

ՀԱՅ ԴԳՈՆ ԵՈՒ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԵՌՈՒՅՑ ԾԱՆԿՈՒԿԱԹԺՅԱԿԱՆ ԿՆՏԵՔՏԻՑ

ՊՐՈՑ. Ի. Մ. ՏՐՈՆՍԿԻ

Ա Ն Տ Ի Կ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ  
Պ Ա Տ Մ Ա Ի Թ Յ Ո Ւ Ն

Մ Ե Ր Յ Ի

ԵՐԵՎԱՆ

1926

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՒ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԵՌԱԿԱ ՄԱՆԿԱԿԱՐԺԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՅԱ. 09

593 ՊՐՈՑ. Ի. Մ. ՏՐՈՆՍԿԻ

ԱՆՏԻԿ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ  
Պ Ա Տ Մ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

Մ Ա Ս Ն 1

ՀՈՒՆՆԵԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՅՈՒՅԼԱՏՐՎԱԾ Է՛ ՍՈՒՄ ԲԱՐՁՐԱԳՈՒԹՅՆ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ  
ՄԻՆԻՍՏՐՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻՅ՝ ԻՐԵՎ ԳՍԱՍԳԻՐՔ ՉԱՄԱ-  
ԼԱՐԱՆՆԵՐԻ ԵՎ ՄԱՆԿԱԿԱՐԺԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏՆԵՐԻ  
ՖԻԼՈՒՈԳԻԱԿԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏՆԵՐԻ ՉԱՄԱՐ

1567 3213  
1951





1. ԱՆՏԻԿ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ  
ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Անտիկ գրականության դասընթացի առարկան հունա-հռոմեական ստրգատիրական հասարակության գրականությունն է: Դրանով որոշվում են ժամանակագրական և տերիտորիալ այն շրջանակները, որոնք անտիկ գրականությունը սահմանազատում են մի կողմից՝ նախազասակարգային հասարակության գեղարվեստական ստեղծագործությունից, մյուս կողմից՝ Միջին դարերի գրականությունից, ինչպես նաև հին աշխարհի այլ գրականություններից, ինչպիսիք են Հին Արևելքի գրականությունները: Հունա-հռոմեական անտիկ աշխարհի առանձնացումը՝ իբրև սպեցիֆիկ, մյուս հին հասարակություններից տարբեր, միասնություն՝ կամայականության արդյունք չէ: 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 ավելի ուշ է զարգացել, քան Արևելքի քաղա-

\* K. Маркс, Соч., т. V, 1929, стр. 429.



քակրթութիւնը: Այդ նույն հարաբերակցութիւնը տեղի ունի և գրականութեան բնագավառում. Եզիպտոսի, Բաբելոնի կամ Չինաստանի գրականութիւնը շատ ավելի «հին է», քան հունա-հռոմեական «անտիկ» գրականութիւնը: «Անտիկ աշխարհ» և «անտիկ» տերմինների սահմանափակիչ գործածութիւնը սահմանվել է Եվրոպայի ժողովուրդների մեջ շնորհիվ այն բանի, որ հունա-հռոմեական հասարակութիւնը միակ հին հասարակութիւնն էր, որի հետ նրանք կապված էին անմիջական կուլտուրական հաջորդականութեամբ: Մենք շարունակում ենք օգտվել այդ հաստատված տերմիններով, որպես հունա-հռոմեական ստրիատիրական հասարակութեան սոցիալական և կուլտուրական միասնութեան համառոտ նշում:

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

նակութեամբ նա շատ ավելի առաջ անցավ Արևելքի գրականութիւններից:

Հունական և նրան մոտիկ հռոմեական գրականութեան մեջ արդեն առկա էին եվրոպական գրեթե բոլոր ժանրերը. դրանց մեծ մասը մինչև այժմ իսկ պահպանել է իր անտիկ, գլխավորապես հունական անունները: Հայկական պոեմն ու իդիլիան, ողբերգութիւնն ու կատակերգութիւնը, ներբողը, էլեգիան, սատիրան (լատինական բառ) և էպիգրամը, պատմողական նկարագրութեան և հետադարձական խոսքի տարբեր տեսակները, դիալոգն ու գրական նամակը, — այս բոլոր ժանրերը նշանակալի զարգացման էին հասել տակաւին անտիկ գրականութեան մեջ: Այնտեղ ներկայացված էին և այնպիսի ժանրեր, ինչպիսին նուրբ և վեպն են, թեպետ և ավելի քիչ զարգացած, ավելի սաղմնային ձևերով: Անտիկ աշխարհն սկիզբ դրեց նաև ոճի և գեղարվեստական գրականութեան տեսութեան («ճարտասանութիւն» և «պոետիկա»):

Սակայն, անտիկ գրականութեան պատմական նշանակութիւնը և նրա դերը համաշխարհային գրական պրոցեսում ոչ միայն այն է, որ նրա մեջ են «առաջացել» և նրանից են առնում իրենց սկզբնավորութիւնը շատ ժանրեր, որոնք հետագայում նշանակալի փոխակերպումների են ենթարկվել հետագա արվեստի կարիքների կապակցութեամբ. ավելի էական է եվրոպական գրականութեան հաճախակի վերադարձը դեպի անտիկ աշխարհը, որպես ստեղծագործական աղբյուր, որտեղից վերցնում էին թեմաներ և նրանց դեղարվեստական մշակման սկզբունքները: Միջնադարյան և նոր Եվրոպայի ստեղծագործական շփումն անտիկ գրականութեան հետ, ընդհանրապես ասած, երբեք չի ընդհատվել, այն գոյութիւն ունի նույնիսկ միջին դարերի ինչպես արևմտաեվրոպական, այնպես էլ բյուզանդական՝ եկեղեցական գրականութեան մեջ, որը սկզբունքորեն թշնամաբար էր տրամադրված անտիկ «կուսակազմութեան» հանդեպ. իսկ այդ գրականութիւնները նշանակալի շափով աճել են հունական և հռոմեական գրականութեան ավելի ուշ ձևերից: Հարկավոր է, սակայն, նշել եվրոպական կուլտուրայի երեք շրջան, երբ այդ շփումն առանձնապես նշանակալի էր, երբ կողմնորոշումը դեպի անտիկ կուլտուրան կարծես թե մի դրոշ էր առաջատար գրական ուղղութեան համար:

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



աշխարհայացքը, կառչելով երկրային կյանքին ու երկրային մարդուն: Մարդկային բնության լիակատար և բազմակողմանի զարգացման ձգտումը, հարգանքը դեպի անհատականությունը, կենդանի հետաքրքրությունը դեպի իրական աշխարհը՝ դրանք իդեոլոգիական շարժման ամենաէական մոմենտներն էին, մի շարժում, որը մտքերն ու զգացմունքներն ազատագրում էր եկեղեցական խնամակալությունից: Հումանիստներն անտիկ կուլտուրայի մեջ իդեոլոգիական ֆորմուլներ էին գտնում իրենց որոնումների և իդեալների համար. այնտեղ նրանք գտնում էին մտքի ազատություն և բարոյականության անկասկածելի, ցայտուն արտահայտված անհատականությամբ մարդիկ և գեղարվեստական կերպարներ՝ այդ անհատականությունը մարմնավորելու համար: Հումանիստական ամբողջ շարժումն ընթանում էր անտիկ կուլտուրայի «վերածնություն» լողունով տակ: Հումանիստներն ամենայն ջանասիրությամբ հավաքում էին անտիկ հեղինակների երկերը, որոնք պահվում էին միջնադարյան վանքերում, և հրատարակում էին անտիկ տեքստերը: Տակավին Ռենեսանսի նախակարգապետ հանդիսացող՝ XI—XIII դ. դ. պրովանսալյան տրուբադուրների պոեզիան «նույնիսկ ամենամանր միջնադարի պայմաններում հարություն տվեց հին հեղինությունների»<sup>\*</sup>:

Հումանիստական շարժումը, ծնունդ առնելով XIV դ. Իտալիայում, XV դարից համակրոպական նշանակություն ստացավ: «Բյուզանդիայի կործանման ժամանակ ազատված ձեռագրերում, — գրում է Էնգելը «Բնության դիալեկտիկայի» հին ներածության մեջ, — Հռոմի ավերակներից պեղած անտիկ արձանների մեջ՝ ապշած Արևմուտքի առջև ներկայացավ մի նոր աշխարհ՝ հունական հնությունն էր այդ. նրա պայծառ կերպարի... առջև անհետացան միջնադարի ուրվականները. Իտալիայում շլված ծաղկման հասավ արվեստը, որը կարծես կլասիկ հնության ցուրը հանդիսացավ և որը հետագայում այլևս երբեք չբարձրացավ այդպիսի բարձրության: Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում առաջացավ նոր, ժամանակակից առաջին գրականությունը. Անգլիան և Սպանիան այնուհետև շուտով վերապրեցին իրենց կլասիկ գրականության դարաշրջանը»<sup>\*\*</sup>: Նվրոպայի այդ «ժամանակակից առաջին

գրականությունը» ստեղծվում էր անտիկ՝ առավելագույն ուշ հունական և հռոմեական՝ գրականության հետ անմիջականորեն շփման միջոցով: Մի ժամանակ (XV—XVI դ. դ.) հումանիստները պոեզիան և ճարտասանությունը մշակում էին լատիներեն լեզվով, ջանալով վերարտադրել անտիկ ոճական ձևերը («նոր-լատինական» գրականություն՝ ի տարբերություն լատիներեն լեզվով միջնադարյան գրականությունից):

2. Մյուս դարաշրջանը, որի համար կողմնորոշումը դեպի անտիկ աշխարհը գրական լողուն էր, XVII—XVIII դ. դ. կլասիցիզմի, այդ ժամանակի գրականության առաջատար հոսանքի ժամանակաշրջանն էր: Կլասիցիզմի ներկայացուցիչներն առավելագույն ուշադրություն էին դարձնում անտիկ գրականության ոչ այն կողմերի վրա, որոնք իրենց ողով մտա էին Վերածնությանը: Կլասիցիզմը ձգտում էր ընդհանրական կերպարների, խիստ անսասան «կանոնների», որոնց պետք է ենթարկվեր ամեն մի գեղարվեստական երկի կոմպոզիցիա: Այդ ժամանակի գրողներն անտիկ գրականության և անտիկ գրականության տեսության մեջ (այստեղ հատուկ ուշադրությամբ օգտվում էր Արիստոտելի «Պոետիկան») որոնում էին այնպիսի մոմենտներ, որոնք մտա լինելին իրենց սեփական գրական խնդիրներին, և ջանում էին այնտեղից համապատասխան «կանոններ» քաղել, հաճախ շխտասիւնելով անտիկ կուլտուրայի նույնիսկ բռնազբոսիկ մեկնաբանությունից: Կլասիցիզմի տեսաբանների կողմից բռնազբոսիկ կերպով անտիկ աշխարհին վերագրվող «կանոնների» թվին պատկանում է նաև հուշակվոր «երեք միասնության օրենքը»՝ դրամայում՝ տեղի, ժամանակի և գործողության միասնությունը: Կլասիցիստներն իրենց «կանոնները» դիտելով որպես ճշմարիտ-գեղարվեստական գրականության հավերժական նորմաներ, նրանք իրենց առաջ խնդիր էին դնում ոչ միայն «նմանվել» հնեերին, այլև մրցել նրանց հետ, գերազանցել նրանց այդ «կանոններին»՝ հետևելու գործում: Ըստ որում, կլասիցիզմը, ինչպես և Ռենեսանսը, գլխավորապես հենվում էր ուշ հունական և հռոմեական գրականության վրա: Հունական գրականության ավելի վաղ ժամանակաշրջանների երկերը, ինչպես, օրինակ, հոմերոսյան պոեմները, բավականաչափ նուրբ չէին թվում բացարձակ միապետության պալատական ճաշակի համար, նորմատիվ դյուցազնական պոեմ էր համարվում Վերգիլիոսի «էնեականը»: Կլասիցիզմը ամենաբարձր ծաղկման հասավ XVII դ. ֆրանսիական գրականության մեջ: Նրա գլխավոր

\* Фр. Энгельс, Прення по польскому вопросу во Франкфурте, Соч. т. VI, 1930, стр. 407.

\*\* Ф. Энгельс, Дialectика природы, Соч. т. XIV, 1931, стр. 475—476.



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

3. XVIII դ. երկրորդ կիսին բուրժուազիայի գործը վերելքը՝ նորից «հարստություն» 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 սկզբում ստացավ և ֆրանսիական առաջին սեռային և սեռային հարակառուկության մեջ տիրապետող ուղղությունը դարձավ: Ֆրանսիական սեռային հարակառուկության համար անտիկ աշխարհը հետաքրքրական էր առաջին հերթին իր քաղաքական և քաղաքացիական բովանդակությամբ: Աթենքի և մանաթակոսի հին Հոմերի կերպարներում մարմնանում էր սեռային կրթական իդեալը՝ իր քաղաքացիական «առաքինություններով»: Սեռային ամբողջ արվեստը՝ գրականությունը, թատրոնը և նույնիսկ կերպարական արվեստը՝ զգեստավորվում էր անտիկ հագուստով: «Մրպեստի պատկերները մեր գաղափարը, — դրոմ է այդ ժամանակի ամենաականավոր պոետներից մեկը՝ Անդրե Մենյեն, — հենրից փոխ կանոններ ներկեր, մեր շահը կվտանք նրանց քաղաքական կրակով և նոր մտքերով ներծծված՝ անտիկ ոտանավորներ կստեղծենք»: Կլասիցիստական հոսանքը շարունակում էր գոյություն ունենալ նաև Նապոլեոնի օրոք, բայց արդեն կողմնորոշվելով դեպի Հոմերական կայսրության դեղարվեստական ոճը: Մարքսը «Լուի Բոնապարտի Բրյումերի 18»-ի մեջ փայլուն բնութագիր է տվել բուրժուական սեռային հարակառուկության 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 շեղած մի բան, — սեռային ճգնաժամերի հատկապես այդպիսի դարաշրջաններում, նրանք անձկությամբ իրենց օգնության են կանչում անցյալի ոգիներին, նրանցից փոխ են առնում անուններ, մարտական լուզանքներ, զգեստ, և հնությամբ սրբագործված այդ զգեստավորությամբ, օտար լեզվով ներկայացնում են համաշխարհային պատմության մի նոր արարված: Այդպես... 1789—1814 թ. թ. սեռային զգեստավորվեց հերթագայությամբ Հոմերական սեռային կլասիցիզմի և Հոմերական կայսրության զգեստներով... Կամիլ Դեմոկլենը, Դան-

տոնը, Ռոբեսպիերը, Սեն-ժյուստը, Նապոլեոնը, — հին ֆրանսիական սեռային հերոսները, ինչպես և պարտիաները, և մասնաճիւղ, — հոմերական զգեստով և հոմերական ֆուգներով իրագործեցին իրենց ժամանակի գործը, այն է՝ ֆեոդալական կապալաներից ազատեցին ժամանակակից բուրժուական հասարակությունը և կանգնեցրին նրա շենքը... Որքան էլ բուրժուական հասարակությունը քիչ է հերոսական, նրա աշխարհ գալու համար պետք եղավ հերոսություն, անձնազոհություն, տեղոր, քաղաքացիական պատերազմ և ժողովուրդների ճակատամարտեր: Հոմերական սեռային կլասիցիզմի կլասիկոսիստ 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 ողբերգությունը պահեն պատմական մեծ ողբերգության բարձրության վրա»:

բ) Այլ բնույթ ունեն XVIII դ. երկրորդ կիսի կլասիցիզմը Գերմանիայում: Այստեղ էլ անտիկ աշխարհը ընկալվում էր իբրև սեռային կրթական իդեալ, բայց, շնորհիվ գերմանական բուրժուազիայի քաղաքական շնչին դերի XVIII դարում, առաջին պլան էր առաջ քաշվում իդեալի ոչ թե քաղաքական, այլ էսթետիկական կողմը՝ անտիկ կերպարների «ազնիվ պարզությունը և հեզ վեհությունը»: Անտիկ աշխարհը դիտվում էր իբրև «գեղեցկության ու ներդաշնակության թաղավորություն, մարդկության երջանիկ մանկություն, «մաքուր մարդկայնություն» մարմնացում: Այդ ուղղության, որը հետագայում կոչվեց «սեռային հասարակական», որի տեսաբան հիմնադիրներից մեկը հռչակավոր արվեստագետ Վինկելմանն էր (1717—1768), իսկ գրական գլխավոր ներկայացուցիչները XVIII դ. վերջին՝ Գյոթեն և Շիլլերն էին: «Սեռային հիմնադր» անտիկ աշխարհի նկատմամբ ունեցած իր հետաքրքրության ժանրության կենտրոնը Հոմերից փոխադրեց Հոմերոստան և հունական հասարակության ուղիղ դարաշրջաններից՝ դեպի այն վաղ ժամանակաշրջանները, որոնց վրա պայատական 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, ազատությունից զրկվելու և արվեստի անկման դարաշրջանների միջև: Քաղաքական ազատության մեջ նա տեսնում էր անտիկ «ներդաշնակության» բազան: Սակայն, Վինկելմանի ղեկավարվածության ուսմունքի մեջ պարուրված և Ֆրանսիայում մեծ արձագանք գտած ռևոլյուցիոն բովանդակությունը միանդամայն հողմահարվեց նրա սեփական հայրենիքում, և էսթետիկական հազոտակցությունը անտիկ «իդեալին» գերմանական բուրժուական կլասիցիզմում նշանակում էր հրաժարումն հասարակության ռևոլյուցիոն վերակառուցումից և կոչ՝ ղեկի «ինքնասահմանափակում» (Պյոթե): Անտիկության նեոհումանիստական ըմբռնումը վիթխարի դեր խաղաց ինչպես գրականության, այնպես էլ գիտության մեջ և Հեգելի հայացքների հիմքը կաղմեց՝ փրիխտփայության պատմության և էսթետիկայի վերաբերյալ: Վինկելմանի սրտը դրույթները հետագայում ընկալվեցին Մարքսի կողմից և մատերիալիստական վերամշակման ենթարկվեցին:

Ռուսաստանում անտիկ կուլտուրայի նոր ըմբռնման ցայտուն ներկայացուցիչը Բելինսկին 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 հեյլենի ղեկավարվածության հոգու համար, բայց քանի որ ոգու ամենաազնիվ անսթը մարդն է, ապա հեյլենի ստեղծագործական հայացքն էլ բերկրանքով ու հոյարտությամբ կանգ առավ մարդու հրաշագեղ կերտվածքի և նրա ձևերի շքեղ ներդրության վրա.— մարդու կերտվածքի և ձևերի ազնվությունը, վսեմությունն ու գեղեցկությունը՝ հանդիս եկան բելինսկիի Ապոլոնի և մեդիչիական Վեներայի անմահ կերպարներում»: Զայց ռուս մեծ լուսավորչի ռևոլյուցիոն աշխարհայացքը չէր կարող բավարարվել միակողմանի-էսթետիկական վերաբերմունքով ղեկի անտիկ աշխարհը, և Բելինսկին առաջ է բաշում նրա առաջադիմական նշանակությունը «Ֆեոդալական բունակալության» դեմ պայքարում, «այնտեղ, այդ կլասիկ հոգի վրա է զարգացած մարդասիրության, քաղաքացիական արիության»

մտածության և ստեղծագործության սաղմերը. այնտեղ է ամեն մի բանական հասարակայնության սկիզբը, այնտեղ են նրա բոլոր նախակերպարներն ու իդեալները»: Դրա հետ միասին Բելինսկին գտնում էր, որ անտիկ աշխարհում «հասարակությունը, ազատագրելով մարդուն բնությունից, շափից դուրս էլ նրան իրեն է ենթարկել»: Նա շանում 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 զգացմունքներ, որոնք իրականում կարող էին առաջանալ մարդկային հասարակության զարգացման միայն ավելի ուշ էտապներում:

Միանգամայն ակներև է, որ անտիկ կուլտուրային բաղմիցս «հարություն տալը», որը ձեռնարկվում էր ղանազան ժամանակներում և զանազան խնդիրների առնչությամբ, ստեղծում էր իրենց համար անտիկ աշխարհի խեղաթյուրված, իդեալականացված պատկերացում, միակողմանի մեկնաբանելով այն և լրացնելով իրենց սեփական իդեոլոգիական բովանդակությամբ: Մյուս կողմից, պակաս ակներև չէ, որ անտիկ աշխարհը չէր կարող այնպիսի բացառիկ դեր խաղալ եվրոպական կուլտուրայի պատմության մեջ, չէր կարող հենարան ծառայել այնպիսի առաջադիմական շարժումների համար, ինչպիսին Ռենեսանսը և Ֆրանսիական առաջին ռևոլյուցիան էին, եթե նրա կուլտուրական ժառանգության մեջ պարունակվելիս չլինեին վիթխարի իդեոլոգիական հարստություններ, եթե նրա մեջ չառաջանային այնպիսի պրոբլեմներ և այդ պրոբլեմները լուծելու այնպիսի մեթոդներ, որոնք նշանակալի հետաքրքրություն ներկայացնեին և օգտագործվեին հետագա ժամանակներում, այլ արտադրության եղանակի, այլ դասակարգային հարաբերակցության ժամանակ: Դրականության վերաբերյալ միանգամայն կիրառելի է այն նկատողությունը, որ անում է Էնգելսը հունական փրիխտփայության առթիվ՝ «հունական փրիխտփայության բաղմազան ձևերի մեջ սաղմնային ձևով, ծագման պրոցեսում գտնվում են աշխարհայացքի գրեթե հետագա բոլոր տիպերը», և այդ պատճառներից մեկն է «որոնց շնորհիվ մենք ստիպված կլինենք փրիխտփայության մեջ, ինչպես նաև բաղմա-

\* Այդ սխալի վերաբերյալ զգուշացնում է և Վ. Ի. Անիեր, Философия тетради, 1936, стр. 258.



թիվ այլ բնագավառներում շարունակ վերադառնալու դեպի այն փոքր ժողովրդի սխրագործությունները, որի ունիվերսալ տաղանդավորությունն ու գործունեությունը նրան մարդկության դարգացման պատմության մեջ այնպիսի տեղ է ապահովել, որի վրա ոչ մի այլ ժողովուրդ հավակնություն ունենալ չի կարող»<sup>\*</sup>:

## 2. ՀԱՍԿԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆ ԸՆՏԻԿ ՀԱՍՏՐԱԿՈՒԹՅԱՆ 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»<sup>\*\*</sup>: Դասակարգային հասարակության որևէ այլ ձև չի նախորդում ստրկատիրական հասարակությանը, նա զարգանում է անմիջականորեն նախադասակարգային, տոհմատիրական հասարակության քայքայման պրոցեսում: «Երկուր այն ժողովուրդների մոտ, որոնց զարգացումն անցել էր հին համայնական կենցաղի սահմաններից, ստրկությունը դարձավ արտադրության տիրող ձևը, բայց վերջիվերջո՝ նաև դրա քայքայման գլխավոր պատճառը»<sup>\*\*\*</sup>:

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»<sup>\*\*\*\*</sup>:

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

\* Էնգելս, Անտի-Դյուրինգ, 1940, էջ 449:

\*\* Էնգելս, Հնտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, 1948, էջ 212—213:

\*\*\* Էնգելս, Անտի-Դյուրինգ, էջ 246:

\*\*\*\* Բ. Ստալին, Լենինի գաղափարները, էջ 676:

«Այդպիսի արտադրական հարաբերությունները, հիմնականում համապատասխանում են արտադրողական ուժերի դրությունն այդ ժամանակաշրջանում: Քարե գործիքների փոխարեն մարդիկ այժմ իրենց տրամադրության տակ ունեին մետաղի գործիքներ, աղքատ ու պրիմիտիվ որսորդական անտեսության 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 մասնանշում 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 շնչին 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 ղեկավարում էին աշխատանքը, պարապում առել-տրով, պետական գործերով, իսկ հետագայում նաև արվեստով և գիտությամբ: Աշխատանքի այս բաժանման ամենապարզ, տարբերայնորեն առաջացած ձևը հենց ստրկությունն էր»<sup>\*\*\*</sup>:

«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

\* Բ. Ստալին, Լենինի գաղափարները, էջ 676:

\*\* Է. 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 հիմնախարսի չէր լինի նաև ժամանակակից եվրոպան... Այս իմաստով մենք իրավունք ունենք ասելու. առանց անտիկ ստրկության՝ ժամանակակից սոցիալիզմն էլ չէր լինի»<sup>3</sup>:

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 անտեսական հիմքն էր՝ «մանր գյուղացիական անտեսությունն ու անկախ արհեստային արտադրությունը»<sup>4</sup>:

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: Դրա 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<sup>5</sup>: Հողի անտիկ մասնավոր սեփականության

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

<sup>4</sup> Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. 1, էջ 300, ծանոթ. 24:

<sup>5</sup> Կ. Մարքս, Немецкая идеология, Соч., т. IV, 1933, стр. 12—13; Զեռազիբ, Grundriss d. Kritik d. politischen Ökonomie, հրատարակված է 1939 թ.: Այդ ձևաչափի մի գլուխը՝ «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 որևէ իրենից ներկայացնում էր ցեղերի միավորում: Համայնքին բազիս է ծառայում Բազալը, «իրև երկրագործների (հողատերերի) արդեն ստեղծված բնակավայր (կենտրոն): Ցանքադաշտն այստեղ քաղաքի տերիտորիան է հանդիսանում» («Формы», էջ 11): «Կլասիկ հնադարի պատմությունը՝ այդ քաղաքների պատմությունն է, բայց այն քաղաքների, որոնք հիմնված են հողային սեփականության և երկրագործության վրա» (էջ 15): «Ի տերիտորիայի վրա համայնքը մասնավոր սեփականություն է թուլլատրում միայն իր անդամների համար, բայց ձգտում է հատկացնել այն բոլոր անդամներին: Այսպես, Հռոմում «հողի մասնավոր սեփականատերը այդպիսին է հանդիսանում միայն որպես հռոմեացի, բայց իրև հռոմեացի նա պարտադիր կերպով՝ մասնավոր հողատեր է» (էջ 13): Համայնքը (իրև 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 ստրկության 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, որ շափով զարգանում է առավելապես անշարժ մասնավոր սեփականությունը» (ն. տ., էջ 12—13):

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

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



որը, աճելով տոհմային հասարակությունից, սկզբունքորեն պահանջում է ցեղական միավորման «բնական» բնույթը, մի միավորում, որ հիմնված է ենթադրյալ արենակցական ազգակցության վրա: Զարգացած անտիկ հասարակության մեջ ստրուկները միայն օտարերկրացիներն էին, և «քաղաքացիները»: կրկնկտիվը դրա հետ միասին ցեղ, «ժողովուրդ» է հանդիսանում: Պետական ձևի այդ յուրահատկության հետևանքով անտիկ պոլիսը՝ և՛ կազմակերպորեն, և՛ իդեոլոգիապես վերարտադրում է իրեն նախորդած տոհմային կազմերի շատ գծերը: Պահպանելով «բնականորեն առաջացած ասոցիացիայի ձևը», պոլիսը երբեք չէր կարող հրաժարվել այդ ասոցիացիան ամբաստանող կրոնա-դիցարանական սրբազործումից-հենքի «շմարիտ կրոնը» իրենց սեփական «ազգության», իրենց «պետության» պաշտամունքն էր: Ինչպես տոհմը, յուրաքանչյուր պոլիս տոհմի պես իր աստվածությունն ունի, որի պաշտամունքը կառավարում է «բնդհանուր օջախի» մոտ և պարտադիր 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, ոտք կոխելով ուրիշի տերիտորիան, դառնում է իրավազուրի: 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, մանր սեփականատերերի՝ պոլիսի կենդանի ուժի՝ քայքայման: Այդ պրոցեսը, որն ընթանում էր քաղաքական և իդեոլոգիական պայքարի սրված ձևերով, հանդես 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.

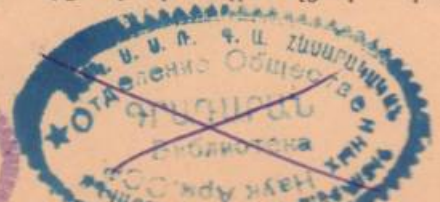
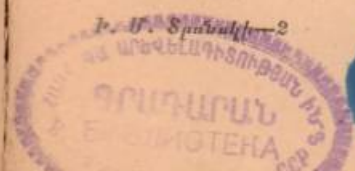
Անտիկ պայմաններում «անկարելի է ո՛չ անհատի, ո՛չ հասարակության ազատ ու լիակատար զարգացում, որովհետև զարգացումը հակասության մեջ է գտնվում (անհատի) և հասարակության միջև եղած սկզբնական հարաբերությունների հետ» («ФОРМЫ», стр. 18): Անտիկ անհատը պոլիսի հանդեպ սահմանափակված է իր հարաբերությունների շրջանակով, բայց այդ սահմանափակված շրջանակում նա լայն հնարավորություններ է ստանում հայտարարելու իր ստեղծագործական ձիրքերը, դրված լինելով «կենսական միջոցներ հայթայթելու այնպիսի պայմանների մեջ, որպեսզի նրա նպատակը լինի ոչ թե վաստակելը, այլ իր գոյության ինքնուրույն ապահովելը, իրեն՝ իբրև համայնքի անդամի՝ վերարտադրելը» (ն. տ., էջ 13): Անտիկ հայացքով մարդը «միշտ հանդես է գալիս իբրև արտադրության նպատակ», ի տարբերություն բուրժուական աշխարհից, «ուր արտադրությունը հանդես է գալիս իբրև մարդու նպատակ, իսկ հարստությունն իբրև արտադրության նպատակ» (էջ 18—19): Մարդու իղևալի ստեղծումը՝ թեպետ տակավին 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 ամբողջության հետ ծաղկման ժամանակաշրջանի անտիկ գեղարվեստական ստեղծագործության կարևորագույն նախադրյալներից մեկն է կազմում:

Անտիկ գեղարվեստական ստեղծագործությունն իր կապը երբեք չէր կտրում ժողովրդական, ֆոլկլորային ակունքներից: Առասպելի և ծիսական 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 անգիտակցական գեղարվեստա-

1567

813

2372 3213





կան եղանակով մշակված են արդեն ժողովրդի երևակայության միջոցով: Դա է նրա նյութը»:

Անտիկ աշխարհի զարգացման պրոցեսում առաջացող նոր պրոբլեմները վերաիմաստավորում են այդ նյութը, նրան նոր բովանդակություն են հաղորդում, բայց դիցաբանական նյութը և ֆոլկլորային ձևերը հաղթահարելն անհնարին է դառնում այն հասարակության համար, որը հիմնված է «անտիկ համայնական և պետական սեփականության» վրա: Ֆոլկլորային ձևերի պահպանումը՝ անտիկ գրականությունը 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 բարացումից և նարավորություն էր տալիս նրանց սահմաններում զարգացնել նշանակալի ձևունություն և բազմազանություն:

### 3. ԱՆՏԻԿ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ

Անտիկ գրականության ուսումնասիրության համար հիմնական ազդյուր 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 ամենաականավորներից՝ էսքիլոսից, Սոֆոկլեսից և էվրիպիդեսից, ընդ որում էսքիլոսի 90 պիեսներից լիակատար պահպանվել են 7, Սոֆոկլեսի

\* Կ. Մաբեա, Քաղաքաստեություն քննադատության 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 գրականության որոշ երկեր պահպանվել, իսկ ուրիշները ոչնչացել են, որոշ շափով 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 լուկ այն, ինչ որ շարունակում էր հետաքրքրություն շարժել: Դրանք շարունակ անտիկ գիրքը չէր կարող «գրվանի տակ» ընկած մնալ շնորհիվ այն նյութի ֆիզիկո-քիմիական հատկությունների, որը հունա-հռոմեական հին ժամանակներում գործ էր անվում մատենագրական գրանցումների համար: Սկսած VII դ. մ. թ. ա. գրելու հիմնական նյութ ծառայում էր եգիպտական պապիրոսը, եղեգնային մի բույս, որի մազմզուկներից պատրաստվում էին թերթեր և լայն շերտեր, դրանք այնուհետև փաթաթվում էին որպես փաթեթ: Պապիրոսի թերթերն, ընդունակ լինելով հազարամյակներով պահպանվել եգիպտոսի շրջակայքում, համեմատաբար արագորեն քծծվում էին նվրոպայի կլիմայական պայմաններում: Մ. թ. ա. II—I դ. դ. մոտերքը պապիրոսի հետ սկսեց մրցել մագաղաքը (պերգամ)՝ պատրաստված կենդանիների կաշվից. մագաղաթյա մատյանը (այսպես կոչված «կողեքսը», մեր սովորական գրքի ձևով) դուրս վանեց պապիրոսային փաթեթը միայն Միջին դարերին անցնելու դարաշրջանում: Պապիրոսի 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, մանավանդ անտիկ հասարակության կործանման ժամանակաշրջանում՝ կապված կուլտուրական մակարդակի իջնելու հետ: Այնինչ, այդ դարաշրջանը, երբ պապիրոսի փաթեթները արտագրվում էին

\* Հաճախակի հանդիպող «պերգամենտ» ձևը՝ սխալ է:



կվրտպական պայմաններում ավելի երկարակյաց մագաղաթի վրա-  
վճողական նշանակություն ունեւ անտիկ գրական հուշարձաննե-  
րի հետագա պահպանման համար: Միջնադարի առաջին հարյու-  
րամյակներում անվնաս մնացած անտիկ տեքստերը ճնշող մեծա-  
մասնությամբ մեզ են հասել, որովհետեւ մ. թ. IX դարից նրանց  
վերաբերյալ հետաքրքրություն սկսեց աճել:

Գեղարվեստական գրականության վերաբերյալ ընտրանքը, որ  
կատարվել է ուշ անտիկ շրջանում, առավելապես եղնում էր զբա-  
րոցի կարիքներից, որն ուսուցանում էր գրական լեզու և ոճական  
արվեստ: Ստրկատիրական հասարակության քայքայման դարա-  
շրջանում տիրող դասակարգի գրական լեզուն խիստ տարբերվում  
էր ժողովրդական զանգվածների կենդանի լեզվից, և գրական  
լեզուն պետք է սովորեին հին հուշարձաններով, հունական՝ Հոտ-  
մեական կայսրության արեւելյան մասում, լատինական՝ արե-  
ւմրտյան մասում: Իր նպատակների համար դպրոցն ընտրում էր  
անցյալի ամենից շատ ականավոր գրողներին և պահպանում էր  
նրանց ստեղծագործությունները, սակայն, սովորաբար ոչ թե որ-  
պես 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 հան-  
գամանքն ուժեղ կերպով արտացոլվել է մեզ հասած հուշարձան-  
ների բնույթի վրա: Առանձնապես տուժեցին՝ հունական լիրիկան,  
հելլենականության ժամանակաշրջանի գրականությունը և վաղ  
հռոմեական գրականությունը: Ամբողջությամբ առած, սակայն,  
ընտրանքի միտումն ուղղված էր պահպանելու որակապես ամե-  
նաարժեքավոր նյութը:

Բացի Միջին դարերում արտագրվող հուշարձանների այդ  
հիմնական մասսայից, գոյություն ունեն նաև այնպիսի գրա-  
կան տեքստեր, որոնք անմիջականորեն անտիկ աշխարհից են  
մեզ հասել: Հարավային Եգիպտոսի ավազուտներում, առանձնա-  
պես վերջին 50 տարվա ընթացքում, երևան են հանված մեծ քա-  
նակությամբ պապիրուսի կտորներ, որոնք վերաբերում են հելլե-  
նիստական և հռոմեական դարաշրջանին: Այդ վավերագրերը մեծ  
մասամբ նամակներ են և այլն, բայց որոշ շահով էլ գրական  
նյութ են պարունակում: Թեև այդ պապիրուսների փաթեթների  
մեջ փոքրաթիվ են ավարտված երկերը, և սովորաբար աննշան  
պատառիկներ են, այնուամենայնիվ պապիրուսների գյուտերը

տարեցատարի 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 վերաբե-  
րում է հունական տեքստերին. հռոմեական գրականության երկե-  
րը 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 («պատառիկնե-  
րը»): Ֆրագմենտները երկու տեսակ են լինում: Այդ, նախ և  
առաջ, իսկապես պատառիկներ են՝ պապիրուսի կամ մագաղաթի  
կտորտանքներ, վնասված փաթեթներ ու կողերսներ, տեքստեր՝  
արտագրված անավարտ ձևով և այլն: Երկրորդ, — և սրան վերա-  
բերվում են այժմ առկա ֆրագմենտների հսկայական մեծա-  
մասնությունը, — դրանք մեզ չհասած երկերից քաղվածքներ են,  
որոնք չեանցված են պահպանված տեքստերում, ինչպես օրինակ՝  
անտիկ աշխարհից մեզ հասած գիտական տրակտատներում, գրա-  
կանության կլասիկ երկերի կոմենտարիաներում, բառարաննե-  
րում, քրեստոմատիաներում, դպրոցական ձեռնարկներում: Ուշ  
անտիկ շրջանում և Միջին դարերի սկզբին զանազան նպատակնե-  
րով հին գրողներից հատուկ ժողովածուներ (այսպես կոչված  
էֆսեբրալոներ) էին կազմվում, և այդ տեսակի աշխատություննե-  
րից որոշ շահով պահպանվել են: Բացի բառացի քաղվածքներից,  
այդտեղ կան զանազան գրական հուշարձանների վերապատմում և  
համառոտած շարադրում: Հսկայական քանակությամբ ֆրագմենտ-  
ներ են մնացել հույժ շատ հեղինակներից: Դրանց շնորհիվ կարե-  
լի է պատկերացում կազմել այն գրողների գրական ղեմքի մասին,  
որոնց երկերն ինքնին չեն պահպանվել, իսկ որոշ ղեպքերում 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 վկայու-  
թյունները, testimonia), ինչպիսիք են՝ գրողների կենսագրու-  
թյունները, նրանց երկերի ցուցակները, ժամանակաբանական տե-



վայները, քննադատական կարծիքները, գրական ժանրերի առաջացման և զարգացման մասին հետազոտությունները: Այդ կարգի ազբյութներին օգտվելը, սակայն, պահանջում է որոշ զգուշություն, քանի որ հաճախ դրանց մեջ պարունակվում են ոչ բավականաչափ ստուգված նյութեր (օրինակ՝ կենսագրական անեկդոտներ), ինչպես և անտիկ դիտնականների 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 վկայությունները արժանահավատության վերլուծությունը՝ այդ բոլորը հատուկ գիտական դիսցիպլինի՝ անտիկ (կամ կլասիկ) ֆիլոլոգիայի բովանդակությունն են կազմում\*:

ՄԱՍՆ I

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

\* «Վյասիկ ֆիլոլոգիա» տերմինը երբեմն դործ է անվում այնպիսի լայն իմաստով, նշանակելով «գիտություն հին ժամանակների մասին», այսինքն, կամպլեքսն այն գիտական դիսցիպլինաների, որոնց առարկան անտիկ հասարակության կուլտուրան է, նրա բոլոր արտահայտություններով:

## ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԻԱԿ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ

### Ն Ա Խ Ա Գ Ր Ա Կ Ա Ն Շ Ր Ջ Ա Ն

#### 1. ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՖՈՒՂՈՐԸ

Հունական գրականության հնագույն գրավոր հուշարձանները «Իլիական» և «Ոդիսական» պոեմներն են, որոնք վերագրվում են Հոմերոսին: Այդ խոշոր դյուցազներգությունները՝ պատմողական բարձր արվեստով, էպիկական ոճի արգեն սահմանված եղանակներով՝ պետք է դիտվեն իբրև երկարատև զարգացման արդյունք, որի նախընթաց ստադիաները գրավոր հետքեր չեն թողել և, թերևս, ընդհանրապես տակավին 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 շրջում: զրանց նմուշ կարող է ծառայել Մուսա Կալիոպայի որդի թրակիացի երգիչ Օրփեոսի մասին ասքը: Օրփեոսի երգը կախարհում էր վայրի գազաններին, կանգնեցնում էր հոսող ջրերը և անտառներին ստիպում էր շարժվել երգչի ետևից:

Ժամանակակից գիտությունը հնարավորություն ունի որոշ շափով լրացնելու այդ բացը և, չնայած պատմական ուղղակի տրադիցիայի բացակայության, ընդհանուր դժերով ուրվազգծել հունական բանավոր գրականության պատկերը «մինչ Հոմերոս»: Այդ նպատակով, բացի այն տեղեկություններից, որ կարելի է բաշել



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

«Իլիականը» և «Օդիսականը» ձևավորվել են արդեն տոհմատիրական հասարակության զարգացման վերջին էտապում, «բարբարոսության բարձր աստիճանի» վերջին և «քաղաքակրթության» դարաշրջանի սահմանադիմին (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 գիտումներից և քաղաքակրթված ժողովուրդների ֆոլկլորի մեջ այդ ստեղծագործության գերապրուկներից: Հունական ֆոլկլորից շատ քիչ տեքստեր են պահպանվել և, ընդ որում, դրանք համեմատաբար ուշ ժամանակների գրանցվածներ են: Սակայն, այդ շնչին 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 ուսումնասիրելիս, օգնելով այնտեղ հայտարերելու բանավոր ստեղծագործության ավելի վաղ ստադիաներ:

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

\* 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: Սեղ հասած տեքստերը վերաբերվում են համեմատաբար ավելի ուշ ժամանակներին: Արիստոֆանի «Խաղաղություն» կատակերգության մեջ բերվում է բեռնակիրների երգը (հավանաբար գրական մշակմամբ). բեռնակիրները խոր հորից պարանով պետք է դուրս քաշեն խաղաղության աստվածուհուն. երգը պարունակում է միաժամանակ ուժերը լարելու կոչ և ուղեկցվում է «էյա» ձայնարկությամբ, իբրև կրկներգ: «Օ՛ էյա, էյա, էյա, ահա՛. օ՛ էյա, էյա, էյա, պրծա՛վ»: (հմմ. ուսանողներն բուռնակային *сущее*): 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 Միլիենեյում»:

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 ակտից 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 գործողության մեջ հաջողության հասնելու ամենաստույգ միջոցներից մեկը, ըստ նախնադարյան պատկերացումների, կախարհությունն է (մոգությունը), 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. Մաբև, Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը, էջ 271:



յազործական ցեղերը ծեսերի բարդ սիստեմ են ստեղծում, որպես-  
զի ապահովեն բերքը: Ընդ սմին, խաղով վերարտադրելու համար,  
նյութ են ծառայում և դիցարանական ներկայացումները, կապ-  
ված նկարագրվող պրոցեսի հետ. այսպես, տար ժամանակը դալու  
հետ, նրա «ամբապնդման» նպատակով, խաղում են ամռան ու  
ձմռան պայքարը, որը, հարկավ, վերջանում է ամռան հաղթանա-  
կով, և ձմռանը «մեռցնում են», այսինքն, ջրահեղձում կամ այրում  
են ձմեռը պատկերող խրամիլակը: Այս դեպքում ծիսախաղը վեր-  
արտադրում է բնության պրոցեսը՝ տարվա եղանակների փոփո-  
խությունը, բայց վերարտադրում է այն դիցարանական իմաստա-  
վորմամբ, իբրև երկու ինքնուրույն էակներ ներկայացնող թշնամի  
ուժերի պայքար: Մի վիճակից մյուսն անցնելը հաճախ ներկա-  
յացվում է «մահի» և նոր «ծննդի» (կամ «հարություն») կերպար-  
ներով: Մրան 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-  
բողություններ, 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): Պողաբերության աստծու մահն ու հա-  
րությունը հսկայական դեր են խաղում միջերկրածովյա հին ժո-  
ղովուրդների՝ եգիպտացիների, բաբելացիների, հույների կրոնի  
մեջ: «Մահի» և «հարություն» տեղը կարող են գրավել ուրիշ կեր-  
պարներ՝ «անհետացումը» և «երևան դալը», «հափշտակումը» և  
«դռնելը»: Այսպես, հունական առասպելում ստորերկրյա թագա-  
վորության աստվածը «հափշտակում է» Կորային (Պերսեֆոնեին),  
երկրագործության աստվածուհի Դեմետերի դստերը: Սակայն  
Կորան երկրի տակ մնում է միայն տարվա երրորդ մասը՝ ցուրտ  
ժամանակը. գարնանը նա «հանդես է գալիս» երկրի վրա, և նրա  
հետ միասին հանդես է գալիս գարնանային առաջին բուսականու-  
թյունը: Ազգարային ծիսակատարության մեջ ոչ պակաս կարևոր  
մոմենտ է հանդիսանում «բեղմնավորումը». յուրաքանչյուր տարի  
Աթենքում խաղացվում էր Դիոնիսիոս աստծու «պսակադրությու-  
նը» քաղաքի կրոնական գլխավորի՝ թագավոր-արքունիի՝ կնոջ

հետ: Նման ծիսակատարությունների զուգակցումից ստեղծվում է  
ծիսական գործողություն՝ «դրամա», գրական դրամայի նախակա-  
րապետը:

Ծիսախաղն ուղեկցվում է երգով, ընդորում երգն էլ նույն  
նշանակությունն ունի, ինչ որ ծիսապարը, և դիտվում է որպես  
բնության վրա ներգործելու միջոց, որպես օգնություն այն պրոցե-  
սին, հանուն որի կատարվում է ծիսակատարությունը: Որքանով  
որ ծիսակատարությանը մասնակցում է համայնքն իր տարբեր  
խմբերի կազմով, ծիսական երգը, ինչպես և աշխատանքայինը,  
կատարվում է կողեկտիվորեն, խմբովին: Ընդամեն երգեցիկ խումբն  
իր կազմով արտացոլում է նախնադարյան հասարակության սե-  
ռահասակային շերտավորումը. այսպես, հունական ծիսային եր-  
գեցիկ խումբը սովորաբար կազմված է միևնույն սեռի և միևնույն  
հասակային բաժանման անձանցից: Աղջիկների, կանանց, տղա-  
ների, տղամարդկանց, ծերերի և այլ երգեցիկ խմբերը ծիսակա-  
տարության 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: Մերերի 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 ես ամուր կլինենք ապագայում:

Պահպանված ծիսաներգերի նմուշներից մի քանիսը կապված  
են երկրագործական օրացույցի հետ: Ռոդոս կղզում երեխաները  
անցնում էին տնից տուն, ազդարարելով ծիծեռնակի գալուտար,  
որ նա «բերում է տարվա լավ եղանակ և լավ տարի», և խնդրում  
էին «ղոները բանալ ծիծեռնակի համար» և բան տալ նրան՝ քաղց-  
րավենիք, գինի, պանիր: Ուրիշ տեղերում հնձից հետո երեխաները  
չըջեցնում էին «խոեսիոն»՝ բրդով փաթաթած ձիթենու կամ դափ-  
նու ճյուղեր, որոնց վրա կախված էին լինում զանազան պտուղ-  
ներ: Այդ ճյուղերը կախելով տների ղոների մոտ, մանկական  
խումբը խոստանում էր պաշարեղենի առատություն և ամեն տե-  
սակի բարեբախտություն և խնդրում էր մի բան տալ: Պարերից



մեկն ըստ երևույթին դարնանային առաջին ծաղիկների որոնման  
ընույթ ուներ և հավանորեն կատարվում էր երկու խմբով՝

Ո՛ւր են վարդերը, ո՛ւր են մանուշակները, ո՛ւր է  
գեղեցկուհի Մաղադանոսը:

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

Խրախճանի ընույթ էին ունենում պտղաբերության տոնակա-  
տարությունները: Պատկերելով կյանքի պայծառ ուժերի հաղթա-  
նակը մահվան խավար ուժերի հանդեպ, երկրագործները հույս  
էին տածում հարուստ բերքին, անասունների բազմանալուն: Այդ  
տիպի տոների ժամանակ՝ սգից, պատից, ժուժկալությունից հետո  
հաջորդում էր կենսարար ուժերի վերարտադրությունը՝ խրախճա-  
նի, որկրամոլություն, սեռական սանձարձակության ձևով: Միծա-  
ղը, հայհոյանքը, պղծաշրթությունը միջոցներ էին հանդեսանում,  
որոնք մոգականորեն ապահովում էին կյանքի հաղթանակը, և  
տարվա ընթացքում սովորական պատշաճավորության կանոնները՝  
այդ տոների ժամանակ տեղի էին տալիս: Այնտեղ հնչում էին  
ծաղրական և խայտառակող երգեր, «յամբեր», որոնք ուղղվում էին  
առանձին սնձանց և խմբերի դեմ: Այդ երգերը կարող էին  
մերկացման, հասարակական պարսավանքի միջոց լինել: Հե-  
տագայում, դասակարգային շերտավորման դարաշրջանում խայ-  
տառակող երկի ծիսական ազատությունը գասակարգային պայ-  
քարի և քաղաքական ազդեցության գործիքներից մեկը դարձավ  
(V դ. ավենական քաղաքական կրթեցիան):

Հարսանիքների ժամանակ երգեր էին հնչում, որոնք ուղեկց-  
վում էին «Օ՛ Հիմենայոս» (պսակադրության աստվածը) բացա-  
կանչություններ:

Հարսանեկան թափորը նկարագրվում է «Իլիականում»՝

Հարսներն ահա՛ շքարահներից, ջահերի պայծառ լուսեղմն փայլով,  
Հարսեեկան երգի ուղեկցող ձայնով՝ հետևում էին քաղաքի միջով:  
Պատանիներն էլ շքաներ կազմած՝ խմբով ու պարով, քնարի ու սրբեզի՝  
Շնչումով ուրախ... «Իլիական», գիշ. 18:

Հարսանեկան ծիսաերգից հետագայում զարգացավ հունա-  
կան լիբիկայի հատուկ ժանր (խակ ավելի ուշ հարսանեկան հոե-  
տորական ճառի)՝ Երմենայոս կամ էպիտալամ, որը պահպանել է  
մի շարք ֆոլկլորային մոտիվներ, ինչպիսին են հրաժեշտ տալը  
կուսությունը կամ փեսային և հարսին մեծարելը: Այդպիսին է,

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

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

էլյամ՝

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

Միսաերգերի 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 վսեմ շինված այն մահճին  
Դիակը նրանք վայր գրին այնտեղ, երգիչնեք եկան ողբուկոծ անող  
եվ նրան մոտիկ տեղավորվեցին, ձայներով, որոնք ողբալի մասը,  
Լարեցին նրանք երգերը սգի. կանայք էլ կոծով կրկնաերգեցին:  
«Իլիական»

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

Աշխատանքը նրա անբեղհատ տեղը՝ անսահման հոգսը ողջ ազազայում,  
Արտը խեղճ որրի-անօթեանի՛ կհափշտակի օտարը ոսոխ:  
Որբություն օրից որբուկը խղճուկ զրկվում է միշտ իր ընկերներից,  
Փափառում մեռակ, գլխակոր վհատ, աչքերով խոնավ ու արտասվալից:  
«Իլիական», գլրբ 22:

Հետագա ժամանակների անտիկ քննադատությունն այդ սգի  
երգը «Իլիականի» կոնտրաստում 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 գործ էր. նույնիսկ գոյություն ունեին պրոֆեսիոնալ «եղերամայրեր», որոնք վարձով հրավիրվում էին հուղարկավորական ծիսակատարությանը:

Խնջույքը, տղամարդկանց 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 դիցարանական և պատմական թեմաներով էպիկական երգեր: 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 ճուղը (երգն այդպես էլ կոչվում էր «սկոլիա», այսինքն «ծուռ»): Ողբսականում, ուր նկարագրվում են տոհմիկ ավագանու խնջույքները, խնջույքի անհրաժեշտ մասնակիցներից էր անդր, այսինքն պրոֆեսիոնալ երգիչը, որը հավաքվածներին ղվարձացնում էր այրերի և աստվածների արարքների մասին իր երգերով: Այդպիսի էպիկական երգերն արդեն ամրացված չէին որոշակի ծեսերի. «Իլիականի» հերոս Աքիլեսը անգործությունից ինքն իրեն զզվարժություն 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 որ 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 վերապրուկներ, այն ստադիայի, երբ մարդը ձգտում էր ուրիշիկ խոսքի մոդական ուժով կաշկանդել այն դեին, որի օգնությունը թվում էր հարկավոր, ձգտում էր դեին ստիպել կատարել մարդու կամքը: Տիպական նմուշ կարող է ծառայել «Իլիականում» Քրիսես բրմի աղոթքն ուղղված Ապոլոն աստծուն:

Արծաթնազեղ՝ դու աստված ուշիմ, ո՛հ, դու ինձ լսիր, շրջապահ-գան  
եզ Քրիսոս բրմի հիլլայի վեսմ, և իշխող հզոր հոծ Տենիցոսի  
Մմենթեսս աստված, կրբեկցե եթե զարգարել եմ ես տաճարը քո սուրբ,  
Երբեկցե եթե մասուցել եմ քեզ ազգերը գիրուկ արջարի, այծի՝  
Ինձ լսող եղիր, կատարիր իղձս եղակի միակ՝ արցունքս սրբի,  
Իմ վրեժը լուծիր նետովը քո, սուր զանախցիներից:

«Իլիական» գիրք 1:

Այս հակիրճ աղոթքում պաշտպանված են աստվածության դիմելու բոլոր անտիկ կանոնները: Աստվածն անվանված է իր անունով (Մմենթեսսը Ապոլոնի ծիսական կոչումներից մեկն է) «արծաթնազեղ» մակդիրի հետ միասին, — որից հետո նա պարտավոր է արձագանքել կանչին: Նշվում է նրա հզորությունը, — այդ արվում է նրա համար, որ աստված շտուսափի գալուց, ասելով, որ ինքը ի վիճակի չէ կատարելու աղոթողի խնդրքը: Այնուհետև հիշվում է այն մեծարանքների մասին, որոնք ցույց են տրվել աստծուն և նրա վրա պարտավորություն են դրել ծառայել՝ ծառայության դիմաց, և շարադրվում է խնդրքի բովանդակությունը: Հիմնի այդպիսի ստրուկտուրան շատ անգամ է պատահելու անտիկ զրականության 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 ֆուլկլորի բոլոր ժանրերը ներթոմված են աստվածների և հերոսների մասին ասքերի դիցարանական նյութով: «Հունական դիցաբանությունը — բոս Մաշքսի խոսքերի, — ոչ միայն հունական արվեստի զինարանն էր, այլև նրա հողը»<sup>5</sup>:

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

<sup>5</sup> Կ. Մալեխ, Փաղարանտեսության քննադատության շուրջը, էջ 270:



զտնվող 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, ինչ 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 կաշագույնի (թութակի) և բազնի փետուրների վրայի կարմիր բծերը առաջանում են ուժեղ այրվածքներից, կետի շնչանցքը՝ նիզակի զարկից, 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 նկատ կամ օձի շարժումների հետ: Ամենուրեք տարածված են ասքեր կրակի ծագման մասին, ընդ որում, սովորաբար կաթովում է, որ կրակը թաքնված է եղել որևէ տեղ և այնուհետև հափշտակվել է մարդկանց համար (որսորդական ստադիայում մարդիկ իրենք ավելի հաճախ գտնում են, քան դրանք պատյաստում): Առասպելի առարկա են հանդիսանում նաև երկնային լուսատուները՝ արեգակը, լուսինը, համաստեղությունները: Առասպելը պատմում է նրանց երկինք գալու մասին, նաև այն մասին, ինչ ինչպես են ստեղծվել նրանց ձևը, շարժման ուղղությունը, փուլերը և այլն: Այդ պատմվածքներում նշանակալի դեր են խաղում կենդանիները և փոխարկվելու 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 մոգական 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-

ն է հաստատում: Առասպելի սոցիալական ֆունկցիան բնության և հասարակության մեջ գոյություն 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 գործողություններով կամ պաշտամունքային արարողության բաղադրիչ մասն է հանդիսանում: Առասպելը ցեղի «սրբազան պատմությունն է», և նրա պահպանողները հանդիսանում են հասարակական խմբերը, որոնք կոչված են պահպանելու գոյություն ունեցող սովորությունների անսասանությունը, — դրանք են ծերերը, ավելի ուշ ստադիաներում՝ շամանները, կախարհները 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 հատկություններ վերագրելն է: Այն բուրն ինչ որ կենդանի է և նույնպես այն բոլորն ինչ որ շարժվում է, ուստի և կենդանի է թվում՝ զազանները, բույսերը, ծովը, երկնային լուսատուները և այլն՝ ըմբռնվում են իբրև անհատական ուժեր, որոնք այս կամ այն գործողությունը կատարում են նույն մոտիվներով, ինչ որ մարդիկ: Ամեն մի իրի պատճառը դիտվում է նրանում, որ մեկնու-մեկը մի անգամ շինել կամ գտել է այն: Առասպելագոյացման մի ուրիշ, ոչ պակաս կարևոր, նախադրյալ՝ 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 գործողություն կատարելով իրի մասի, նրա անվան, պատկերի կամ նրան նման առարկայի վրա: Նախնադարյան մտածողությունը «փոխաբերական» է. նա ենթադրում է, որ իրի մասը, կամ նրա հատկությունը, 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: ՄՍՌՄ-ում մտածողության ստադիական զարգացման պրոբլեմը դրել է լեզվի մասին նոր ուամունք ստեղծող ալիպոմիկոս Ն. Յա. Մաուր և նրա դպրոցը: Հարկավոր է, սակայն, զգուշ լինել դիցաբանական մտածողության իդեալիստական մեկնաբանումից, այն պատկերացումից, որ իբր թե նախնադարյան գիտակցությունը շի արտացոլում օրեկտիվ իրականությունը: Նախնադարյան մարդկանց մտածողության առանձնահատկություններն արմատացած են մտքի արտրակտ ձևերի շնչին՝ զարգացման վրա, օրեկտի հատկությունների ուղ-բավականաչափ գիտակցման վրա, որը պայմանավորվում է արտադրողական ուժերի զարգացման ցածր մակարդակով, բնությունն ակտիվորեն փոխելու ուղ-բավականաչափ կարողությունը:

Առասպելաստեղծադործությունը 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 էլ նույնիսկ իբրև պայմաններ և նույնիսկ իբրև պատճառ՝ բնության մասին կեղծ պատկերացում ունենալ»<sup>\*</sup>: Այդ ֆանտազիայի իմացական արմատը պարզաբանում է ստանում Լենինի մոտ. «Մարդու իմացության երկուսվելը և իդեալիզմի (=կրոնի) հնարավորությունը տրված են արդեն՝ «առուն» ընդհանրապես և առանձին տներ՝ առաջին տարրական արտրակցիայում: Խելքի (մարդու) մոտեցումը առանձին իրին, դրանից ընդօրինակություն (=հասկացություն) հանելը՝ հասարակ, անմիջական, մեռյալ-հայելային ակտ չէ, այլ բարդ, երկուսված, զիզագակերպ մի ակտ, որն իր մեջ ենթադրում է ֆանտազիան՝ կյանքից թռչելու հնարավորությունը. այդ դեռ քիչ է՝ արտրակտ հասկացություն, իդեալի փոխարկված հնարավորությունը (ընդ որում աննկատելի, մարդու կողմից չգիտակցված փոխարկումը) ֆանտազիայի (վերջին հաշվով = ասածու): Քանի որ ամենապարզ ընդհանրացման մեջ էլ:

«ամենատարրական ընդհանուր իդեալում էլ (ստեղան» ընդհանրապես) որոշ պատահիկ ֆանտազիա կա»<sup>\*\*</sup>:

Արտադրողական ուժերի ցածր մակարդակը, բնությանը ուղ-բավականաչափ տիրապետումը՝ նախնադարյան հասարակության մեջ լայն ասպարեղ 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 կերպով մշակված դիցաբանական սիստեմը կարևորագույն բաղադրիչ մասերից մեկն է այն ժառանգության, որը հունական գրականությունն ստացավ կուլտուրական զարգացման նախորդ ստադիայից, և առասպելաստեղծադործությունը շատ էտապներ անցավ, նախ քան կադապարվեց այն ձևով, ինչպիսին մեզ հայտնի է հունական դիցաբանությունից: Այնտեղ հայտարբրված է մեծ քանակությամբ շերտավորումներ, որոնք նստվածք են տվել գանազան դարաշրջաններում, և «անցյալ իրականությունը արտացոլված է երևում դիցաբանության երեակայական պատկերացումների մեջ»<sup>\*\*</sup>:

Հունական առասպելները բազմաթիվ արձագանքներ են պարունակում իմբրային ամուսնության, մատրիարխատի մասին, բայց դրա հետ միասին արտացոլում են նաև ավելի ուշ ժամանակների հունական ցեղերի պատմական անցուդարձը: Իբրև նախադասակարգային հասարակության մեջ իդեոլոգիական ստեղծագործության հիմնական ձև, դիցաբանությունն այն հողն է, որի վրա հետագայում աճում են և՛ գիտությունը, և՛ աշխատը: Այդ ձևերը դեռ դիֆերենցված չեն, դրանք ձուլվում են առասպելի մեջ, որն իրենից բնության և հասարակական հարաբերությունների ֆանտաստիկ իմաստավորումն է ներկայացնում և, դրա հետ միասին, դրանց «անգիտակցական գեղարվեստական վերամշակումն է ժողովրդական ֆանտազիայում» (Մարքս), անգիտակցական հատկապես այն տոտեմով, որ գեղարվեստական մոմենտը գեոզատված և գիտակցված չէ: Մենք տեսանք, որ դիցաբանական ֆանտազիան, ի տարբերություն հետագայի գեղարվեստական ֆանտազիայից, իր կերպարներն ընկալում է իբրև իրականու-

\* В. И. Ленин. Философские тетради. 1934. стр. 335—336.

\*\* Ենցիկ. Ընթանքի, մասնավոր անփականության և պատության ծագումը. 32-136.

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



թյուն և, ընդ որում, իբրև հատուկ, «սրբազան» իրականություն, որը տարբեր է առօրյա իրականությունից: Հունական առասպելները պատմում են բնության երևույթների և նշումական կուլտուրայի առարկաների, հասարակական պայմանների, կրոնական ծեսերի ծագման, աշխարհի ծագման (կոսմոգոնիա) և ստեղծմաների ծագման մասին (թեոգոնիա): Հույների դիցաբանական ասքերի մեջ արտացոլում են դանում բնության այն պատկերացումները, որոնց մասին հիշատակվեց վերևում, կապված ծեսախաղերի տարբեր ձևերի հետ: Բարի և շար ուժերի պայքարը, մահն ու հարությունը, մեռյալների թագավորությունն իջնելը և այնտեղից բարեհաշոգ 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 բանավոր ստեղծագործության հետազոտումները, աչդպիսի պատմումները ամենից հաճախ պարուրվում են պրոզայիկ ասքի ձևում և շատ զօժերով հիշեցնում են ժամանակակից ֆոլկլորային հեքիաթը: Հունական ժողովրդական հեքիաթից նմուշներ չեն պահպանվել. դարգացած անտիկ հասարակության մեջ կրթված խավերը արհամարհանքով էին վերաբերվում երեխաների կամ տան կանանց մասին համար «պառավական պատմություններին» և հեքիաթներ չէին ժողովում: 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 «Ամբերի և Պսիխեի» մասին հեքիաթն է՝ ղեանդված մ. թ. II դարի հռոմեական գրող Ապուլեյուսի «Մետամորֆոզներ» վեպում: Սակայն, հունական հեքիաթի մասին կան մի շարք կողմնակի տվյալներ, և «Հեքիաթային» տիպի նյութը օգտագործված է անտիկ գրականության շատ հուշարձաններում («Ողիսական», կոմեդիաներ): Հունական հերոսների մասին առասպելների մեջ պատահում են սյուժեներ, որոնք շատ մոտ են հեքիաթին: Այդպիսին է, օրինակ, Պերսեոսի մասին առասպելը: Արգոսի թագավոր Ակրիսիոսը նախագուշակություն ստացավ պատգամախոսից, որ նա սպանվելու է իր թոռի ձեռքով, այդ թոռը կծնվի նրա աղջկանից: Պատգամախոսությունից սարսափած, նա իր դստերը՝ օրիորդ Գանաեին փակում է ստորերկրյա պղնձյա ապարանքում: Սակայն Գանաեի մոտ նեշթափանցեց Չևս աստվածը, որը դրա համար ոսկե անձրև դար-

ձավ, և Գանաեն Չևսից ծնեց մի որդի՝ Պերսեոսին: Այդ ժամանակ Ակրիսիոսը Գանաեին փր որդու հետ փակեց արկղի մեջ և ծովը նետեց: Ալիքներն արկղը տարան Աերիթոս կղզին, ուր վերցրին այն և բանտարկյալներին ազատություն տվին: Երբ Պերսեոսը մեծացավ, նա կղզու թագավորից հանձնարարություն ստացավ ձեռք բերել երեք Գորգոն հրեշներից մեկի՝ Մեդուզայի գլուխը: Մեդուզայի տեսքը քար էր դարձնում յուրաքանչյուրին, ով նայում էր նրան: Գորգոնների գլուխը ծածկված էր միշտպի թևիով, ատամները խոզի շափ էին, նրանք պղնձե ձեռքեր և ոսկե թևեր ունեին: Հերմես և Աթենաս աստվածների օգնությամբ Պերսեոսը եկավ Գորգոնի երեք քույրերի՝ Ռորկիդների մոտ. սրանք երեքն էլ ի ծնե պառավ էին, երեքով մեկ աչք և մեկ ատամ ունեին և փոխեփոխ օգտվում էին դրանցից: Չեռք գցելով Ռորկիդաների աչքն ու ատամը, Պերսեոսը նրանց ստիպեց ցույց տալ դեպի հավերժահարսները տանող ճանապարհը. հավերժահարսները նրան տվին թևավոր սանդալներ, դիտարկ-անտեսանելի և մոգական պայուսակ: Այդ հրաշագործ առարկաների, նույնպես և պողպատե մանգաղի միջոցով, որ նվիրել էր Հերմեսը, Պերսեոսն իրագործեց հանձնարարությունը: Սանդալներով նա թռավ օվկիանոսի մյուս կողմը Գորգոնների մոտ, քնած Մեդուզային գլխատեց մանգաղով, չնայելով ուղիղ նրան, այլ նրա արտացոլմանը՝ պղնձե վահանի մեջ, նրա գլուխը թաքցրեց պայուսակում և, շնորհիվ դիտարկ-անտեսանելու, ազատվեց մյուս 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 թագավորությունից, բայց հետագայում Պերսեոսը պատահաբար նրան սպանեց մարմնամարզական մրցումների ժամանակ:

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



դեր են խաղում կենդանիները: Այդ տեղի ունի, օրիակ, եգիպտացիների կամ գերմանների մեջ, լիսուելով արդեն ավելի նախնազարյան ժողովուրդների մասին: Հույներն էլ են անցել այդ ստադիան, բայց դրանից լուր 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 առասպելատեղագործությունը զարգանում է գլխավորապես հերոսների մասին առի՛ ձևով: Աստվածներին կենտրոնական դեր է հատկացված միայն մի քանի հատուկ տեսակի առասպելներում՝ կոսմոգոնիաներում, պաշտամունքային լեգենտներում: Հունական դիցաբանության մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ առասպելները շատ քիչ շափով են ծանրաբեռնված մետաֆիզիկական խորհումներով, որը տեղի ունի արևելյան շատ սխտեմներում, որոնք ձևավորվել են դասակարգային հասարակության մեջ քրմերի փակ կաստայի իդեոլոգիական տիրապետության պայմաններում: «Եգիպտական դիցաբանությունը», — նկատում է Մարքսը «Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը» ներածությունից արդեն մեջբերած տեղում, — «եջրեք 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 ևս չէին մահանում, այլ պարուրվում էին հեքիաթի և առակի ֆոլկլորային ժանրերի մեջ:

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

Հունական նյութը՝ ազգագրության և ֆոլկլորի տվյալների հետ համագրելու ճանապարհով կարելի է որոշել «նախադրական» շրջանի հունական բանավոր ստեղծագործության ընդհանուր մակարդակը միայն: Հույների գրավոր հուշարձաններին նախորդող, մի շարք հազարամյակների ընթացքում հունական տերիտորիայի վրա կուլտուրայի զարգացման մասին լրացուցիչ կարևոր տեղեկությունների համար, անտիկ գրականագիտությունը պարտական է մի այլ գիտության՝ հնագիտությանը: Հնագիտական հայտադործումների 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. Բ. ա. II հազարամյակի առաջի կեսին արդեն մենք Կրետեում գտնում ենք հարուստ, նույնիսկ փարթամ նյութական կուլտուրա, մեծապես զարգացած արվեստ և զպրուֆյուն. սակայն կրետեական գրերը դեռ չի հաջողվել վերծանել, և լեզուն, որով գրանք 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 լուր հնագիտական նյութ է: Հանդիսանում և նշանակալի չափով մնում է որպես «առանց տեքստի առլաս». այն կարեվորագույն հարցերը, որոնք վերաբերում են կրետեական հասարակության կառուցվածքին, տակավին շարունակում են վեճեր առաջացնել: Անկասկած է, սակայն, որ Կրետեում մենք գտնում ենք մատրիարխատի քաղաքային մնացորդներ, և կրետեացիների կրանական պատկերացումների մեջ կենտրոնական տեղը գրավում է իդական 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 հետազայի հունական կիթարային. մի ուրիշ՝ նկարում գոհարեթություն ուղեկցվում է սրինգով: Կա մի սկահակ թափորի պատկերումով. մասնակիցները գնում են սիստրայի (զարկի գործիք) հնչյունների տակ և երգում են բերանները լայն բացած: Կրետեի երաշխատները և պարողները հայտնի էին և հետագա ժամանակներում: Ենթադրում են, որ հունական երաժշտական գործիքները հայտնի կապ ունեն կրետեականների հետ: Բնորոշ է, որ հունական գործիքների անուններն իրենց մեծագույն մասով շեն կարող բացատրվել, էլ նեկով 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, բայց «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 շենների 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 ընչին աստիճանով միայն: Այդ ժամանակ Հունաստանում բնակվող ցեղերը բազմիցս հիշատակվում են եգիպտական տեքստերում «արալվաշա» և «դանաունա» անուններով, և այդ անունները համապատասխանում են «աքեացիների» և «դանանցիների» 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 վճռողական 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 վայրեր 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 «աքիյավա» 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 ապերի հիմնական կորիզի պատմական բազան է հանդիսանում, և այդ ապերն իրենց մեջ առասպելականացված պատմության շատ տարերե են պարունակում, — այսպիսին է այն անվիճելի եզրակացությունը, որ բխում է հանդիսական տվյալների և հունական առասպելների համադրությունից. և այստեղ «անցյալ իրականությունն» արտացոլում 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 աղտոտ:

Այստեղեց 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, դրավոր աղբյուրների բացակայության պայմաններում, այդ կարող է բա-



ցատրվել միայն էպիկական տրագիցիաների ամբողջամբ և բանավար պոետիկական ստեղծագործութեան անընդհատութեամբ՝ «միկենական» ժամանակաշրջանից, մինչև հոմերոսյան պոեմների ձևավորման ժամանակը: Հունական էպոսի ակունքները պետք է հասցնել, համենայն դեպս, «միկենական» դարաշրջանին, իսկ թերևս, և ավելի վաղագույն ժամանակներին:

II հաղարամյակի վերջերում «միկենական» կուլտուրան անկման է հասնում, և գալիս է հունական պատմութեան 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 շափով տիտիկական առաջադիմութեանը (բրոնզից երկաթին անցնելը), նկատվում է նյութական կուլտուրայի ընդհանուր մակարդակի ցածրացում՝ «միկենական» ժամանակվա ամբոցներն ու գանձերն 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: Ահեյա-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՝ զբաղում են հոնիական ցեղերը: Դորիացիներն ամրանում էին Պելոպոնեսի արևելքում ու հարավում 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 գասա-

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 գրականության 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 պորբլեմները, որոնք կապված են այդ պոեմների հետ, կազմում են բարդ և տակավին դեռ չուծված «հոմերոսյան հարցը»:

#### 1. ՏՐՈՅԱԿԱՆ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ 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՝ շքեղ Հելենին: Վիրավորված Մենելայոսը և նրա եղբայր՝ միկենական թագավոր Ագամեմնոնը, հունական բոլոր մարզերից զորք ժողովեցին՝ Տրոյա արշավելու համար, Ագամեմնոնի գերագույն առաջնորդությամբ: Հունական աշխարհազորը տասը տարի ապարդյուն պաշարում էր Տրոյան, և հույներին միայն խորամանկությամբ՝ փայտե ձիու մեջ թաքնված՝ հաջողվեց ներթափանցել քաղաքը և հրդեհել այն: Տրոյան այրվեց, իսկ Հելեննն վերագարձվեց Մենելայոսին: Սակայն հունական հերոսների վերագարձը հայրենիք աղետաբեր եղավ, ոմանք ոչնչացան ճանապարհին կամ անմեջապես վերադարձից հետո, ուրիշները երկարատև

Քափառում էին դանազան ծովերի վրա, նախ քան նրանց հաջողվեց տուն վերադառնալ: Այդ ասքերի ամբողջությունից կազմվեց հունական դիցաբանության այսպես կոչված «տրոյական» ցիկլը:

Տրոյան իսկապես գոյություն է ունեցել: Այդ քաղաքը գտնվում էր փոքրասիական առափնյայում Դարդանելից դեպի հարավ: Տեղագրված լինելով ոչ-մեծ բլրի վրա, ծովից մի քանի կիլոմետր հեռու, Տրոյան իշխում էր Դարդանելի մոտաքի մոտից անցնող առևտրական ճանապարհների: Այնտեղ հեշտությամբ կարող էին հարստություններ դիզվել, և նա ցանկալի ավար էր ներկայացնում նվաճողների համար: Հնագիտական պեղումները հին Տրոյայի տեղում երևան հանեցին մի շարք հաջորդականորեն առաջացած բնակավայրեր, այդ թվում նաև երկու ամրոց: Ավելի հին ամրոցը (այսպես կոչված Տրոյա II) վերաբերվում է III հազարամյակին 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 վերաշինվում: Սակայն հոմերոսյան էպոսի նկարագրություններին ավելի հարմարվում է մյուս ամրոցը (Տրոյա VI), որը վերաբերվում է «միկենական» ժամանակներին և նույնպես կործանված է: Հրդեհի հետքեր գտնված են և ավելի ուշ շերտում, այսպես կոչված Տրոյա VII-յում: Թեև հունական ասքի մեջ դեպքերը խճճված են, և «միկենական» տիպի Տրոյայի ավերմանը վերագրված է հրդեհը, որը նրա կործանման պատճառ չի եղել, այնուամենայնիվ ավանդության հիմքում պետք է որ պատմական նշույլ լինի, և «աքեական» արշավանքը Տրոյա, հավանաբար, պատմական փաստ է, որը տեղի է ունեցել XIII կամ XII դ. դ. մ. թ. ա.:

Սակայն, Տրոյական պատերազմի մասին հունական ասքերում այդ պատմական փաստը հանդես է գալիս դիցաբանական պարուբանքի մեջ: Այդ արտահայտվում է ոչ միայն նրանում, որ իրրև ասքի գործող դեմքեր մարդկանց զուգընթաց հանդես են գալիս և աստվածները: Ավելի էական է այն, որ հերոսական դեմքերի մեջ հանդիպում են տեղական նշանակություն ունեցող հնագույն աստվածներ, որոնք համահունական բնդունելությամբ չէին օգտրվում և էպիկական տրադիցիայով հերոսների էին վերափոխվել: Այսպես, Հելենին, որի համիշտակույցը, համաձայն ասքի, պատերազմի պատճառ է ծառայել, իրենից ներկայացնում է մինչև մարդկային մակարդակն իջեցված բուսականության աստվածուհին, որին երկրպագում էին Սպարտայում: Տրոյական ցիկլում պատ-



մական դեպքերը, թերևս նույնիսկ պատմական անունները, հյուսված են թշնամի ուժերի կողմից հափշտակված պողպարեթյան աստվածուհուն ազատելու և թշնամու կողմից հալածվող աղա-տարարների հետագա դժբախտությունների մասին դիցաբանական սյուժեի հետ: Տրոյայի արշավանքի մասին ասքը, հաղորդվելով սերնդեսերունդ, հունական պատմության ամբողջ «մութ» ժամանակաշրջանի ընթացքում բազում փոփոխությունների ենթարկվելով, տարածվել է տարբեր վարիանտներով, մինչև որ գրական ամրացում է ստացել հոմերոսյան էպոսում:

## 2. «Ի Լ Ի Ա Կ Ա Ն»

«Իլիականի» (այսինքն Իլիոնի մասին պոեմի) գործողությունը կապակցված է Տրոյական պատերազմի 10-րդ տարվա հետ, բայց ոչ պատերազմի պատճառը, ոչ նրա ընթացքը պոեմում չեն շարադրվում: Ենթադրվում է, որ ասքն իր ամբողջությամբ և հիմնական գործող դեմքերը՝ արդեն ծանոթ են ունկնդրին: Պոեմի բովանդակությունը մի էպիզոդ է միայն, որի սահմաններում կենտրոնացված է ասքերի հսկայական նյութը և հանդես է բերված հունական և տրոյական հերոսների մեծ քանակություն: «Իլիականը» կազմված է 15.700 տողից, որոնք հետագայում անտիկ գիտնականները, ըստ հունական այբուբենի 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 Թետիսի որդի Աքիլեսը, որը արեական գյուցազունների մեջ ամենաբաշն էր, «Իլիականի» կենտրոնական դեմքն է հանդիսանում: Նա «կարճահավերժական» է՝ նրան մեծ փառք և վաղ մահ է վիճակված: Աքիլեսը պատկերված է որպես այնպիսի մի հզոր հերոս, որ տրոյացիները չեն համարձակվում դուրս գալ քաղաքի պարսպից, բանի նա մասնակցում է պատերազմին. բավական է, որ նա երևար, որպեսզի մյուս բոլոր հերոսները հարկավոր չլինեին: Աքիլեսի «զայրույթը», նրա հրաժարվելը ռազմական գործողություններին մասնակցելուց, այսպիսով, կազմակերպող մոմենտ է ծառայում պոեմի գործողության ամբողջ ընթացքի համար, որովհետև Աքիլեսի անգործությունն էր միայն թույլ տալիս ծավալել մարտերի

պատկերը և ջուլջ տալ հունական և տրոյական հերոսների ամբողջ փայլը:

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

... և բնկնկալեց Ապոլոնն արծաթաղեն.

Ձայրույթով հուժկու սրբնեաց իշավ Օլիմպի բարձր լեռնազագաթից, Աքեաց կոպի ուսից, կապարճները նրա ամբափակ կողքին նետերով լեցուն, Քեւձոր նետերն ճոճվելով ուսին շառաչուն ձայնով ուղեկցում էին Ձայրացած աստծու այն երթին հզոր: Երբեթում էր նա ինչպես սև դիշեր, Վերջապես նստեց նավերի կողքին, աղեղը լարեց ու նետեր սփռեց. Ապոլոն աստծու աղեղն արծաթ արծակեց որոտ աճեղազգորդ Սկզբում շարդեց անհամար ջրի, հետո էլ ոճմակ շների անբան եսկ այնուհետև ցասումն ուժգին մարդկանց վրա նա հորդանքով թափեց, Տարածեց նա մահ. դիակներ բազում այրող խարույկներ բանակաանդում:

Գիրք 1:

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

Ձեր լինում այլևս՝ ոչ ժողովներում փառքով զարդարուն արիների քաշ, Ոչ՛ պատերազմում՝ աճ-սարսափ բերող, տոչորված սրտով և հուզամանից Մնացել էր պարսպ ու անգործ նստած. իսկ հողով խոով 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 մաշր Թետիսը Ձևսից խոստումն է ստանում, որ արեացիները պարտություն պետք է կրեն, մինչ չհատուցեն նրա «կարճահավերժական» որդուն հասցրած



վիրավորանքը (գիրք 1.): Կատարելով այդ խոստումը, Զևսն Ազամեմնոնին խաբուսիկ երազ է ուղարկում, որը նախադրւած է Տրոյայի մոտալուտ անկումը, և Ազամեմնոնը վճռում է վճռական ճակատամարտ տալ տրոյացիներին:

Այստեղ զորքը «փորձելու» յուրահատուկ տեսարան է խազայնում: Ազամեմնոնը կեղծ ճառ է արտասանում, առաջարկելով դադարեցնել պատերազմը և տուն վերադառնալ: Ժողովուրդն անհապաղ վազում է դեպի նավերը, և «խորամանկ» Ողիսևսը հազիվ է կարողանում խաղաղացնել հուզումը: Այստեղ տրվում է «Յագավորներին վիրավորող» Քերսիդեսի հետաքրքրական պատկերը. նա կոչ է անում սազմիկներին տուն վերադառնալ և ուժեր շվատնել շահամու Ազամեմնոնին հարստացնելու համար: Էպիկական պոետի իր դեմքերի հանդեպ ընդհանուր բարեսիրտ վերաբերմունքի ֆոնի վրա, Քերսիդեսի պատկերումն աչքի է զարնվում իր քիչնոս ծաղրանկարային բնույթով: Քերսիդես բանն էլ հենց հիշեցնում է լյփրը բառը (thersas — լյփրը): Նա գծված է նոդկալի արտաքինով և աչքի է բնկնում ու վայելուչ վարքով: Քերսիդեսի էլույթը, համաձայն «Ելիականի», մասսայի ձայնը չի հանդիսանում և զորքի մեջ լուկ զայրույթ է առաջացնում: Բուրն ուրախ ծիծաղում են, երբ Ողիսևսը հանդարտեցնում է ամուսին հայհոյողին», զարկելով գայիսոնով նրա սողնաշարին և ուսերին»: Ստոբիին շերտերի բողոքն արտահայտողին տրված է ֆոկլորային ալլանդակ-ծաղրածուի գծեր, որին ծեծում, խրկում, կամ ժալոից նետում էին պտղաբերության տունների 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 ուղեգրական հաջողություններին տրոյացիները միանգամից չհասան: «Ելիականի» սկզբի գրքերը (3—7) նկարագրում են արեական առաջնորդների ուղեգրական սխաղործությունները և Տրոյայի դատապարտվածության մթնոլորտ ևս ստեղծում: Պոետի այդ մասը մի շարք տեսարաններ է պարունակում, որոնք, սկսած վերածնության դարաշրջանից, եվրոպական քննադատության մեջ հիացմունք էին առաջացնում: Երրորդ գիրքը ժանոթացնում է պատերազմի սկզբնապատճառ հանդիսացողներին՝ Պարիսի, Մենելայոսի, Հելենեի: Գեղեցիկ Պարիսը մարտից

... Մենամարտի է կանչում արեացիներից քաջագույնին, բայց վախեցած նահանջում է Հելենեի վիրավորված ամուսնու առաջ. միայն Հեկտորի նախատիքներն են ստիպում նրան ետ վերադառնալ. մենամարտի պայմանն է՝ Հելենեն մնում է հաղթողին.

... հնդաքին նրանք՝ և՛ արեացիք և՛ տրոյացացիք  
Հույսերով լեցուն կոիֆներին այդ ազնուարեք վերջ տալու համար:  
Գիրք 3.

Քանի դեռ պատրաստվում են մենամարտի և պայմանները վավերացվում են հանդիսավոր երզմամբ, զուգահեռ տրվում է արեական գլխավոր դյուցազունների բնութագիրը՝ «պատի վրայից դիտելու» տեսարանում: Տրոյայի պարսպապատի վրա, ուր գտնվում է Պրիամոս թագավորը և տրոյական ավազները, հանդես է գալիս Հելենեն, լինում՝ «քաղցր զրացմունքներով», «առաջին ամուսնու մասին, ծննդավայր քաղաքի և արյունակիցների մասին» մտածմունքով.

Պարսպին բազմած, ծերունի իշխանք—Տրոյա քաղաքի Ակնասան հենց որ աշտարակն էկող այն Հելենեին Պերճախոս կերպով կամացուկ իրար նրանք առացին՝ «Մեղադրելի չէ ոչ Տրոյայի որլոց ոչ քաջ արեացոց Ելանել մարտի տառապանք կրել այս կնոջ համար Իսկապես կարծես դիցուհի լինի պատկերովքն իր. Քնկուղ և այդպես հեռանա թող նա անցնի Հելլադա Դրանով և մեղ և սրբոց մերոց մահից ազատի».  
Առացին այդպես Պրիամոս արքան իր մոտ հրավիրեց Ու ասաց նրան՝ «Աղջիկս քայլի և ինձ մոտ նստիր Այստեղից կդիտես առաջին մարդուդ և ազգուտոճմիդ Աբարած անմեղ, դու մեզը շես գործել, աստծամեղքն է Որ այսպես սգարեր կսիվը անեղ զլիս է բերել»:

Գիրք 3:

Պրիամոսի հարց ու փորձերի և Հելենեի պատասխանների մեջ ծառանում են մի շարք կերպարներ՝ վիհապանձ Ազամեմնոնը, «շատախիսելք» Ողիսևսը, հզոր Այաքսը (Այանտ):

Մենամարտի ժամանակ Մենելայոսը գրեթե արդեն հաղթող է հանդիսանում, բայց Պարիսին հովանավորող Աֆրոդիտեն հափըշտակում է նրան կուլի 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 ռիսկալուծ է Հերան՝ Ձևսի կինը և նրա աղջիկ Աթենասը: Աթենասի սաղարնքով տրոյացիներին դաշնակից Պանդարոսը նետ է արձակում Մենելայոսի վրա: Զինադադարը խախտված է, տրոյացիների երդմնազանցությունը արեացիների մեջ վատահոսություն է ստեղծում վերջնական հաղթանակի վերաբերյալ:

...Օրը հետո է, երբ որ նվիրական Տրոյա քաղաքը անկում է կրկուսեց  
Աերուկ Պրիամը ու ժողովուրդը այդ նիզակահրի՝ պետք է կործանեց:

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 Արես և Աֆրոդիտե աստվածներին: Այդ գիրքը շատ արխայիկ բնույթ ունի և իր մեջ պարունակում է մի շարք «հեթաթային» գծեր, որոնք սովորաբար օտար են «Իլիականին» (օրինակ՝ անտեսանելի գլխարկի մոտիվը)՝ Աստվածներն ու մարդիկ այստեղ ներկայացված են իբրև հավասար կոլոզներ:

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 գալիք թշվառությունների նախազգացումով:

Անվահեր Հեկտորը, որը պատկերված է որպես նրբազգաց հայր և ամուսին, սիրող Անդրոմախասն, չոր սաղավարտի վրայի ձիու բաշից վախեցող երեխան, որն իր լացով ծնողների ժպիտն է առաջացնում և զրանով իսկ հանգստացնում է նրանց զրույցի լարվածությունը, — այս բոլորը նրբերանգված են Տրոյայի առաջիկա կործանման տրագիկումով: Այդ տեսարանը համաշխարհային

գրականության մեջ արժանի հռչակ է վայելում և հոմերոսյան «Մարդասիրություն» ցայտուն նմուշներից մեկն է:

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

Սկսած 8-րդ գրքից իր ուժի մեջ է մտնում Ձևսի վճիռը տրոյացիներին օգնելու մասին և նրանք սկսում են հաղթել արեացիներին: Այդ ժամանակ Ագամեմնոնը պատգամավորություն է ուղարկում Աքիլեսի մոտ (9-րդ գիրք), խոստանալով վերադարձնել Բրեսիդեսին և հարուստ պարգևներ տալ, եթե նա համաձայնվի վերստին մասնակցել պատերազմին: Աքիլեսը սիրով ընդունում է պատգամավորներին, բայց ոչ Ոդիսևսի ճարտար պերճախոսությունը, ոչ Այաքսի ուժեղ և շիտակ խոսքերը, ոչ Աքիլեսի ծեր դատտիարակ՝ Ֆենիքսի պատմածը՝ անցյալում նման դեպքի՝ Մեդեազոսի դժբախտ «զայրույթի» մասին՝ շեն կարողանում ստիպել Աքիլեսին իր մտադրությունը փոխելու:

«Իլիականի» պատմումի ընդհանուր ընթացքում մեկուսի է գտնվում 10-րդ գիրքը, որի մեջ պատմվում է Ոդիսևսի և Դիոմեդեսի՝ բանակատեղի վրա կատարած գիշերային 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 արեական տարբեր հերոսների «սխրագործություններին», և ընդմիջվում է «օլիմպական» պլանի գործողության հետ, ուր արեացիների հովանավոր աստվածները փորձում են օգնել նրանց, խաբելով Ձևսի զգոնությունը: Առանձնապես հետաքրքրական է «Ձևսի հրապուրման» տեսարանը 14-րդ գրքում: Հերան Ձևսին գրավում է սիրային թովչանքով և քնեցնում է նրան: Ձևսի և Հերայի սերը պատկերացված է որպես կոսմիկ ակտ:

Ոտքի տակ նրանց հողը բուսցրեց ծաղիկոց բուսեղեն  
Լոթոս ցողալից, բրբոս և հորտա փարթամ գեղանի:

Գիրք 14:

Ձևսն արթնանալով ստիպում է աստվածներին ընդհատել արեացիներին ցույց տրվող ամեն մի օգնություն: 15-րդ գրքի վերջում հույների զրույթները 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 գրքից դեպքերի ընթացքի մեջ շրջադարձ է սկսվում: Անհանգստանալով արոյական հարձակումից, Աքիլեսը համաձայնվում է, որ նրա սիրելի ընկեր Պատրոկլեսը զրահավորվի Աքիլեսի սպառազինությունում և կասեցնի անմիջական վտանգը: Պատրոկլեսն անցած Աքիլեսի ռազմախմբի դուռը, տրոյացիներին բշտում է նավերի մոտից, իսկ այնուհետև հրապուրվելով իշահաղթանակով, բշտում է նրանց ավելի հեռու՝ մինչև Տրոյայի պատերի տակ: Այստեղ զինաթափվելով Ապոլոնի կողմից, նա սպանվում է Հեկտորի ձեռքով:

Նրա հոգին հանդարտ մարմնից թափ խավարն իջավ Աիդի  
Իր բախտը սգաց, դալուկ նա թողցն՝ ամբողջ, մանկությունս

Գիրք 16»

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

Ընկերուչ կորուստը ցնցում է Աքիլեսին. «զայրույթը» փոխարինվում է վրեժխնդրության ծարավով: Զրահ չունենալով, նա դուրս է գալիս անզեն և միայն իր գոռոցով արոյացիներին փախցնում է Պատրոկլեսի դիակի մոտից: Թեախի 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 «օվկիան հոսանքն է», որը շրջապատում է երկիրը, իսկ մեջտեղում մի շարք պատկերներ են մարդկային կյանքից — խաղաղությունից և պատերազմից, ուրախությունից և գժտություններից, աշխատանքից և հանգստից (գիրք 18):

19-րդ գիրքը «զայրույթից հրաժարվելն է»: Աքիլեսը վերադառնում է ռազմական գործողություններին սեփական կամքով, իբրև վրիժառու. զժկամորեն է նա ընդունում Ագամեմնոնի մեղանշանքը և «պարզենքը», նույնիսկ Բրիսեիդեսին, և միայն տեսնում է կովի նետվել, թեպետ գիտի, որ իրեն մոտալուտ մահ է սպասում:

Պատմումը, որ ծավալվում է Աքիլեսի վրիժառուության նշանա-

բանի տակ, մտալլ բնույթ է ընդունում: Մի ահեղ ջարդ է սկսվում, որին երկու կողմից մասնակցում են աստվածները. Աքիլեսը ռազմադաշտը ծածկում է թշնամու գիակներով և ղեռ չի հանդիպում Հեկտորին, իսկ էնեսաին, որին վիճակված է թաղավորել արոյացիների վրա, Աքիլեսից փրկում է Պոսիդոն աստվածը (գիրք 20):

Արդ՝ թող այսուհետև որդիք էնեսաի լինեն արքաներ արոյացիների  
եվ որդոց որդի սպազա ծնվող իրենց սերունդի:

Գիրք 20»

Դիակներով պատվարված Քսանթոս գետն ապարդյուն է համոզում Աքիլեսին մեղմել իր ցասումը և նույնիսկ իր լալիքներով հարձակվում է նրա վրա, բայց Աքիլեսին օգնության է հասնում Հեփեստոսը, ջրերի դեմ դարձնելով լալիք 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: Իզուր են նրան դիմում արոյական պատի վրայից հայրն ու մայրը, համոզելով վերադառնալ քաղաք: Հեկտորը ցանկանում է մարտնչել հակառակորդի հետ, բայց

...Իսկ Աքիլեսը մոտենում էր նրան,  
Ահարկու ինչպես Արիստո աստված սաղավարաբալլ,  
Աջ ուսին պելլոնյան տահի հացենին հոճում էր ահեղ  
Իսկ շուրջը նրա պղինձ շառաշում լույսի պես փայլուն,  
Նրկնքից ելնող արեգնակերպ հուր բոցկլտացող:  
Հեկտորը տեսավ, սարսափից դողաց:

Գիրք 22»

Հեկտորը փախուստի է դիմում, Աքիլեսը նրան հետապնդում է:

Քաջն էր փախչում առջևից շտապ, իսկ քաջագույնը հետքով սրնթաց.  
Մուկզնած էին: Զոհի համար չէ, ոչ եղան կաշվի, որ վազում էին՝  
Մտանալու համար իբրև մրցանակ սուրյա վազքի մրցման ժամանակ.  
Հեկտորի հեծյալ կյանքի համար էր՝ մարտնչում էին նրանք կատաղի:

Գիրք 22»

Նրեք անգամ նրանք վազելով պտտեցին Տրոյայի պատերի շուրջը: Իզուր աստվածները նրանց են նայում: Այստեղ էլ, պոեմի օլիմպական պլանում, վճռվում է Հեկտորի ճակատագիրը:



Վերջրեց Չնոր կշիռ ոսկեղեն նծարիւն զցեց նա երկու վիճակ  
Վիճակն էր մահովան, քնանալու երկար մեկն Աքիլեսի, մյուսը՝ Պրիամի որդու  
Մեջտեղից բռնեց նծարը բարձրացրեց իջավ Հեկտորի նծարն օրհասի  
եւ զժոխքն ընկավ...

Գիրք 22:

Աքիլեսի խարդավանական սաղարանքով, երբ նա երկաց Հեկտորին 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 մարտակառքին ու քշում է ձիերին և հակառակորդի զուտիւր 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 թաղել ննջեցյալներին: 23-րդ գիրքը, որը շատ հետաքրքրական է հունական կրոնական պատկերացումների պատմության համար, նվիրված է Պատրոկլեսի հուղարկավորությանը: Պատրոկլեսի հողին երևում է Աքիլեսին ուրվականի շուքի տեսքով և պահանջում է շուտափութ թաղել իրեն: Նկարագրվում է հուղարկավորման ծիսակատարությունը և մրցությունները, որ այդ առթիվ կազմակերպել էր Աքիլեսը:

Պոեմի մեջ հաշտեցնող նոտա է մտցնում վերջին, 24-րդ գիրքը: Աքիլեսը շարունակում է ամեն օր Հեկտորի դին կապել իր մարտակառքին և քարշ տալ Պատրոկլեսի զերեզմանի շուրջը: Բայց մի անգամ գիշերը նրա մոտ է գալիս Պրիամոսը փրկագնով՝

Ոտերն ընկավ, ծնկները զրկեց, ձեռքերը համբուրեց,  
Չեռն այն սուկալի, որ որդոց բազում նրա կործանեց:

Գիրք 24:

Պրիամոսն Աքիլեսի ոտքերն է ընկած, և Աքիլեսը բռնած Պրիամոսի ձեռքը, — երկուսով ողբում են մարդկային կյանքի վշտի մասին: Աքիլեսը համաձայնվում է փրկանք ստանալ և վերադարձնել դիակը: Հեկտորի թաղման նկարագրությամբ վերջանում է «Իլիականը»:

«Իլիականի» շարադրությունը, այսպիսով, տարվում է Աքեացիների հաղթանակների միջով զեպի նրանց պարտությունները, զեպի Պատրոկլեսի մահը, որը վրեժ է պահանջում, և զեպի Հեկտորի մահն Աքիլեսի ձեռքով: Իսկ այն մոմենտում, երբ արդեն կատարվել էին Պատրոկլեսի և Հեկտորի վրա հուղարկավորության

ծիսակատարությունները՝ «Աքիլեսի զայրույթի» բուրբ հետեանքները վերջացած են, և սյուժեն հասցված է իր վախճանին: Տրոյական պատերազմի հետագա 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 քանակությամբ անուններ և էպիզոդներ՝ հունական հերոսական ասքերի քնազավառից: Գրանցից մի քանիսը նույնիսկ սյուժետային կապակցության մեջ չեն դրված տրոյական ցիկլի հետ, այլ պատմում են գործող անձինք իբրև անցյալի ավանդություն: Տրոյական արշավանքը՝ հունական առասպելների սիստեմի մեջ՝ ամենաուշ զեպերից մեկն է. «Իլիականում» անցյալի հիշատակի կրողը, տարբեր սերունդների հերոսների կարծես թե կենդանի կապը՝ պիլոսական զառամչալ թագավոր Նեստորն է հանդիսանում: Նրա բերանում դրված են պիլոսցիների (արևմտյան Պելոպոնեսում) բազմաթիվ հերոսական ավանդություններ: Հիշատակություններ են պատահում դիցաբանական և այլ ցիկլերի մասին, «Թերեի զեմ արշավանքի» մասին, Հեբակլեսի սխրագործությունների մասին և այլն: Այդ ամբողջ վիթխարի նյութը կենտրոնացված է մի էպիզոդի՝ «Աքիլեսի զայրույթի» մասին պատմության շրջանակներում:

### 3. «ՈՒՄԱԿԱՆ»

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



բնի ճանապարհով՝ խանդարում է նոր հաշտանիքը: «Ողիսակա-  
նում» այս սյուժեի հետ միավորված է այլ սյուժեի մի մասը, այդ  
ես պակաս չի տարածված տարբեր ժողովուրդների մեջ, այն է՝  
«Տորը 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 ողբերգա-  
կան՝ հոր կամ որդու մահով, սրիշներում՝ մարտնչողների հաշ-  
տույթով: Ողիսակա 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 շափով «Ելիականի» շարունակությունն է  
կազմում: Պոեմի գործողությունը վերաբերում է Տրոյայի անկու-  
մից հետո X տարուն, բայց գործող անձանց պատմումներում  
հիշվում են այն էպիզոդները, որոնց ժամանակը հարմարեցվում  
էր «Ելիականի» և «Ողիսականի» գործողության միջև ընկած ժա-  
մանակամիջոցին: «Ելիականի» հունական ճամբարի բոլոր կարե-  
վորագույն հերոսները, մեռած թև կենդանի, գուրս են բերված  
նաև «Ողիսականում»: Ինչպես «Ելիականը», «Ողիսականն» էլ ան-  
տիկ գիտնականները բաժանել էին 24 գրքի:

Պոեմն սկսվում է սովորական Մուսային դիմումով, որից հե-  
տո արվում է իրադրությունների համառոտ ընտփադիրը. տրոյա-  
կան արշավանքի այն բոլոր մասնակիցները, որոնք խուսափել էին  
մահից, աշգնն բարեհաջող վերադարձել էին տուն, միայն Ողիսան  
է տառապում անեցիկների կարոտով. նրան ուժով պատում է Կա-  
լիպոս հավերժադարը: Հետագա մանրամասնությունները զրված  
են աստվածների բերանը, որոնք իրենց խորհրդով քննում են  
Ողիսակա հարցը: Ողիսակա գտնվում է հեռավոր Օզիդես կղզում, և  
գայթակղեցնող Կալիպոսն ցանկանում է իր մոտ պահել նրան,  
հուսալով, որ նա կմոռանա հարազատ Իթակեի մասին,

...բայց իզուր, ցանկությունը լեցած

Թեկուզ շատ հեռվում հայրենի ափի գեթ ծուխ տեսնելու,

Մահ էր կրազում:

Գիրք 1. 6

Աստվածները նրան օգնություն չեն տալիս այն պատճառով,  
որ նրա վրա բարկացած է Պոսիդոնը, որի որդին՝ կիկլոպ Պոլիֆե-  
մոսը՝ իր ժամանակին կուրացվել է Ողիսակա կողմից: Ողիսակա

հովանավորող Աթենասն առաջարկում է Կալիպոսի մոտ ուղար-  
կել աստվածների սուրհանդակ Հերմեսին Ողիսակա արձակելու  
հրամանով, իսկ ինքն ուղեվորվում է Իթակա, Ողիսակա որդի Տե-  
լեմաքոսի մոտ: Այդ ժամանակ Իթակայում Պենելոպեին հարս-  
նախոսություն կկատարվի: Գիտնականները ամեն օր խնջույք էին անում  
Ողիսակա տանը և վատնում էին նրա հարստությունները: Աթենա-  
սը դրդում է Տելեմաքոսին ուղեվորվել Տրոյայի արշավանքից  
վերադարձած Նեստորի և Մենելայոսի մոտ, տեղեկանալ հոր մա-  
սին և պատրաստվել վրեժխնդիր լինելու փեսացուներից (գիրք 1):

Նրկորոգ գիրքը տալիս է Իթակեցիների հասարակական ժո-  
ղովի պատկերը: Տելեմաքոսը գանգատ է ներկայացնում փեսա-  
ցուների դեմ, բայց ժողովուրդն անկարող է հակադրվել անվանի-  
երիտասարդությանը, որը պահանջում է, որ Պենելոպեն ընտրի  
իրենցից մեկնումեկին: Զուգընթացաբար կերտվում է «խելացի»  
Պենելոպեի կերպարը. խորամանկությունների միջոցով նա  
ձգձգում է իր համաձայնությունն ամուսնության վերաբերյալ:  
Աթենասի օգնությամբ Տելեմաքոսը նավ է պատրաստում և դադա-  
նի մեկնում է Իթակեից Պիլոս՝ Նեստորի մոտ (գիրք 2): Նեստորը  
Տելեմաքոսին հաղորդում է Տրոյայի արշավանքից արեալիների  
վերադարձի և Ագամեմոնի մահվան մասին, բայց հետագա լու-  
րերի վերաբերյալ ուղարկում է նրան Սպարտա Մենելայոսի մոտ-  
որն արեական մյուս առաջնորդներից ափելի ուշ է տուն վերա-  
դարձնել (գիրք 3): Սիրալիրոշեն ընդունվելով Մենելայոսի և Հելի-  
նի կողմից, Տելեմաքոսը տեղեկանում է, որ Ողիսակա տառա-  
պում է գերության մեջ Կալիպոսի մոտ: Իսկ փեսացուները, վա-  
խեցած Տելեմաքոսի մեկնելուց, դարսն են պահում, որպեսզի վե-  
րադարձին ոչնչացնեն նրան (գիրք 4): Պոեմի ամբողջ աչք մասը  
հարուստ է կենցաղային ուրվագծերով՝ պատկերվում են խեջույք-  
ները, տոները, երգեցողությունները, զրույցները սեղանի շուրջը  
«Հերոսները» մեր առաջ կանգնում են խաղաղ ընտանեկան շրջա-  
պատում:

Պատմումը վարելու նոր դիժ է սկսվում: Պոեմի հաջորդ մասը  
մեզ տեղափոխում է հեքիաթական և զմայլական բնագավառը:  
5-րդ գրքում աստվածները Հերմեսին ուղարկում են Կալիպոսի  
մոտ, որի կղզին պատկերված է այնպիսի գծերով, որոնք հիշեց-  
նում են հույների պատկերացումները մահվան թագավորության  
մասին (Kalypto անունն ինքը—«սրողողուհի»—կապված է մահ-  
վան կերպարի հետ): Կալիպոսն դժկամությամբ արձակում է



Ողիսեսին, և վերջինս ծովով ուղեվորվում է լաստի վրա: Ենոր-  
հիվ անտաժուհի Լեվկոթիայի հրասքանչ միջամտության, փրկի-  
վելով Պոսիդոնի բարձրացրած փոթորկից, Ողիսեսը լողում է  
Սխերիա կղզու ափը, ուր ապրում է Փեակես երջանիկ ժողովուր-  
դը. դրանք ծովագնացներ են, հեքիաթային նավեր ունեն, որոնք  
արագաշարժ են «ինչպես թեթև թևերը կամ մտքերը», կարիք չու-  
նեն զեկի և հասկանում են իրենց նավավարների մտքերը: Կղզու  
ափին Ողիսեսի հանդիպումը փեակեսական Ալկինոոս թագավորի  
դուստր նավսիկկի հետ, որը եկել էր ծովափ լվացք անելու և  
աղախիճների հետ գնդակ խաղալու, կազմում է իդիլիկ մոմենտ-  
ներով հարուստ 6-րդ գրքի բովանդակությունը: Ալկինոոսն իր  
կնոջ՝ Արեստի հետ՝ ընդունում է պանդոխտին փառահեղ պալա-  
տում (գիրք 7) և ի պատիվ նրա կազմակերպում է խաղեր և խըն-  
ջույք, ուր կույր երգիչ Դեմոդոկոսը երգում է Ողիսեսի սխրա-  
գործությունների մասին և դրանով հյուրի աչքերում արցունք է  
առաջացնում (գիրք 8): Փեակեսների երջանիկ կյանքի պատկերը  
շատ ուշագրավ է: Հիմքեր կան կարծելու, որ փեակեսների առաս-  
պելի վաղագույն իմաստը՝ մահվան նավորդները, մեռյալների թա-  
ղավորությունը փոխադրողներն են, բայց այդ զիցաբանական  
իմաստը «Ողիսականի» մեջ արդեն մոռացված է, և մահվան նա-  
վորդները փոխարինված են հեքիաթային ծովագնացների «թիա-  
կասեր» ժողովրդով, որը խաղաղ և փարթամ կյանք է վարում,  
որի մեջ Հունիայի VIII—VII դ. դ. առևտրական քաղաքների կեն-  
ցաղի գծերի հետ միասին, կարելի է նկատել նաև հուշեր Կրեստի  
հզորության դարաշրջանի մասին:

Վերջապես, Ողիսեսը փեակեսներին հայտնում է իր անունը  
և պատմում է իր դժբախտ արկածները, որ ունեցել է ճանապար-  
հին Տրոյայից վերադառնալիս: Ողիսեսի պատմումը կազմում է  
պոեմի 9—12-րդ գրքերը և պարունակում է մի ամբողջ շարք  
ֆոլկլորային սյուժեներ, որոնք հաճախ պատահում են Նոր Ժա-  
մանակի հեքիաթներում ևս: Առաջին զեմքով պատմելու ձևը  
Նույնպես տրադիցիոն է՝ ծովագնացների հեքիաթային արկածների  
մասին պատմությունների համար և հայտնի է մեզ մ. թ. ա. II  
հազարամյակի եգիպտական հուշարձաններից (այսպես կոչված  
«նավախորտակման ենթարկվածի պատմությունը»): Առաջին ար-  
կածը միանգամայն ունիստական է. Ողիսեսն իր ուղեկիցների  
հետ կողոպտում է Կիկոնների քաղաքը (Թրակիայում), բայց հե-  
տո փոթորիկը բազում օրերի ընթացքում նրա նավերը տանում է

ալիքների վրայով, և նա ընկնում է հեռավոր, հրաշալի երկրներ-  
Սկզբում՝ այդ խաղաղ լուսոֆագների՝ հրաշալի քաղցր ծաղիկ լու-  
սուսը «լափողների» երկիրն է: Ծառակելով այն, մարդը մոռանում  
է իր հայրենիքի մասին և ընդմիշտ մնում է իբրև լուսոս հավա-  
քող: Այնուհետև Ողիսեսն ընկնում է կիկլոպների (ցիկլոպների),  
միաշքանի հրեշներին՝ երկիրը, ուր մարդակեր հսկա Պոլիփեմոսն  
իր բարանձավի մեջ լափում է Ողիսեսի մի քանի ուղեկիցներին:  
Ողիսեսը փրկվում է նրանով, որ արբեցնում և կուրացնում է  
Պոլիփեմոսին, իսկ այնուհետև մյուս ընկեցների հետ միասին,  
կախվելով երկարաբուրդ ոչխարների փորի տակից, դուրս է գա-  
լիս քարանձավից: Մյուս կիկլոպների վրեժխնդրությունից Ողի-  
սեսը խուսափում է, կանխատեսորեն իրեն անվանելով «Ուշք»:  
Կիկլոպները հարցնում են Պոլիփեմոսին, թե ով է նրան վիրավորել,  
ստանալով «ուշք» պատասխանը, հրաժարվում են միջամտու-  
թյունից: Սակայն, Պոլիփեմոսի կուրացումը աղբյուր է դառնում  
Ողիսեսի բազմաթիվ դժբախտությունների համար, որովհետև  
դրանից հետո նշան հետագնդում է Պոլիփեմոսի հոր՝ Պոսիդոնի  
զայրույթը (գիրք 9): Ծովագնացների ֆոլկլորի համար բնորոշ է  
լուզացող կղզու վրա ապրող՝ քամիների էոլոս աստծու մասին  
ասքը: Էոլոսը բարեկամաբար Ողիսեսի ձեռքն է տալիս անբարե-  
նպաստ քամիներով լիքը կապած փուքսը, բայց արդեն ոչ հեռու  
հայրենի ափերից Ողիսեսի ուղեկիցները բացեցին փուքսը և փո-  
թորիկը նորից նրանց ետ շարտեց ծովը: Այնուհետև նրանք  
վերստին ընկնում են մարդակեր հսկաների՝ լեստրիգոնների եր-  
կիրը, որտեղ «զիշերի և ցերեկի» ճանապարհները մոտենում են  
(ակներև է, որ հույները հեռավոր կերպով լսել էին հյուսիսի  
ամառվա կարճ զիշերների մասին): Լեստրիգոնները ոչնչացրին  
Ողիսեսի բոլոր նավերը, բացի մեկից, որը հետո ափ կլավ կա-  
խաբգուհի Կիրկեի (Ցիրցեի) կղզում: Կիրկեն, որպես տիպիկ  
ֆոլկլորային վճուղ, ապրում է մութ անտառում, մի տան մեջ,  
որից անտառի վերևում ծուխ է բարձրանում: Ողիսեսի ուղեկից-  
ներին նա խոզ է դարձնում, բայց Ողիսեսը հրաշալի բույսի օգ-  
նությունով, որ մատնանշում է նրան Հերմեսը, հաղթահարում է  
կախարդանքները և մի ամբողջ տարի վաչելում է Կիրկեի սերը  
(գիրք 10): Այնուհետև, Կիրկեի ցուցմունքով, նա ուղևորվում է  
մեռյալների թաղավորությունը, որպեսզի հարցմունք անի հուշա-  
կավոր թեբեական գուշակող Թիրեզիասի հոգուն: «Ողիսականի»  
կոնտեքստում մեռյալների թաղավորությունն այցելելու անհրա-



Տեղափոխությունը բոլորովին պատճառարանված չէ, բայց ասքի այդ տարրը, ըստ էրևույթին, մերկացած ձևով իր մեջ պարունակում է ամուսնու «թափառումների» և նրա վերադարձի մասին ամբողջ այլուժեի հիմնական դիցաբանական խմաստը (մահ և հարություն): «Ողիսականում» այն օգտագործված է նրա համար, որպեսզի հերոսին հանդիպեցնի անցյալում նրան մոտ մարդկանց հոգիների հետ: Ստանալով Թիրեզիասի նախագուշակությունը, Ողիսևը զրուցում է իր մոր, մարտական ընկերների՝ Ագամեմնոնի, Աքիլեսի հետ, տեսնում է անցյալի զանազան հերոսներին (գիրք 11): Վերադառնալով մեռյալների թագավորությունից, Ողիսևը նորից այցելում է Կիրկեին, լողում է իր նավով մահաբեր սիրենանների մոտով, որոնք նավազնացներին գրավում են մոգական երգերով, իսկ այնուհետև ոչնչացնում են նրանց, անցնում է ապառաժների մոտով, որտեղ ապրում են մարդկանց լափող Սկիլան և ամենակույ կարբիդան: Ողիսևի պատմումի եզրափակիչ էպիզոդը պատկերում է աստվածների դաժանությունը և նրանց արհամարհանքը մարդկային վշտի վերաբերմամբ: Տրինակրիա կղզում, ուր արածում էին Հելիոս (արեգակի) աստծու հոտերը, Ողիսևը և նրա ուղեկիցները հարկադրված էին կանգ առնել աննպաստ քամիների և այգտեղ նրանց ուտեստի պաշարը նվազելու պատճառով: Մի անգամ, երբ Ողիսևն աղոթում էր աստվածներին փրկության մասին, աստվածները նրան երազ ուղարկեցին. Ողիսևի ուղեկիցները տառապելով դաժան սովից, խախտեցին նրա արգելքը և սկսեցին սպանել սրբազան կենդանիներին: Հելիոսի գանգատով, Զևսը փոթորիկ ուղարկեց, որը ոչնչացրեց Ողիսևի նավը նրա բոլոր ուղեկիցների հետ միասին: Ազատվեց միայն Ողիսևը, որին ալիքները նետեցին Օգիգես կղզին, ուր նա այնուհետև զանվում էր Կալիպսոյի մոտ (գիրք 12): Փեակեսները, հարուստ ընծաներ տալով Ողիսևին, նրան տանում են Իթակա, և զայրացած Պոսիդոնը դրա համար նրանց նավն ապառաժ է դարձնում: Դրանից հետո փեակեսները ալևս պանդուխտներին չպետք է փոխադրեն ծովերով իրենց արագընթաց նավերի վրա: Հեքիաթի թագավորությունը վերջանում է: Ողիսևը, Աթենասի միջոցով վերափոխվելով աղքատ ծերուկի, ուղեվորվում է իր հավատարիմ խոզարած էվմեոսի մոտ (գիրք 13): Հերոսի «անձանաչելի» լինելը «ամուսնու վերադարձը» սյուժեի մշտական մոտիվն է, բայց այն ժամանակ, երբ տրագիցիոն այլուժեն չի պահանջում որևէ բարդ գործողություն վերադարձի

մոմենտի և նրան ճանաչելու միջև, «Ողիսականում» անձանաչելի չինելը օգտագործված է բազմաթիվ էպիզոդային դեմքեր և կենցաղային պատկերներ մտցնելու համար: Ունկնդրի առջևից անցնում է Ողիսևի բարեկամների և թշնամիների կերպարների մի երկար շարան, ընդ որում թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը հույսները կտրել էին նրա վերադարձի հնարավորության վերաբերյալ: Չձանաչված Ողիսևի և այդ դեմքերի բախումների մեջ վերստին պատկերանում է «բազմաշարժար», 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 շահով կասկածամիտ՝ կերտված է մեծ սիրով, թեպետ և ոչ առանց թեթև հեզմանքի: Էվմեոսի մոտ Ողիսևը հանդիպում է իր որդի Տելեմաքոսին, որը Սպարտայից էր վերադարձին բարեհաջող կերպով խուսափել է փեսացուների դարանից: Ողիսևը բացվում է որդուն (գրքեր 15—16): Աղքատ շքմուլիկ տեսքով Ողիսևը դալիս է իր տունը և, փեսացուների ու ծառաների կողմից ամեն տեսակի վիրավորանքների ենթարկվելով, պատրաստվում է վրիժառություն: Ողիսևին «ճանաչելը» բազմիցս նախապատրաստվում և նորից էտ է տարվում: Միայն պառավ դայակ էվրիկեն ճանաչում է Ողիսևին 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, մարդարեական տեսիլները՝ բոլորը նախագուշակում են փեսացուների մոտալուտ ոչնչացում (գրքեր 17—20):

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

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



«Ելիականի» սլուծեն մատուցված է անշեղ հաջորդականութեամբ, «Ողիսականում» այդ հաջորդականությունը տեղաշարժված է. պատմումն սկսվում է գործողության կեսից, իսկ նախորդող գեպերի մասին ունկնդիրները միայն հետո են իմանում Ողիսեսի պատմածից իր թափառումների մասին: «Ողիսականում» զխավոր հերոսի կենտրոնական գերն ավելի սուր է հանդես բերած, քան «Ելիականում», ուր պոեմի կաղմակերպիչ մոմենտներից մեկը Աքիլեսի բացակայությունն է, նրա անմասնակից վերաբերմունքը ռազմական գործողությունների ընթացքին: «Ողիսականում» 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 բեմկոմում է գրեթե բացառապես Ողիսեսի շուրջը. վերադարձող ամուսնու անձանաշխի լինելու մտախիզ, ինչպես մենք տեսանք, օգտագործված է նույն ֆունկցիայով, ինչ որ հերոսի բացակայությունն «Ելիականում», այնինչ ունկնդիրը Ողիսեսին իր տեսագաղտից չի կորցնում — այդ ևս նույնպես վկայում է էպիկական պատմումի արվեստի կատարելագործման մասին:

#### 4. ՀՈՄԵՐՈՍՅԱՆ ՊՈԵՄՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԸ ԵՎ ՏԵՂԸ

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

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

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

նը, որ սկզբում վերաբերում էր միայն ռազմագերիներին, այժմ հեռանկարներ է բաց անում սեփական ցեղակիցների և մինչև անգամ տոհմակիցների ստրկացման համար: Յեղերի հին պատերազմը միմյանց դեմ արդեն այլասերվում և սխտեմատիկ 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 երկրպագվում է իբրև բարձրագույն բարիք, իսկ հին տոհմական կարգերն ի շարն են գործադրվում՝ հարստությունների բռնի հափշտակություններն արդարացնելու համար: Միայն մի բան էր դեռ պակասում. այնպիսի մի հիմնարկություն, որն առանձին անհատների նոր ձեռք բերած հարստությունները ո՛չ միայն ապահովեր տոհմական հասարակարգի կոմունիստական տրադիցիաների գեմ, որը ո՛չ միայն սրբազորներ 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, հեռաբար, 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 շունեղներին, ինչպես և առաջինների տիրապետությունը վերջինների վերաբերմամբ: Եվ այսպիսի հիմնարկությունը երևան եկավ: Հորինվեց պետությունը»:

Հոմերոսյան էպոսը, այսպիսով, հանդես է բերում ուշ տոհմատիրական հասարակության պատկերը, մի հասարակություն, որն արդեն քայքայման պրոցեսումն էր գտնվում: Յեղի ներսում գույքային շերտավորումն արդեն բավականաչափ հեռու էր գնացել՝ հասարակությունը բաժանված է «նվաստների» և «երևելիների»: Յեղային առաջնորդին («Թագավորին»)՝ զուգընթաց աճում է

\* Իր. էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, էջ 142—143:

\*\* Հունական «բաղիկս» տերմինը ստորաբար թարգմանում են այդ տերմինի հետագա առումին համապատասխան՝ «թագավոր» բառով, բայց հին հունական «բաղիկսը» 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»: „Парь“ տերմինն առանձնապես շարն է գործ դնում ժուլովսկին:



ժառանգական ավագանին, որն իր իշխանությունն ընդլայնում է «Թագավորի» և ժողովրդի հաշվին: Արդեն հիշատակած էպիզոդը Քերսիդեսի հետ՝ վկայում է տոհմատիրական հասարակության մեջ սոցիալական անտազոնիզմ ծագած լինելու մասին: Տոհմատիրական կարգերը, սակայն, տակավին չեն բեկված, և ստրկությունը շարունակում է պահպանել նահապետական բնույթ, չկազմելով արտադրության հիմքը: «Հոմերոսյան» հասարակական կառուցվածքը հիմնական գծերով համապատասխանում է Հունաստանի վիճակին, նախքան նրա VII—VI դ. դ. սկզբների, որոնք հանգեցրին դասակարգային հասարակության ձևակերպվելուն և պետություն ստեղծելուն, թեև այդ համապատասխանությունը լիակատար չէր. օգտվելով ասրերի արխայիկ նյութից, էպոսը պահպանում է մի շարք մոմենտներ, որոնք վերաբերում են ավելի վաղադուրյն ժամանակի հասարակական կարգերին («Միկենյան» դարաշրջանի գծերը, մատրիարխատի հետքերը), իսկ մյուս կողմից 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 համազգեստ համեմատաբար ճշգրտորեն թվագրված իրային հուշարձանների հետ: Այդ կուլտուրան միասն չէ: էպիկական տրագիցիան պահպանել է «միկենյան» ժամանակների շատ առանձնահատկություններ, ընդհուպ մինչև ռազմիկների բրոնզե ռազմազենները, սակայն էպոսին արդեն քաջ ծանոթ է երկաթի գործածությունը, իսկ Հոմերոսյան հերոսների հազուատն ու սանրվածքը վերարտադրում են արևելյան տարազները, որոնք IX—VIII դ. դ. ներթափանցել են Փոքր Ասիա և հունական մարդկրը: Ուստի հետազոտողների մեծամասնությունը VIII—VII դ. դ. ընդունում է որպես Հոմերոսյան պոեմների ավարտման ժամանակ: Ընդ որում, «Ողիսականը» որոշ շափով ավելի երիտասարդ է «Իլիականից» և իր կենցաղային նկարագրություններում ավելի մոտիկից է արտացոլում իր ժամանակակից իրականությունը՝ հունական առևտրի և նավագնացության զարգացման սկզբնական շրջանը: «Ետրամանկ» և «բազմաշարժար» Ողիսեսը մի դեմք է, որը խիստ տարբերվում է իր մտավոր և բարոյական հատկություններով «Իլիականի» հերոսների մեծամասնությունից, և Հոմերոսյան

երկրորդ պոեմը որոշ շափով արդեն շոշափված է՝ կրոնական պատկերացումների մեջ կատարված բարոյական մոմենտների հորացմամբ, որը հետագայում մենք կհանդիպենք Հեսիոդոսի մոտ և VII—VI դ. դ. հունական լիրիկայում:

Հոմերոսյան պոեմների ստեղծման տեղը Հոմերոսն է. այդ մասին վկայում է պոեմների լեզուն: «Իլիականը» և «Ողիսականը» գրված են հոմերական բարբառով, ունենալով էոլական, այսինքն հյուսիսային արեական, ձևերի որոշ խառնուրդ: էպիկական լեզվի «էոլիզմները» պատահական բնույթ չունեն, դրանք սերտորեն կապված են ոտանավորի սովորական ութմիկ ընթացքի հետ և հաճախակի պատահում են էպիկական տրագիցիոն ֆորմուլներում: Այստեղից կարելի է եզրակացություն անել, որ Հոմերոսյան լեզվի մեջ բարբառների «խառնուրդը» արտացոլում է հունական էպոսի պատմությունը. էպիկական լեզվի հոմերական ստադիային նախորդել է վաղադուրյն էոլիական ստադիան: «Միկենական» ժամանակի արեական հերոսների մասին ասքերը մշակվել են հյուսիս արեական երգիչների կողմից Քեսալիայում և Փոքր Ասիայի էոլիական մարզերում, իսկ այնուհետև հոմերայինները, յուրացնելով էոլիացիների արդեն զարգացած արվեստը, ստեղծեցին էպոսի սպեցիֆիկ գրական լեզուն: Հունական հերոսական պատմադրույցների այդ պատմական ուղին բացատրում է նաև ավանդության հարավհունական տարրերի գոգումը (Ագամեմնոնը և նրա շրջապատը) թեսալական տարրերի հետ (Աքիլես), որպիսի հանգամանքը մենք հանդիպում ենք «Իլիականում»: Այդ ուղու սկզբում ընկած է «միկենական» դարաշրջանի բանավոր ստեղծագործությունը, որից բավական ճշգրիտ հիշողություններ են մնացել XIV—XII դ. դ. պատմական պարագաների մասին, իսկ վերջում ընկած է VIII—VII դ. դ. Հոմերոսյան էպոսը, և այդ ուղու տեղում լինում հինգ հարյուր տարուց պակաս չէ:

Բնորոշ է՝ շնայած «Իլիականի» և «Ողիսականի» փոքրասիական ծագմանը՝ դրանց մեջ երբեք չի հիշվում հույների փոքրասիական քաղաքների մասին: Այդ վկայում է, որ, գովերգելով անցյալի դեպքերը, էպիկական երգիչները ջանում էին որոշ պատմական հեռանկար պահպանել, որքանով այդ նրանց մատչելի էր փոքրասիական գաղութները Տրոյական արշավանքից ակնհայտորեն ավելի ուշ առաջացան: Հավանորեն արխայիզացիայի այդ նույն ձգտումով է բացատրվում նաև դպրության մասին ցուցմունքի գրեթե իսպառ բացակայությունը, իսկ Հոմերոսյան էպոսի



ավարտման դարաշրջանում դպրութիւնն արդէն լայնորեն զարգացած էր (միայն «Իլիականի» 6-րդ գրքի 168 տողում հիշվում է «շարախորհուրդ նշանների» մասին, բայց այստեղ էլ պարզ չէ՝ խոսքը դրերին է վերաբերում, թե այլ կարգի պայմանական նշաններին):

## 5. ԱՆԳՆԵՐ ԵՎ ՌԱՊՍՈՎՆԵՐ: ՀԵԿՋԱՄԵՏՐ

Գրական էպոսի նախակարապետը էպիկական Երզն է: Այդպիսի երգերի և երգեցողության պրոֆեսիոնալի՝ անդենեի վերաբերյալ մատնանշումներ կան հոմերոսյան էպոսի մեջ: «Իլիականը» գրեթե չի հիշատակում անդենեի մասին, Մքրիւսն ինքն է երգում և քնար նվագում. դրուժինային երգչի կերպարը, որը հայտնի է միջնադարյան էպիկայից, Հոմերոսի մոտ բացակայում է, սակայն «Ողիսականում», ուր ծավալված է խաղաղ և ավելի ուշ կենցաղի պատկեր, երգիչների մասին շատ հաճախ է խոսվում: Երգչի քնարը՝ «խնջուլքների ընկերն է»՝ երգիչ Թեմիասը հաճույք է պատճառում Ողիսեսի տանը խրնջույք անող Պենելոպեի փեսացուներին, Ալկինոոսի խնջույքում հնչում են կույր Դեմոդոկոսի երգերը, անտիկ ավանդությունը հանձնիս նրա տեսնում էր «Հոմերոսի» ավտոպորտրեն: Գուշակների, բոխիչների և ճարտարապետների հետ հավասարապես, անդը պատկանում է «ղեմիուրգների» կատեգորիային, այսինքն այն արհեստավորների, որոնք ծառայում էին համայնքին և իրենց ծառայության զիմաց վարձատրություն էին ստանում. նա հաճախ հանդիսանում է թափառական պանդուխտ: Անդը ոչ մեծ շափերի երգեր է կատարում, թեմաներ ընտրելով աստվածների և հերոսների մասին ասքերից, և ժամանակ առ ժամանակ նվագում է. նա երգում է «աստվածային ներշնչմամբ», այսինքն, ավելի շուտ հանկարծաստեղծում է, քան թե հաստատուն տեքստերով պատրաստի երգեր է կատարում: «Նս ինքնուս եւ, — ասում է Թեմիասը, — և աստված իմ հոգու մեջ բազմազան երգերի ելնէչներ է դրել» (գիրք 22): էպիկական երգասացությունը իմպրովիզացիոն ստադիան հայտնի է շատ ժողովուրդների ֆոլկլորում: Երգիչը չի կրկնում պատրաստի երգը, այլ ստեղծագործում է այն, ունենալով իր տրամադրության տակ «տիպական կտորների», այսինքն տրագիցիոն սիտուացիաների, նկարագրությունների, համեմատությունների, էպիտետների և այլն հարուստ

պաշար, որը «Ողիսականում» անվանված է՝ «եկէչ»: Նույն «Ողիսականում» ասվում է, որ ունկնդիրներն ամենից շատ «նորագույն» երգն են սիրում, այսինքն՝ երգը նոր թեմայով. նոր և հետաքրքրական ղեկավար 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 «ԾԱՅՆԱ»-ն, մեխանիկորեն այն չի կրկնում, իսկ երկու տարբեր ասացողների մոտ այն միանգամայն տարբեր է հնչում, կապված կատարողի անհատականության հետ: Այդպիսի ոչ մեծ շափի կիսաիմպրովիզացիոն երգը մեծ հավանականությամբ կարելի է համարել մի էտապ, որը նախորդել է հոմերոսյան էպոսին:

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

Անդներին այդպես է պատկերում «Ողիսականը», տանելով նրանց հերոսական շրջապատը. բայց հոմերոսյան պոեմներն իրենք արդեն այլ կերպ էին կատարվում: Անդ իմպրովիզատորի տեղը բռնել է ռապսոդ ղեկավարողը (անտիկ բացատրության համաձայն ռապսոդ նշանակում է «երգ կարող»), այսինքն, թափառական երգիչը, որն իրեն անձանոթ լսարանի առաջ կատարում է շատ թե քիչ հաստատուն տեքստ: Ռապսոդիական ստադիայում կատարումն արդեն անշատվել 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 ռապսոդներին մրցման ձև էր ընդունում. այսպես, VI դ. մ. թ. ա. ավենակա







այդ հերթագայությունը համապատասխանորեն, ուսական հեկ-  
 դամեարում շեշտերի միջև ընդունվում է միավանկ ընդմիջումներ,  
 բացի սովորական երկվանկանիներից (դակտիլա-քորեական հեկ-  
 դամեար): «Իլիականի» Menin äelde, thea, Pēleidaeo Achilleos  
 (դաշնաշեշտը երրորդ ոտում) այս առաջին տողը Գնեղիչի թարգ-  
 մանությամբ հետևյալ կերպ է հնչում՝ Гнѣв. богѣня, воспоѣ Ахил-  
 зѣса. Пелеева china (առաջին ոտը՝ քորեյ):

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

## 6. ՀՈՄԵՐՈՍՅԱՆ ՀԱՐՅՐ

Քանի դեռ երգի ստեղծագործությունն անշատված չէր կատա-  
 րումից, և հնչած երգը շքանում 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 ապերին որոշ գե-  
 ղարվեստական ձևակերպում տվող պոետի մասին: Առա-  
 ջին պահերում, սակայն, պոետի անունն առանձնապես հե-  
 տաքրորություն չի առաջացնում և շուտ էլ մոռացվում է: Էպիկա-  
 կան պոեմները հաճախ անանուն են մնում, չնայած ֆիբսված  
 գրավոր տեքստերի առկայության. այդպիսիք են, օրինակ, հին  
 ֆրանսիական «Երգ Ռոլանդի մասին» կամ գերմանական «Երգ Նի-  
 բելունգների մասին»:

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

«Իլիականի» և «Ոդիսականի» ենթադրյալ հեղինակի մասին  
 անտիկ աշխարհը ճշգրիտ տեղեկություններ չունեւ: Հոմերոսը լե-  
 գենդարի գեմք էր, որի կենսագրության մեջ ամեն ինչ մնում էր վի-  
 ճելի: Հայտնի է անտիկ երկտող մի ոտանավոր «լոթ քաղաքների»  
 մասին, որոնք իրենց են վերագրում Հոմերոսի հայրենիք լինելու  
 պատիվը: Իրականում այդ քաղաքների թիվը յոթից ավելի շատ էր,  
 քանի որ այդ ավանդության տարբեր վարիանտներում «լոթ 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-

րից և վերջացրած VII դարով: Այն, ինչ որ պատմվում է նրա  
 կյանքի մասին, ֆանտաստիկ է՝ խորհրդավոր, արտասանական  
 կարգով ծնվելն ասածուց, էպոսի առասպելական պերտնամենքի  
 հետ անձնական ծանոթությունը, թափառումն այն քաղաքներում,  
 որոնք Հոմերոսին իրենց քաղաքացին էին համարում, Հոմերոսից  
 գողացած երկերի ձեռագրերը, որոնց հեղինակության մասին վի-  
 ճեր գոյություն ունեին՝ այս բոլորը կենսագրիների, տիպիկ հնա-  
 բույններն էին, կենսագրիներ, որոնք ջանում էին որևէ բանով  
 յրացնել Հոմերոսի կենսագրությունը, երբ բացակայում էր որևէ  
 հաստատուն ավանդություն: «Հոմերոս» անունն ինքը, որը լիովին  
 քմբունելի 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, զանազան խորհրդածույն-  
 ների հիման վրա, սկսում են «խսկական» Հոմերոսին զատել ոչ-  
 իսկականից: Այդ քննադատության հետևանքով Հոմերոսին են  
 համարվում միայն «Իլիականը» և «Ոդիսականը», ինչպես և  
 մեզ չհասած տխմար-հերոսի մասին պարողիկ «Մարդիտ» 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 «Իլիականն» ստեղծողի և «Ողիսականն» ստեղծողի անձերինույնացման մասին միայն: Կասկած չէր ծագում Հոմերոսի պատմական գոյութեան, ինչպես և այն մասին, որ նա գոնե «Իլիականի» հեղինակն է:

Ելնելով հոմերոսյան էպոսի միանձնյա հեղինակի (կամ երկու հեղինակների) մասին դրույթից, անտիկ քննադատությունը, սակայն, իրավունք էր համարում այլ հարց գնել՝ արդյո՞ք իրենց նախնական տեսքով են պոեմները պահպանվել: Անտիկ ֆիլոլոգները, հրատարակելով և մեկնաբանելով Հոմերոսին, պոեմներում նկատում էին բազմաթիվ սյուժետային անհարիրություններ, հակասություններ, կրկնողություններ, ոճական անհամերաշխություններ: Ետա քչերն էին համարձակվում այդ բացերը հեղինակին՝ Հոմերոսին վերագրել: Հնքի պատկերացման մեջ Հոմերոսը միշտ մնում էր որպես մեծագույն պոետ, «Իլիականն» ու «Ողիսականն» որպես էպոսի անհասանելի նմուշներ: Բացերի պատճառը, ուստի, գտնում էին տեքստերի վատ պահպանման մեջ: Քրիտական հրատարակիչներն իրենց պարտքն էին համարում մաքրել պոեմների տեքստերը, հեռացնելով կամ գոնե նշելով կասկածելի տեղերը: Այդպես է վարվել, օրինակ, Հոմերոսի հուշակազմը հրատարակիչ և մեկնաբան՝ Արիստարքոսը (մոտավորապես 217—145 թ. թ.): Անտիկ քննադատության մի այլ հոսանք առաջարկեց հարցի ավելի արմատական լուծում: Տեղեկություններ կային, որ Պիսիատրատոսը պանաթենական տոնակատարությունների ժամանակ հոմերոսյան պոեմների ռուսացողիկ կատարում մտցնելով, հոգ տարավ նաև որոշ պաշտոնական տեքստ հաստատելու մասին: Պիսիատրատոսի ժամանակ կատարած խմբագրական աշխատանքների հետ կապում էին, օրինակ, մի քանի ավելացումներ, որոնք վերաբերվում էին Աթենքի փառաբանությանը: Մյուս կողմից, անտիկ գիտնականները նկատում էին, որ հոմերոսյան հերոսները չեն օգտագործում դպրությունը, որ Տրոյական պատերազմի զարաշրջանից գրավոր հուշարձաններ չեն մնացել: Այդ գիտնականների կապակցությամբ, «Իլիականի» և «Ողիսականի» պիսիատրատոսյան խմբագրության մասին ավանդությունը նոր ձև ստացավ. Հոմերոսը չէր գրում, և նրա երկերը միայն բանավոր, երգիչների հիշողության մեջ են պահպանվել, իբրև առանձին երգեր. Պիսիատրատոսի ժամանակ այդ իրարից անջատված երգերն ի մի են հավաքվել: Այդ տեսակետից հոմերոսյան պոեմների տեքստը երբեք էտապ է անցել՝ ամբողջական և ավարտված Հոմերոսի բն-

բանում, նա տարաբաժանվել և աղճատումների է ենթարկվեք ռասսոլների կողմից, վերջապես, պիսիատրատոսյան խմբագրությունը վերականգնել է կորսված ամբողջականությունը, արդեն հնարավորություն չունենալով վերացնելու առանձին երգերի միջե- եղած հակասությունները, որոնք կուտակվել էին դրանց բանավոր հաղորդման ժամանակաշրջանում: Ենթադրվում էր նույնպես, որ պիսիատրատոսյան խմբագիրները տեքստի մեջ մտցրել են Հոմերոսի այնպիսի երգեր, որոնք պոեմների կազմին չէին վերաբերվում, որ, օրինակ, «Իլիականի» 10-րդ գիրքը, ինքնին ինքնուրույն երկ է հանդիսանում: Այդ արմատական հիպոթեզները, սակայն, քիչ կողմնակիցներ էին գտնում և մեղ հայտնի են, դժբախտաբար, միայն հատվածորեն:

Պոեմների սկզբնական ամբողջականության մասին ընդհանրապես կասկած չէր ծագում: Հոմերոսյան էպոսը զեղարվեստական ստեղծագործության օրինակ և նորմա համարելով, հետագա պոետների համար «նմանելու» և «մրցակցության» առարկա համարելով, անտիկ միտքը չէր կարող հրաժարվել սկզբնական կատարելության մասին իր ունեցած պատկերացումից, հետևաբար նաև յուրաքանչյուր պոեմի ավարտվածության պատկերացումից: Այդ դիրքերումն էլ գտնվում էին Վերածնության տեսարաններն ընդհուպ մինչև XVI դարը:

XVII դարի կլասիցիզմի դարաշրջանում բացասական վերաբերմունք զարգացավ Հոմերոսի պոեմների հանդեպ, և գրական քննադատությունը դրանց մեջ ամեն տեսակի պակասություններ էր գտնում, գլխավորապես կլասիցիզմի կողմից հաստատված էպիկական կոմպոզիցիան շափարանելու 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 շկապակցված 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 ժամանակակիցների մոտ՝ «բանավոր» ստեղծագործության պրոբլեմներին կլասիցիզմի պոետիկան արհամարհանքով էր վերաբերվում:



«Հոմերոսյան հարցի» առաջին խիստ զիտական դրուժը պատկանում է Ֆրիդրիխ-Ավգուստ Վոլֆին, որը 1795 թ. հրատարակեց «Հոմերոսի ներածությունը» (Prolegomena ad Homerum): Վոլֆը գրում էր ժողովրդական պոեզիայի հանդեպ արգեն 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 բննադատ Հերդեր (1744—1803) Հոմերոսին համարում էր «ժողովրդական պոետ», իմպրովիզատոր, որի երգերը հետագայում գրի են առնվել հետագա երգիչների բերանից: Գարաշրջանի առաջատար գրողների և մտածողների արտահայտած այդ գաղափարներին Վոլֆը փորձեց պատմական զոկումենտավորված հիմնավորում տալ: Հոմերոսյան պոեմների միասնության մասին տրադիցիոն պատկերացումների դեմ նա երեք արգումենտ է բերում. 1) հույների մեջ դպրության 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 դրանց 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՝ առասպելում, և ուստի պոեմների մի հեղինակի մասին

\* Հին երգիչների սկզբնաղբյուրը տարբերությունը Վոլֆն ավելի փոքր է պատկերացնում, բան իրոք դա լինում է գիր շունեցող հասարակություններում. երգիչներն իրենց հիշողության մեջ պահում են մեծ քանակով տեքստեր, տանյակ հազարավոր տողի շափով:

ենթադրություն չի պահանջվում: Այնուամենայնիվ, հնարավոր է համարում, որ պոեմների մեջ մտած առանձին երգերի մեծամասնությունը պատկանում է մի երգչի, որին նա անվանում է Հոմերոս: Հետագա երգիչները կազմել են մի շարք այլ երգեր, որոնք պահպանվում էին ռապսոդիկ ավանդություններում իսկական Հոմերոսի հետ միասին և նրա հետ միավորվեցին Պիսիստրատոսի օրոք: Վոլֆի այս վերջին կոահումը մի կոմպրոմիս, մի զիջում է տրադիցիային և չի բխում նրա հիմնական փաստարկումներից:

Արդեն 1796 թվին գերմանական ումանտիկ Թո. Շլեգելը զարգացնելով Հերդերի և Վոլֆի դրույթները, հետևողական եզրակացության հանգեց՝ պոեմների գեղարվեստական ամբողջականությունը կապված է ոչ թե անհատ հեղինակի ստեղծագործական զիտավորության հետ, այլ «ստեղծագործող ժողովրդի միասնության հետ: Այլ խոսքով՝ հոմերոսյան էպոսը ժողովրդական պոետների կոլեկտիվ ստեղծագործության արդյունք է հանդիսանում:

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

Գիտության հետագա զարգացմամբ՝ Վոլֆի, հօգուտ իր տեսության, առաջ քաշած հիմնական փաստարկումներից մեկը միանգամայն սխալ ճանաչվեց, այն է՝ նրա հայացքը հունական դպրության ավելի ուշ զարգացման վերաբերյալ: Հունական արձանագրությունների բնագավառում արած հայտնագործությունները ցույց տվին, որ դպրությունը հույներին քաջ ծանոթ էր VII—VI դարերից տակավին շատ ավելի առաջ և արդեն VIII դ. ծավալուն գործածության մեջ էր այն: «Իլիականի» և «Ոդիսականի» դարաշրջանը չի կարող դիտվել որպես գրերի բացակայության ժամանակ: Մյուս կողմից, պարզվեց, որ պիսիստրատոսյան խմբագրության 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 գրանցումը: Հոմերոսյան հարցի ծանրության կենտրոնը անցավ Վոլֆի երրորդ արգումենտին, որը հենց իր կողմից ամենից քիչ էր մշակ-



«ել՝ պոեմների առանձին մասերի միջև հակասություններին և անհարիրությունը: 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 հոմերոսյան պոեմներում տեսնում էր տրոյական ցիկլի ասքերի թեմաներով միմյանցից անկախ էպիկական բանաստեղծությունների մեխանիկական միավորում: Այդ միտքն ամենացայտուն արտահայտություն գտավ Լախմանի «երգի տեսության» մեջ (1837). նա դառնում էր, որ «Իլիականը» կազմված է 18 ինքնուրույն փոքր շափրի երգերից: Այդ երգերից ոչ մեկը ավարտված ամբողջություն չի հանդիսանում, շատերը ոչ սկիզբ, ոչ էլ վերջ ունեն, բայց այդ հանգամանքը Լախմանին 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 «կոմպլեքսիաների տեսությունն» է, որը հոմերոսյան պոեմներում տեսնում էր ոչ թե երգեր, այլ մեծ շափրի միավորներ՝ «մանր էպոսների» միավորում: Այսպես, ըստ Կիրխգրաֆի (1859) «Ոդիսականը» չորս ինքնուրույն պոեմների «մշակումն է»՝ Տելեմաքոսի ճանապարհորդության մասին պոեմի, Ոդիսեոսի Թափառումների մասին երկու պոեմների և, վերջապես, Ոդիսեոսի հաշտենիք 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 էպոսներն եղել: Հետագայի պոետներն ընդլայնել և լրացրել են այդ էպոսները, մուծելով այնտեղ նոր նյութ. երբեմն ծագել են միևնույն էպիզոդի զուգընթաց խմբագրություններ: Մի շարք հաջորդական «ընդլայնումների» հետևանքով «Իլիականը» և «Ոդիսականը»

նր» աճեցին VI դ. մոտ մինչև այն շափերը, ինչպիսի ծագումով 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 զույգ պոեմների միասնության և զեղարվեստական 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 ամբողջություն ընդունակ է ստեղծել միայն առանձին անհատը: Միասնության բացակայության և համապատասխան տոնով կազմված տարրերի ռասոդիաների պարզ միավորման մասին պատկերացումը՝ հակազեղարվեստական և բարբարոսային պատկերացում է»: Հեգելը Հոմերոսին պատմական անձնավորություն էր համարում:

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

ա) Անկասկած է, որ «Իլիականի» և «Ոդիսականի» 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 ասքերի բազմադարյան պատմությունը, դրանց թափառումները և եվրոպական Հունաստանից փոքրասիական առափնյա 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 պոեմներույ՝ բնկած շեն անինդհատ զանգ-  
վածով. սովորաբար դրանք խայտաբղետորեն խառնված են մի-  
մյանց հետ:

բ) Նույնքան էլ անկասկած են միասնությունն տարրերը,  
որոնք պոեմներից յուրաքանչյուրը հյուսում են որպես գեղար-  
վեստական մի ամբողջություն: Այդ միասնությունը դրսևորվում  
է ինչպես սյուժեի կառուցվածքում, այնպես էլ գործող անձանց  
պատկերավորման մեջ: Եթե «Իլիականը» Տրոյական արշավանքի  
կամ Աքիլեսի սիրագործությունների մասին երգերի մի ցիկլ լի-  
ներ, ապա նա իր մեջ կպարունակեր Տրոյայի կամ Աքիլեսի մա-  
սին ամբողջ ասքի հաջորդական շարադրանքը և կավարտվեր Եթե  
ոչ Տրոյայի հրդեհով, ապա, գոնե, Աքիլեսի մահով: Այնինչ «Իլիա-  
կանը» սահմանափակված է «Աքիլեսի զայրույթի» շրջանակնե-  
րով, այսինքն ոչ երկարատև սյուժեի մեկ էպիզոդով, և այդ  
էպիզոդի սահմաններում ծավալում է մի հսկայական գործողու-  
թյուն: Երգային ցիկլերին այդպիսի կոմպոզիցիոն եղանակը հա-  
տուկ չէ: Երբ Պատրիկեսի և Հեկտորի թաղումով «զայրույթի» բո-  
լոր հետևանքները վերջացած են, պոեմն ավարտվում է: «Իլիա-  
կանի» ամբողջականությունը ձևը է բերվում գործողության ըն-  
թացքը երկու մոմենտի ենթարկելով. «Աքիլեսի զայրույթը» հնա-  
բավորություն է տալիս մի շարք այլ դեմքեր առաջ քաշել ինչ-  
պես աքեացիների, այնպես էլ տրոյացիների, որոնք գործում են  
նրա բացակայությամբ և միաժամանակ հնարավորություն է տա-  
լիս պոեմի կենտրոնական դեմք դարձնել Աքիլեսին. մյուս կող-  
մից «Ջեսի վճիռը» բացատրում է աքեացիների անհաջողությունը և  
օլիմպիական պլանի ներմուծումով զանազանակերպում է գործո-  
ղությունը: Միասնության մոմենտներն ավելի ցայտուն արտա-  
հայտված են «Ողիսականում», ուր այն պայմանավորված է «ա-  
մուսնու վերագարձի» մասին սյուժեի ամբողջականությամբ, և  
նույնիսկ պոեմի համեմատաբար այնպիսի մեկուսի մասը, ինչ-  
պիսին Տելեմաքոսի ուղեվորվելն է, ինքնուրույն ամբողջի բնույթ  
չունի: Կարճատև էպիզոդի շրջանակներում հսկայական գործո-  
ղություն ծավալելու մեթոդը գործադրված է նաև «Ողիսականում».  
պոեմն սկսվում է այն մոմենտում, երբ Ողիսեսի վերադարձն ար-  
դեն մոտ է, և բոլոր նախորդող դեպքերը, Ողիսեսի թափառում-  
ները, որ պատմում է ինքը հերոսը, ինչպես նրա պատմություն-  
ը փեակեաների մոտ խնձույթի ժամանակ, համապատասխա-  
նում է հեքիաթային երկրների մասին պատմումի տրագիցիոն

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

գ) Առաջատար գեղարվեստական մտահղացման առկայու-  
թյան զուգընթաց, և՛ «Իլիականում», և՛ «Ողիսականում» կարելի  
է նկատել մի շարք անկապակցություններ, հակասություններ,  
սյուժեի շարժման մեջ թերի թողնված մտախնդիր և այլն: Էպոսի  
այդ հակասությունները, գոնե 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 ձեզ-  
տումը երբեմն հանգում է սիտուացիայի անկայունության-  
Այսպես, «Իլիականի» 3-րդ գրքի տեսարանները (Պարիսի մենա-  
մարտը Մենեյայոսի հետ, պարսպից դիտելը) ավելի տեղին  
կլինեն 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 շեն  
վերացված հետագա վերամշակմամբ. «Ողիսականի» հիմքում ըն-  
կած հեքիաթային նյութերը, օրինակ, նշանակալի վերամշակման  
են ենթարկվել՝ կոպիտ—հրաշքային մոմենտները մեղմացնելու  
նպատակով, բայց սյուժեի նախկին ձևից պահպանվել են այն-  
պիսի հետքեր, որոնք այժմյան «Ողիսականի» 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 ար-  
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: Լաթ-  
մանի այն հայացքը, որով իբր թե երգիչը կարող է իբր երգ-  
ընդհատել սյուժեի զարգացման ցանկացած մոմենտում, իրակա-



նության շի 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 գործողությամբ, շատ ավելի մեծ քանակով դեմքերի գրսևորումով, հանգամանքների ընդարձակ նկարագրությամբ և հերոսների հոգեկան ապրումների բացահայտությամբ՝ նրանց մտորումների և խոսքի մեջ: «Արիևսի զայրույթը» կարող էր երգի սյուժե ծառայել, բայց «Իլիականի» պատմումն ամբողջությամբ և էպիզոդների մեծածառնություն պատմումը վերաբերվում է ոչ թե երգի, այլ «ընդարձակ» ոճին: Հոմերոսյան տիպի պոեմում էպիկական ստեղծագործությունը, երգի համեմատությամբ, բարձրանում է ավելի բարձր աստիճանի, և այն շի կարող ծագել 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 տարածանությունը հոմերոսյան պոեմներում, տարբեր բացատրությունների հնարավորություն է տալիս: Այդ տարածանությունը կարող էր հանդես գալ այն բանի հետևանքով, որ մանր շափի «պրա-Իլիականը» և «պրա-Ողիսականը», որոնք պարունակելիս են եղել հիմնական մտահղացումը, հետագայում զանազան վերամշակումների և ընդլայնումների են ենթարկվել («կորիզի» 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, բայց ի վիճակի չի եղել վերացնելու իր կողմից օգտագործված նյութի տարասեռության բոլոր հետքերը: Շատ տարածված է նաև այն կարծիքը, որ «Իլիականը» և «Ողիսականը», արդեն իրեն մեծ պոեմներ, լրացվել են մի շարք նոր էպիզոդներով: Հոմերոս-

այան էպոսի հյուսվելու կոնկրետ պատմությունը, այսպիսով, մնում է վիճելի:

### 7- ՀՈՄԵՐՈՍՅԱՆ ԱՐՎԵՍԸ

Հոմերոսյան պոեմները էպոպեայի կլասիկ օրինակներ են, այսինքն, ֆուկլորային երգի ստեղծագործության հիմքի վրա հորինվող էպիկական մեծ պոեմի օրինակներ: Դրանց գեղարվեստական արժանիքներն անխզելիորեն կապված են հասարակական զարգացման այն ոչ-բարձր ստադիայի հետ, ուր դրանք ծագել են: «Գեղարվեստի նկատմամբ հայտնի է, — ասում է Մարքսը, — որ նրա ծագվածան որոշ շրջաններն ամենևին չեն համապատասխանում հասարակության ընդհանուր զարգացմանը, հետևաբար նաև նրա նյութական հիմքի զարգացմանը; որը մի տեսակ կազմում է հասարակության կազմակերպության կմախքը: Օրինակ՝ հույները արդիական ժողովուրդների համեմատությամբ կամ թե նեքսպիրը: Գեղարվեստական որոշ ձևերի, օրինակ՝ էպոսի մասին ընդունված է նույնիսկ, որ նրանք երբևք այլևս չեն կարող ստեղծվել համաշխարհային դարաշրջան կազմող իրենց կլասիկ կերպարանքով, հենց որ սկսվեց գեղարվեստական արտադրությունն իրեն յուզախին, և որ այդպիսով հենց գեղարվեստի բնագավառում նրա որոշ խոշոր նշանակություն ունեցող ձևերը հարավոր են միայն գեղարվեստական զարգացման համեմատաբար անզարգացած աստիճանում»<sup>\*\*</sup>: Հասարակական զարգացման աստիճանը, որին վերաբերում է հոմերոսյան էպոսը, էնգելսը բնութաշնչել է որպես տոհմային կարգերի կործանման և առանձին անձանց հարստության աճի դարաշրջան, որը նախորդել է պետության ծագելուն: Այդ սոցիալական հարաբերությունների ֆոնի վրա պարզորոշվում են հոմերոսյան պոետիկայի հիմնական առանձնահատկությունները:

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

<sup>\*</sup> Այս գրքի հեղինակն իր անձնական հայացքներով «Հոմերոսյան հարցի» վերաբերյալ ունիտար հիպոթեզի կողմնակից է: Ունիտար տեսակետը նա անց է կացրել Գեղիշի Թարգմանությամբ «Իլիականի» և Ժուլիոսի Թարգմանությամբ «Ողիսականի» նոր հրատարակության ներածական հոդվածներում և կոմենտարիաներում (Academia, 1935):

<sup>\*\*</sup> Կ. Մարքս, Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը, էջ 270:



Այն ժամանակ, երբ Ֆոլկլորային երգը սովորաբար իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է քիչ քանակությամբ, հաճախ էլ ազոտ բնութագրված, գործող անձանց վրա, հոմերոսյան պոեմների ծավալվում են անհատական բնավորությունների մի լայնատարած պատկերասրահ: «Մարդիկ միանման չեն», — ասվում է «Ոգիսակնում», — «գրանք 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 վաղադույն ստադիաների պրոգրեսիվ նշանակության իլուստրացիա: Հոմերոսյան բնավորությունները, չնայած հանդես բերած դեմքերի բազմաթիվ լինելուն, միմյանց չեն կրկնում: Գոռոզ Ազամեմնոնը, ուղղամիտ և հանդուգն Այաքսը, որոշ չափով անհամարձակ Մենելայոսը, բորբոքվող Դիոմեդեսը, փորձիմաստուն Նեստորը, խորամանկ Ողիսեսը՝ իր «կարճակեցությունը» խորապես ու սուր կերպով զգացող և տրագիկով պարուրված Աքիլեսը, թեթևամիտ գեղեցիկ Պարիսը, հայրենի քաղաքի կայուն պաշտպան և նրբազգաց ընտանիքատեր Հեկտորը, տարիքից և անհաշողություններից տառապող ծեր Պրիամոսը՝ «Իլիականի» այս հերոսներից յուրաքանչյուրը ցայտուն կերպով գծված իր դեմքն ունի:

Այդպիսի բազմազանություն էլ նկատվում է «Ողիսականում», ուր նույնիսկ վայրագ «փեսացուները» անհատականացրած՝ բնութագրություն են ստանում: Անհատականացումը տարածվում է նաև իգական դեմքերի վրա՝ կին-ամուսնու կերպարն «Իլիականում» ներկայացնում են Հեկտորան, Անգրոմախան, Հելենեն, «Ոգիսականում»՝ Պենելոպեն, Հելենեն, Արետան, — և այդ բոլոր կերպարներն էլ միանգամայն տարբեր են: Մակայն, չնայած անհատական բնավորությունների բազմազանությանը, հունական էպոսի պերսոնաժները իրենց չեն հակադրում հասարակությանը, մնում են կոլեկտիվ էտիկայի շրջանակներում: Զինվորական քաջութիւնը, որը փառքի ու հարստության է հասցնում, կայունությունն ու ինքնազսպությունը, 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 առանձնացել է, բայց կոլեկտիվից դեռ չի կարվել, և անհատի այդ զարթոնքը ավելի թարմ, ավելի ռեսուրստական պատկերավորումն է ստացել Հոմերոսի մոտ:

Տակավին Հեգելը նկատել է, որ հոմերոսյան անհատն ազատ է, և նրա վրա չի ծանրացած պետական հարկադրման ապարատը: «Այն բոլորը, ինչ որ ավելի ուշ կրոնական ամբար գոգմա կամ քաղաքացիական և բարոյական օրենք է դառնում, դեռ մնում է իբրև փենդանի մտատրամադրություն, չլատված առանձին անհատից, իբրև այդպիսին»: Հոմերոսի պատկերած հասարակության մեջ, Հեգելիսի խոսքերով, «գոյություն չունեն ժողովրդից անջատված հասարակական իշխանություն»՝ և հերոսն իրեն ինքնուրույն է զգում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ նա հետևում է տոհմային քառյուղանության նորմաներին: Անհատն ու հասարակությունը միմյանց հետ հակասության մեջ չեն գտնվում, և այդ հոմերոսյան դեմքերին տալիս է անհատական կերպարանքի ամբողջություն և պայծառություն:

Մակայն, չնայած հոմերոսյան կերպարների ամբողջ կենսականությանը և մարդկայնությանը, գրանք ստատիկ են, և նրանց մատչելի չեն ներքին զարգացումը: Հերոսի բնավորությունը հաստատորեն ֆիքսված է ստեղծագործության հիմնական գծերով և ցուցադրված է գործողության մեջ, բայց այդ գործողության բնթացքում նա չի փոխվում: Ներքին ապրումների վերլուծություն հունական էպոսում մենք չենք հանդիպում: Երբ հերոսը տոգորված է հակասական զգացմունքներով և, վերջապես, կողմնորոշվում է, պոետը դեռ չի կարողանում պատճառաբանել այդ որոշումը: Գրանքը նմուշ կարող է ծառայել «Իլիականի» առաջին գրքի այն տեսարանը, երբ զայրացած Աքիլեսը տատանվում է, արդյոք հանի սուրը և սպանի Ազամեմնոնին, թե զսպի իրեն: Նա արդեն զուրս է քաշում սուրը, բայց այնուհետև վերստին պատշաճն է դնում: Որպեսզի պատճառաբանի տրամադրության այդ փոփոխությունը, պոետը հարկ է զգում դիմել «աստվածային» միջամտությանը, անառնանելի կերպով Աքիլեսի մոտ է դալիս Աթենաս աստվածու-

\* Հեգելը, Հեստերի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, էջ 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 անբախտիորեն կապված է նրանց պրիմիտիվ գծերի հետ: Ավելի ուշ ժամանակների ընթերցողն իր ներքին բովանդակությամբ հեշտությամբ լրացնում է այդ ապրումները, որոնք չի դրսևորել հնագրայան արվեստագետը, բայց ֆիքսացիայի է ենթարկել դրանց արտաքին արտացոլումները:

Տարբեր սիտուացիաներում և կապակցություններում ցուցադրելով բազմաթիվ կերպարներ, հոմերոսյան էպոսն իրականորչյան շատ լայն ընդգրկման է հասնում: «Ելիականն» ու «Ողիսականը, նույնիսկ «հնադարի էնցիկլոպեդիա» էին անվանում (Քննդիչ): 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 տարբերությունը համապատասխանում է պատմումի տոնի տարբերությունը: «Ելիականի» մարտական պատկերները հերթազայում են պաշարված Տրոյայի պատերում եղած հուզիչ տեսարանների և Օլիմպոսի որոշ շափով զավեշտական վիճաբանությունների հետ: «Ողիսականում» մենք գտնույ՞ ենք՝ կենցաղ ու հեքիաթ, հերոսիկա և իդիլիա: Հոմերոսյան էպոսի ընդհանրականության այդ ձրգտումը շատ ցայտուն բնութագրում են այն պատկերները, որոնցով օլիմպիական նկարիչ Հեփեստոսը զարդարում է Աքիլեսի վահանը: էպիկական երգչի տեսադաշտն է մտնում ոչ միայն նրա հերոսներին անմիջականորեն շրջապատող կենցաղը, այլև օտար երկրների զարմանալի բաները, ժողովուրդների առանձնահատկությունները, հազվագեպ և անբնական սովորույթները: Դրա շնորհիվ հոմերոսյան պոեմներն իրենց նյութի հարստությամբ անզուգական պատմական աղբյուր են հանդիսանում: Բնության ու կենցաղի հանդեպ բազմակողմանի հետաքրքրությունը կապված է ռեալականության զգացմունքի բարձրացման հետ: Վերևում արդեն մատնանշվել է, որ հոմերոսյան պատմումը դիցաբանական սյուժեներից վերացնում է այն, ինչ որ զարգացման սովալ ստադիայում շափանգանց բիրտ ֆանտաստիկական էր թվում: Ըստ հինավուրց ավանդության Աքիլեսն անխոցելի էր, բայց «Ելիականը» բացասում է այդ արխաիկ գիծը: «Նրա մարմինը, ինչպես և

բոլորինը, խոցելի է սուր պղնձով», ասում է նրա մասին տրոյացիներից մեկը: «Անխոցելիությունը» փոխարինված է Հեփեստոսի շինած ամուր վահանով: Նույնիսկ Ողիսեսի թափառումներում հեքիաթային տարրերը մեղմացրած են համեմատած համապատասխան ֆոլկլորային սյուժեների հետ, և հեքիաթն արդեն ընդմիջվում է հեռավոր երկրների արժանահիշատակությունների մասին ծովագնացների հաղորդումների հետ:

Բազմազան իրականությունը, որն արտացոլված է էպոսում, նկարագրված է արտակարգ ցայտուն, բայց և այդ ցայտուն լինելը շատ պրիմիտիվություն է պարունակում իր մեջ: Արվեստագետը նշանակալի շափով դրան հասնում է այն բանով, որ նա ամբողջովին խորասուզվում է մանրամասնությունները նկարագրելու մեջ, անկախ նրանց նշանակությունից ամբողջականության համար: «Ելիականում» մարտերի շատ նկարագրություններ կան, բայց դրանք մասսայական տեսարանների բնույթ չունեն, այլ տրոհվում են մի շարք առանձին մենամարտերի, որոնք պատմվում են ինքնուրույնաբար, մեկը մյուսից հետո, դանդաղ տեմպով. ընդհանուր պատկերը հյուսվում է միայն առանձին մոմենտների համագրումով: Պոեմներում արտակարգ ընդարձակությամբ նկարագրվում են առանձին առարկաները: Այդ առթիվ Հեգելը նկատում է, որ Հոմերոսը «վերին աստիճանի հանդամանորեն է որևէ զավազանի, դաշխոնի, անկողնի, զենքի, հաղուստի, դրան դրանդիների նկարագրության մեջ և չի մոռանում հիշատակել նույնիսկ օղակը, որի վրա շարժվում է դուռը», և հոմերոսյան այս նկարագրության առանձնահատկությունը Հեգելն իրավացիորեն կապում է աշխատանքի բաժանման զարգացած շինելու, հերոսների կյանքի եղանակի պարզության հետ, հերոսներ, որոնք իրենք են զբաղվում կերակուր եփելով, անային գործածության իրեր պատրաստելով, ուստի իրերը նրանց համար հանդիսանում են ինչ որ անձնապես մոտիկ մի բան «և տակավին գտնվում են միևնույն կարգում»: Հոմերոսյան պատմումի մեջ բացակայում է հեռանկարը: Նկարագրության ընդհանրականությունն ստեղծվում է շնորհիվ էպիզոդների և մանր տեսարանների առատության, բայց դրանք արգելակում են գործողության զարգացումը, և մասերի ռելեֆ մշակումը ծածկում է ամբողջի ընդհանուր շարժումը:

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



միաժամանակ, շարագրվում 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, էպիզոդների և առանձին տեսարանների համակցման մեջ հսկայական դեր է խաղում «աստվածային միջամտությունը»: Մյուսերի շարժումը որոշվում է աստվածների կամքով, «ճակատագրով», որը գտնվում է պատկերվող հերոսի բնույթից դուրս: Գիցարանական մոմենտն ստեղծում է աշխարհի պատկերի այն միասնությունը, որը ուսցիոնալ կերպով էպոսն ի վիճակի չէ ընդգրկելու: Աստվածների հոմերոսյան մեկնաբանության համար բնորոշ են, սակայն, երկու հանգամանք՝ Հոմերոսի աստվածներն ավելի են մարդկայնացված, քան այդ իրականում գոյություն ունեւոր հունական կրոնի մեջ, ուր տակավին պահպանվում էր Ֆետիշների 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 բացառական գծերով. նրանք գծուծ, կամակոր, դաժան, անարդար են: Իրենց հարաբերության մեջ աստվածներն ավելի կոպիտ են, քան մարդիկ. Օլիմպոսում հաճախ միմյանց վրա լուսանք են թափում, Զևսը և Հերաքին և մյուս կամակոր աստվածներին հաճախ ծեծով է սպառնում: Ընդհանրապես աստվածային կառավարման որևէ «բարեկողորմության» 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 դիցարանական բնույթը պատահական չէ: Ինչպես արդեն նշվել է՝ առասպելն անտիկ մարդու համար հանդիսանում է իրականության նախատիպի օրինակելի, բնորոշ, ուրուրդ: Այդ ուրուրդի բարձրության համապատասխան, էպոսն աչքի է ընկնում ոճի հանդիսավորությամբ, որի վրա ուշադրություն է դարձրել տակավին անտիկ քննադատությունը: Մ. թ. ա. I դարի հույն գրող Դիո Քրիստոստոմոսն ասում է՝ «Հոմերոսն ամեն ինչ փառա-

բանում 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 կարգից անցնել առանց գովեստի ու փառաբանության: Նույնիսկ այն եզակի 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, կիսաիմպրովիզացիոն ստագիայից: Դրան են վերաբերում այսպես կոչված տիպական տեղերը, որոնք կրկնվում են ամեն անգամ, երբ մարտի, խնջույքի, նավը լողալու նկարագրության ժամանակ պատմումը հասնում է որոշ կետի, օրինակ, ահավասիկ խնջույքի տիպական նկարագրությունը՝

Խնջույք էին անում բոլորը, կարիքավոր չկար խնջույքում ընդհանուր. Եվ կեր կերտումով քաղցը հագեցրին, Պատանիները գինու սկահակներ առած Գինի էին մատուցում աչ կողմից սկսած:

Աստվածները, մարդիկ, իրերը՝ բոլորն էպիտետներ են ստանում, Զևսը՝ «ամպահալած» է, Հերան՝ «եզնակն», Աթիլեսը՝ «արագավազ», Հեկտորը՝ «սաղավարտաքայլ», նիզակը՝ «երկարաստվեր», նավը՝ «կաշմրակուրծք», ծովը՝ «բազմաղմուկ» և այլն: Այդ էպիտետների (մակդիտների) քանակը շատ մեծ է: Արիլեսի 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 կրկնողություններ կան: Կրկնվում են ոչ միայն էպիտետներն ու տիպիկական տեղերը, այլև ամբողջ խոսքեր: Հաշվված է, որ «Իլիականում» և «Ոդիսականում» այն տողերի քանակը, որոնք ամբողջովին կամ շնչին շեղումներով կրկնվում են, հասնում է 9253-ի, այսինքն պոեմների ամբողջ կազմի մեկ երրորդին: Բանավոր կատարման ժամանակ այդպիսի կրկնությունները՝ ունկնդիրների համար ուշադրության հանգստի և թուլացման մոմենտ են ծառայում: Որոշ դեպքերում կրկնվող ֆորմուլներն անհրաժեշտ են լսածը ճիշտ հասկանալու համար: Դիալոգի մեջ ռեպիտիկան միշտ մտցվում է ֆորմուլայով:



որը ցույց է տալիս ումն է պատկանում ռեպլիկան, օրինակ՝

Արագորեն նրան դառնալով, ասաց Ազամեններ հորը:

Այդպիսի ֆորմուլաները հնարավորություն են տալիս հետևելու դիալոգի շարժմանը և ունկնդրողին ապահովում են սխալմունքներից:

Էպոսի համար բնորոշ անշտապ, հանդամանորեն շարադրուժը, ամփոփած կրկնվող էպիտետներով և ֆորմուլներով, կազմում է աչքապես կոշված «էպիկական լայնարձակություն»: Սակայն, այդ դանդաղկոտ շարադրման զուգընթաց, Հոմերոսի մոտ պատահում է և արագ տեմպով հակիրճ պատմում:

Դիցաբանական անցյալի մասին պատմումը, որը պատմական վավերականության հավանություն ունի, տարվում է անդեմ տունով: Երգչի անձնավորությունը խամբում է «Մուսայից» ստացած «գիտելիքի» առաջ: Այդ չի նշանակում, որ պոեմներում իսպառ բացակայում է երգչի կողմից կարծիք հայտնելն ու նրա գնահատականները, բայց դրանք քիչ են: Շատ հազվադեպ պատահում է գործող անձանց նույնիսկ բնութագրություն (այսպես, պոետին ասելի Թերսիդեսի վերաբերյալ): Հերոսները բնութագրվում են իրենց սեփական գործողություններով ու ճառերով, կամ նրանց բնութագրությունը դրվում է մյուս գործող անձանց բերանը (օրինակ՝ «պատի վրայից նայելու» տեսարանը): Հերոսների ճառերը, դիալոգները կամ մենախոսությունները հոմերոսյան էպոսի մեջ բնութագրման ամենասիրված եղանակներից մեկն են, և դրանց կառուցման տեխնիկան շատ բարձր մակարդակի է հասնում. անտիկ քննադատությունը Հոմերոսի մեջ տեսնում էր պերճախոսության, ճարտասանության մասին հետագա գիտության նախակարապետին: Մեծ հռչակ ունեին Աքիլեսի մոտ ուղարկված պատվիրակության ճառերն ու տեսարանները («Ելիականի» 9-րդ դիրքը):

Առանձնակի հիշատակության արժանի են հոմերոսյան համեմատությունները: Դրանք ունկնդրողների առաջ ծավալում են ամբողջ պատկերներ, անկախ պատմումի ընթացքից և շատ ավելի հեռու են գնում այն կերպարի շրջանակից, որն առիթ էր ծառայել համեմատության համար: Այսպես, «Ելիականի» 12-րդ գրքում աքեյացիներն ու տրոյացիներն իրար վրա քարեր են նետում.

Ինչպես խիտ ձման ձյունի փաթիլներ թափվում են թափվում,  
Երբ գուրս է գալիս բրարեր Ջևար երկրի վրա ձմեռվա պահին,

Ձյուն է տեղում նա հոծ մարդկանց գլխին, նետահարում է ձյունով ամեն ինչ:  
Մղեգնած քամին պահ մի դադարում սեղի է տալիս հորդառատ ձյունին,  
Գագաթներ լեռանց, ժայռերի լանջեր ծածկվում է ձյունով սպիտակասպան,  
Եվ ծաղկող դաշտեր, հողագործի արտերն առնում է իր տակ ձյունն սպիտակ,  
Սփերը ծովի և ծեր առափնյա նավահանգիստների ծածկում են ձյունով  
Մովի ալիքներ հորձանը են տալիս ձյունը կլանելու— չեն հաղթահարում,  
Քանի որ Ջևար փոթորիկն ահեղ գրոհում է հովիտը ձյունին պարուրվում.  
Այդպես էլ ահա ձյունի պես սաստիկ՝ զորքից դեպի զորք քարեր են տեղում:

Համեմատությունը՝ ժողովրդական երգի տրադիցիոն ձևն է բայց հոմերոսյան էպոսում այն հատուկ գործադրումն է ստանում և նյութի ներածմանն է ծառայում, այն նյութի, որն իրեն համար տեղ չի գտնում պատմումի սովորական ընթացքի ժամանակ: Դրան վերաբերում են բնության պատկերները: Բնության նկարագրությունը, իբրև ֆոն պատմելու համար, տակավին օտար է «Ելիականին» 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, ընդ որում 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 այրի-արհեստավորուհին, որն իր աշխատանքով մի քիչ սնունդ է հայտնաբերել իր ընտանիքի համար: Համեմատություններն առանձնապես բնորոշ են «Ելիականի» 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 ստեղծագործությունը. բայց պրիմիտիվ ռեպլիզմի գեղարվեստական հնարավորություններն նրանց մեջ այնպիսի պայծառ մարմնացում չեն գտել, ինչպես հոմերոսյան պոեմներում:

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



Քյան խավար անտիապաշտութիւնները, ինչպես, օրինակ, կախարհութիւնը կամ ննջեցյալների երկրպագութիւնն է, պոեմներում հաղթահարված են: Թշնամու դիակի անարգելու բարբալոսական սովորւթը դասապարտվում է որպես ոչ մարդկային: «Իլիականում» միաշափ սիրով նկարագրվում են կովոզ երկու կողմերն էլ, և, աքեացիների ռազմական կորիճութիւնը պովաբանելու հետ զուգընթացաբար, տրված են իրենց հայրենիքը պաշտպանող արոջացիների սրտաուռ կերպարներ: Պոեմները փառաբանում են քաջարիութիւնը, հերոսութիւնը, խելքի ուժը, մարդկայնութիւնը, բախտի հեղհեղուկ պայմաններում՝ կայունութիւնը, և եթե կեցութիւնն այդ հաստատող ընկալումների մեջ ներթափանցում են վըշտալի նոտաներ՝ մարդկային կյանքի կարճատևութիւնն մասին մտորումների պահին, ապա մահվան անխուսափելի լինելու դիտակցութիւնը մարդու մեջ միայն ցանկութիւնն է ծնում իր մասին բարի հիշատակ թողնելու:

Ազնիվ իմ ընկեր, եթե մենք բեզ հետ մարտից այս ահեղ հրամարվել ուզենք  
 Անհար չէ այդ. եթե ես ու դու ծերացող շինենք և լինենք անմահ  
 Ես չի սլանալ առաջից զորքի՝ առաջին շարքում կաշելու մարտի  
 Քեզ էլ ես երբեք չի կոչ անի ելնելու կովի հանուն վե՛հ փառքի.  
 Բայց ինչպես այժմ անասան են միշտ զեպերը մահվան բյուր ու անհամար  
 Ձի կարող փախել և ոչ խուսափել անողոր մահից մարդ մահկանացու.  
 Գե՛, առաջ երթանք, կամ փառք վատակենք, կամ թող գո՛ւ լինենք  
 փառքին ուրիշի:  
 «Իլիական» գիրք 12:

Հոմերոսյան պոեմները՝ ժողովրդական պոեմներն են ոչ միայն այն իմաստով, որ իրենց բոլոր արձատներով անցնում են հունական ֆոլկլորի մեջ. իրենց կերպարներում դրանք մարմնավորում են հույն ժողովրդի ամենաարժեքավոր գծերը, որոնք որոշել են նրա բացառիկ դերը կուլտուրայի պատմութիւնն մեջ: Ստեղծվելով փոքրասիական Հոնիայում, դրանք արագութիւնով տարածվեցին Հունաստանի ամբողջ տերիտորիայում, դարձան հույների յուրատեսակ «բիրլիան» և դաստիարակութիւնն հիմք էին ծառայում, քանի զոյութիւնն ուներ անտիկ հասարակութիւնը:

Երբ հույնն արտասանում էր «պոետ» բառը, առանց հետադաորել բացատրութիւնների, նա հասկանում էր Հոմերոսին: Անտիկ հույնի իդեալական կերպարները՝ անտիկ հասարակութիւնն ծագման արշալույսին՝ կոհնվել էին հոմերոսյան էպոսում:

Անտիկ աշխարհում բարձր գնահատվող հոմերոսյան արվեստը միանգամայն մոռացութիւնն տվեց միջնադարյան Արևմուտքը:

Միջին դարերում Հոմերոսին անմիջականորեն ծանոթ էր միայն Բյուզանդիան, և արևմտաեվրոպական էպոսը հոմերոսյան պոեմներից միայն շեղակի ազդեցութիւն կրեց, Վերգիլիոսի «էնեականի» միջոցով: Արևմուտքում դրանք հայտնի են դառնում XIV դ. երկրորդ կեսից (Պետրարկա, Բոկաչիո), իսկ գրական կյանքի գործոնի նշանակութիւնն են ձեռք բերում XV դ. վերջից: XV—XVI դարերի պոետները (Բոյարդոն և Արիոստոն՝ Իտալիայում, Սպենսերը՝ Անգլիայում, Հանս Սաքսը՝ Գերմանիայում) բազմիցս օգտագործում են «Ոդիսականի» հեքիաթա-Ֆանտաստիկ տարրերը: XVI դ. վերջին բանաձևվող էպիկական պոեմի «միասնութիւնն» լոզունգը մեծ հետաքրքրութիւնն է առաջացնում դեպի «Իլիականը», օրինակ՝ Տորկվատո Տասսոյի մոտ նրա «Ազատագրված Երուսաղեմ» (1575) պոեմում, մանավանդ այդ պոեմի հետագա հրատարակութիւնն «նվաճված Երուսաղեմ»-ի (1593) մեջ: Մականյն արտոլուտիզմի ժամանակաշրջանի պալատական հասարակութիւնն համար հոմերոսյան պոեմները բավականաչափ «պատշաճավոր» և «վսեմ» չէին թվում՝ աստվածների և հերոսների հանդեպ ոչ միշտ հարգալից վերաբերմունքի, հոմերոսյան բարքերի պարզութիւնն (արքայազուտար նախնականն, որ ինքը լվացք էր անում, «աստվածային» խոզարած էվմեոսը և այլն), «կոպիտ» ոճի, «անպաշտ» համեմատութիւնների պատճառով. այսպես, «Իլիականի» թարգմանիչներից ոչ մեկը մինչև XVIII դարի կեսին. չէր հանդգնում ճիշտ թարգմանել 11-րդ գրքի այն տեղը. ուր դանդաղորեն նահանջող Ալաքսը համեմատվում է համառ եղի հետ: XVII դարի կլասիցիզմը, մանավանդ ֆրանսիականը, «էնեականն» ավելի էր գերադասում հոմերոսյան պոեմներից, և հոմերոսյան սյուժեները մշակվում էին այն ժամանակահամար սովորական ոճով (օրինակ՝ Յենեյոնի «Տելեմաքոսի արկածները», 1694): Դրանք ավելի բարձր էին գնահատվում Անգլիայում, իբրև «հանճարի» բնական երկ, և այդ գնահատականն առավել եւս բարձրացավ, երբ XVIII դ. գրականութիւնն մեջ բուրժուական հոսանքը հետաքրքրութիւնն ստեղծեց դեպի ժողովրդական պոեզիան: Հոմերոսյան բարքերի «բնական լինելը» և «անմեղութիւնը» հիացմունք առաջացրին բուրժուական տեսաբանների մեջ: Անգլիացիներից անմիջապես հետո շեղեքը Հոմերոսին բնորոշում է իբրև «ժողովրդական պոետ» («ժողովրդների ձայները», 1778) և փառաբանում է հոմերոսյան պոեմները նրանց մեջ տիրապետող բերկրանքի և մարդասիրութիւնն համար:



«Նեոհումանիստների» բերած Հոմերոսի այդ նոր գնահատականը աչնուհեակ դառնում է տիրապետողը: Գեներիչի 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 «Ողիսականը», այն համարելով «բացարձակորեն բոլոր դարերի ամենակատարյալ երկը», քանձարանը՝ «մանկականորեն—չքնադուխտան, որն (ավա՜ղ) կորսված է, բայց որը մարդկությանը պետք է վերագործնի, իբրև իր օրինական ժառանգությունը»: Այն պրոբլեմները, որ ծագում էին այդ նոր գնահատականից, կրասիկ արտահայտություն գտան Մարքսի ձեռագրի եզրափակիչ խոսքերում, մի ձեռագիր, որը նախորդված էր իբրև ներածություն նրա «Քաղաքատնտեսության քննադատություն շուրջը» աշխատության համար: «Սակայն դժվար ըմբռնելին» այն չէ, որ հունական արվեստն ու էպոսը կապ ունեն հասարակական դարգացման որոշ ձևերի հետ: Գծվարությունը 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 նշանակություն:

Տղամարդը չի կարող նորից երեխա դառնալ, այլպես տղայամիտ կլինի: Բայց միթե՞ նրան հրճվանք չի պատճառում մանկան միամտությունը և միթե՞ նա ինքը չպետք է ձգտի մի ավելի բարձր աստիճանի հասնելով՝ իր իսկական էությունը վերաբտադրելու: Մի՞թե յուրաքանչյուր դարաշրջանում մանկան բնության մեջ չի վերակենդանանում բարու սեփական բնավորությունը՝ իր բնական ճշմարտությունը: Եվ ինչո՞ւ մարդկային հասարակության մանկությունը այնտեղ, որտեղ գորգացել է ամենից ավելի գեղեցիկ կերպով, չպետք է հավիտենական գրավչություն ունենա մեզ համար իբրև մի այլևս երբեք չկրկնվող աստիճան: Կինում են անկիրթ երեխաներ և ծերերի խելոքություն ունեցող երեխաներ: Հնադարյան ժողովուրդներից շատերը պատկանում են այդ կատեգորիային: Հույները նորմալ երեխաներ էին: Նրանց արվեստի թռվանքը մեզ համար հակասական չէ այն անզարգացած հասարակական աստիճանի նկատմամբ, որից բողբոջել է այն: Ընդհակառակը, նրանց արվեստը հետևանք է այդ հասարակության աստիճանի և անբակտելիորեն 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. Հ Ե Ս Ի Ո Յ Ո Ս

Հունական էպոսը, որն ստեղծեցին փոքրասիական հոնիացիները, արտացոլում էր աշխարհայացքային այն տեղաշարժերը, որոնք կատարվում էին հունական աշխարհի առաջավոր մասում ուշ տոհմատիրական հասարակության քայքայման դարաշրջանում: Կախկական երգերի թափառական կատարողները՝ ոսպսոզները, հոնիական արվեստը տարածում էին մայրցամաքային Հունաստանի տարբեր մարզերում, և այդ արդեն նոր կուլտուրային հաղորդակից լինելու հատկանիշներից մեկն էր, որը ծագում էր Հունիայում: Հոնիական էպոսի լեզուն համահունչական առաջին գրական լեզուն դարձավ, ընկալվելով և այն վայրերում, ուր բնակչությունը խոսում էր հունական մյուս բարբառներով: Կախկական հեղափոխությունը մտքի գրական արտահայտության հիմնական գործիքը դարձավ: Հույների կարևորագույն սրբավայրի՝ Գելիֆիսի Ապոլոնի տաճարի քրմերն օգտվում էին կախկական ստանովորով, պատգամախոսություններ կազմելու համար:

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

Հեսիոդոսի կյանքի ժամանակը միայն մոտավորապես կարելի է որոշել՝ VIII դարի վերջը կամ VII դ. սկիզբը մ. թ. ա. այսպիսով, հոմերոսյան էպոսի կշռուներ ժամանակակիցն է նա: Բայց այն ժամանակ, երբ «Ելիականի» և «Ողիսականի» անհատական «ստեղծողի» մասին հարցը, ինչպես մենք տեսանք, բարդ և անզգծվածային 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: Հեսիոդոսն հայրը ծանր կարիքի պատճառով թողել է Փոքր Ասիան և բնակություն է հաստատել Բեոլիթիայում Հելիկոնի՝ «Մուսաների լեռան» մոտ:

...Անիկեզ Ասկրա գյուղում,

Ամսանք դժնգակ, ձմանք վատթար, ու միշտ էլ տճան:

«Աշխատանքներ ու օրեր»:

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



Բեովթիան շունաստանի համեմատաբար հետամնաց երկրագործական 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 հարսերուփյունները, որոնք ուժասպառ էին անում փակ բնատնտեսությունը և տրագիցիոն կենցաղը, բայց Բեովթիայի գյուղացիությունը դեռ երկար ժամանակ պաշտպանում էր իր տնտեսական ինքնուրույնությունը: Հեսիոդոսն ինքը մանր հողատեր և միաժամանակ ռապսոդ էր: Իբրև ռապսոդ, նա, հավանաբար, կատարում էր և հերոսական երգեր, բայց նրա սեփական ստեղծագործությունը վերաբերվում է դիդակտիկ (խրատական) էպոսի բնագավառին: Վաղեմի հասարակական հարաբերությունների բեկման դարաշրջանում՝ Հեսիոդոսը հանդես է գալիս որպես գյուղացիական աշխատանքի պոետ, կյանքի ուսուցիչ, մորալիստ և դիցաբանական ավանդությունների սիստեմավորող:

Հեսիոդոսից պահպանվել է երկու պոեմ՝ «Քեոզոնիա» (Աստվածների ծագումը) և «Աշխատանքներ ու օրեր»: «Քեոզոնիայի» ներածության մեջ Հեսիոդոսը նկարագրում է իր բանաստեղծական «ձեռնագրումը»:

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

Իրենց երգերը գեղեցիկ սովորեցնում էին նրանք Հեսիոդոսին, Այն պահին, երբ Հելիկոնի մոտ խաչներ էր արածացնում նա. նախ՝ դիմեցին ինձ խոսքերով աշպիսի  
Գուտերը մեծ Ջևա արքայի, Մուսաներն Օլիմպոսի,  
«Ընչ, գաշտի հովիվներ,— դժբախտ, փորեք դուք հոծ.  
«Ջուտ ճշտի փոխարեն շատ սաեր կարող ենք պատմել մենք.  
«Բայց երբ ցանկանանք, ճիշտն էլ կարող ենք պատմել մենք:

Փարթամ դափնուց կտրելով մի մական (ռապսոդի պատվանշանը), Մուսաները նվիրեցին այն Հեսիոդոսին, աստվածային երգերի ձիրք ներշնչեցին նրան և հրամայեցին փառաբանել աստվածներին:

Հեսիոդոսն, այսպիսով, անդամ էպիկական երգիչ չէ. նա իրեն ճշմարտության կրող և ուսուցիչ է զգում, իր ճշմարտությունը նա հակադրում է Մուսաներին թյուրիմացության մեջ գցող:

մյուս երգիչների կեղծ երգասացություններին: «Աշխատանքներ ու օրեր»-ի մեջ նա իր առաջ նույն ինդիքն 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 բռնադատող և անարդար դատ կատարող՝ «ձրիակներ, արքաների» կողմից: Աշխարհն իմաստավորելու միջոցները Հեսիոդոսի մոտ տակավին զուտ ֆուկլորային են՝ մյուսություններ, առակներ, առածներ, ժողովրդական իմաստություն կանոններ, բայց այդ նյութի սիստեմավորումը թելադրված է գիտակցական աշխարհայացք մշակելու անհրաժեշտությամբ, մի աշխարհայացք, որն ուղղված է տոհմային ավագանու իդեալների դեմ, և ձգտում է խորացնելու բարոյական ըմբռնումները:

Այդ աննշույթյամբ առանձնապես հատկանշական է «Աշխատանքներ ու օրեր» պոեմը: Այն գրված է «խրատի» ձևով, ուղղված գոեաթի եղբայր Պերսոսին, որը գատ էր տանում Հեսիոդոսի հետ ժառանգության մասին. և շահում է այն «պորտաբույժ արքաների» օգնությամբ, իսկ այնուհետև, աղքատանալով, մտադրություն ունենւր նոր դատ սկսելու: Այդպիսի «խրատներ», դրանց կարևորությունը պատճառարանող պատմողական մոմենտներով, մեզ քաջ հայտնի են հին Արևելքի գրականություններից (օրինակ՝ եգիպտական գրականությունից): Պերսոսի անիրավացի պահանջները և նրա շքաշնոր գրությունը Հեսիոդոսի համար առիթ են ծառայում բարոյական կանոնների և տնտեսական խրատների՝ մի ամբողջ կողմը ծավալելու: Հեսիոդոսը համոզում է Պերսոսին հույս չտածել ոչ-ճշմարտության վրա և խորհուրդ է տալիս հարստությունը որոնել աշխատանքի մեջ: Սակայն, «ճշմարտության» և «աշխատանքի» թեմայի մշակումը, ենթադրյալ դատական պրոցեսի սահմաններից հեռու է անցնում, և Պերսոսին ուղղված դիմումը լուրջ մի ձև է ծառայում, որը սովորական է «խրատականների» ժանրի համար. իրականում Հեսիոդոսի պոեմը նկատի ունի շատ ավելի բայն լսարան:

Հեսիոդոսի աշխարհայացքը դաժան է: Բեովթիայի գյուղա-

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



ցիութիւնը տառապում էր սակավահողութիւնից, պարտքերից, ավագանու հարստահարութիւնից. մրցման և փոխադարձ անվրստահութեան հետեանքով նա ծվատվում էր: Կյանքը Հեսիողոսին պատկերանում է իբրև անընդհատ պայքար, սբր տեղի է ունենում միատեսակ պրոֆեսիայի ներկայացուցիչների միջև շնորհիվ մրցման: «Բրուտը բարկացած բրուտին է նայում, Հլուանը՝ Հլուանին, մուրացկանը մուրացկանին է նախանձում, երգիչը՝ երգչին»: «Աշխատանքներ ու օրերը» սկսվում են երկու «էրիդ»-ներով՝ երկու տեսակ ախտանշանների հակադրությամբ: Կա շար էրիդ, որը ծնում երկպառակութիւններ և պատերազմ, կա և բարի էրիդ, որը ծնում է մրցակցութիւն աշխատանքի մեջ: Հեսիողոսը, ալսպիսով, բացատում է զինվորական քաջարիութեան իդեալը, որպես փառքի և հարստութեան աղբյուր: Բայց աշխատանքի մեջ էլ Հեսիողոսը տեսնում է միայն ծանր անհրաժեշտութիւն, որն առաքել է մարդկանց զայրացած Զևսը:

Մահանշուններից Թարցրի ևն մեծ առավածները, աղբյուրները սննդի:

Կյանքի պայմանները շարունակ վատթարանում են. ալս միտքն իլուստրացիայի է ենթարկվում երկու մյուսթոսով՝ մեկն ալս մասին, թե ինչպես Պանդորա անունով կինը, որին Զևսը որպես պատիժ մարդկանց էր ուղարկել նրա համար, որ Պրոմէթէոսը նրանց համար կրակ էր հափշտակել, բացել էր գոթախտութիւնների անոթը և աղատութիւն տվել նրանց. մյուսը՝ մարդկանց հինգ «տոհմերի» մասին, որոնք երկրի վրա հաջորդաբար փոխարինել են միմյանց: Ոսկե «տոհմը»՝ ծանոթ շինելով ոչ աշխատանքի, ոչ թշվառութիւնների՝ փոխարինվել է արծաթե «տոհմով», արծաթինը՝ պղնձե: Պղնձե սերունդին, ըստ մյուսթոսի, անմիջիկանորեն պետք է հաջորդեր երկաթինը, բայց Հեսիողոսը նրանց միջև գնտեղում է հերոսների սերունդը, կապելով ալսպիսով հերոսական էպոսի դեմքերին սերունդների փոփոխման մասին մյուսթոսի հետ: Բայց հերոսների ժամանակն էլ նույնպես անցյալ շրջանին է վերաբերում, ինչպես և ոսկե դարը: Հեսիողոսն իրեն զզում է որպես հինգերորդ՝ երկաթե «տոհմին» պատկանող մարդու. ալս «տոհմը» կորցնում է բոլոր քոլորական բարոյական հիմքերը և շարժվում է գեպի իր անկումը:

Ավագանու կամայականութիւնը Հեսիողոսը պատկերում է բազի և սոխալի մասին առակում, ուղղված «արքաներին»: Բա-

զեն բանէլ է իր ճանկերում սոխալին և դիմում է նրան հետեւյալ խոսքերով՝

«Ի՞նչ ես նշողում դու գոթախտ, լէ՛ որ շատ ուժեղ եմ ես թեղից: Ինչքան կուզես դու երգիր, կտանեմ քեզ ուր կուզեմ. Կուզեմ, ճաշ կիմես դու ինձ, կուզեմ ազատ կարձակեմ. Անխնայ են բոլոր նրանք, ովքեր կափվեն ուժեղի հետ, նա չի հաղթի նրան.— ստորացմանը միայն գոթախտութիւն կբարդի»:

Տոհմաափրական ավագանու դեմ քաղաքական պայքարի մասին Հեսիողոսը նույնիսկ չէր էլ երազում: Ծիրտ է, նա գտնվում էր VII—VI դ. դ. սեռուցիոն շարժման նախադրանք, շարժում, որ կտրեց արիստոկրատիայի հզորութիւնը՝ Հունաստանի բոլոր առաջավոր ժառանգներում, բայց այդ շարժումը. գլխավորում էր ոչ թե գլուղացիութիւնը, այլ քաղաքում ծնունդ առնող ստրկատիրական տարրերը, և այդ շարժումը բոլորովին շարժափեց հետամնաց Բեովթիան: Հեսիողոսը սպանում է «արքա-պորտաբուծներին» միայն աստվածային հատուցմամբ, Զևսի զայրույթով, որը պատժում է բնութիւն և անարդար գատի համար: Զևսի կերպարը Հեսիողոսի գրչի տակ ընդունում է ամենակարող աստծու, արդարութիւն պաշտպանողի դեր. երկրի վրա երեսուն հազար «անմահ պահակներ» են շրջում. նրանք «ճշմարտութիւն կույսի» հետ, Զևսին հաղորդում են մարդկանց անիրավացի արարքների մասին: Ալսպիսով, չնայած Հեսիողոսը խորացնում է կրոնական տրագիցիոն պատկերացումները, ընդգծելով այնտեղ բարոյական մոմենտներ, այնուամենայնիվ ամբողջովին մնում է դիցարանական կերպարների շրջանակում: Աստվածային հատուցումը նա ըմբռնում է ըստ հնի, իբրև սով կամ ժանտախտ, որոնք համակում են ամբողջ համայնքը՝ իշխանութիւն ունեցողների, «արքաների» մեղքի համար:

Աշխարհակարգի ալս պատկերի մեջ հեղինակը մտցնում է իր բարոյա-տնտեսական նյութը: Հեսիողոսը պահպանողական է և սոցիալական կարգերը փոխելու ուղիներ չի որոնում: Նրա խրատների նպատակն է ցույց տալ, թե, գոյութիւն ունեցող պայմաններում, շրավոր մարդն ինչ կերպով կարող է ազնվորեն հասնել բարեկեցութեան և հարգանքի: Պատկերավոր աֆորիզմների մեջ Հեսիողոսը գծագրում է աշխատասեր գլուղացուն, որը հաշվենկատ, խնայող է, իր հարաբերութիւնները մարդկանց հետ կառուցում է ծառայութիւնների խիստ փոխադարձութեան վրա, բարեպաշտ է, հաշվի առնելով աստվածների համապատասխան բա-



րեհաճությունը: Աստվածներին զոհ մատուցելու նպատակը հարստանալն է՝

*Որպեսզի դու գնես ուրիշների հողամասը, և ոչ բռն՝ ուրիշները:*

Հեսիողոսի աշխարհայացքի համար շատ բնորոշ է նրա հայացքն ընտանիքի մասին: Միրային հրասպուդանքներից Հեսիողոսը նախագգուշացնում է՝

*Կինը քո խելը կաննի և արագորեն շտեմարաններդ կգաստարի:*

Նա խորհուրդ է տալիս ամուսնանալ երեսուն տարեկան հասակում, երիտասարդ աղջկա հետ, որին հեշտությամբ կարելի է «բարեկաննություն» 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 սխտեմատիկ և համառ:

*...Մահկանացուների համար կարգը և ճշտությունը  
Կյանքում օգտակարն են ամենից, իսկ անկարգություն է՝ փաստակարան  
ամենից:*

Հեսիողոսը մեկը մեկի հետևից քննում է երկրագործական տարվա բոլոր աշխատանքները, սկսած աշնանացանից, նշում է այդ աշխատանքների ժամկետները: Տնտեսական ու տեխնիկական կարգի մատնանշումները սահմանագրվում են բարոյական սենտենցի և տարվա տարբեր եղանակների բնության նկարագրության հետ: Բոլոր խրատները ելնում են ոչ մեծ, բայց ունեվոր տնտեսությունից, որը գործի ետուն 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 ապահովում դեպի ծովագնացությունը: Հեսիողոսն ինքն իր կյանքում միայն մեկ անգամ է ծովով գնացել ռապսոդների մրցման և խոստովանում է իր անձանոթ լինելը ծովային գործին. աչնուամենայնիվ պատեղ էլ նա ջանում է «ժամկետներ» նշել, այսինքն տարվա այն եղանակները, երբ նավարկումը կապված է ամենաբիշոսիկի հետ:

Պոեմի կարափակիչ մասը «օրերի» քննությունն է: Այստեղ

շաբաղվում են այն սնահավատությունները, որոնք կապված են մեծի որոշ օրերի հետ. այդ օրերը դիտվում են «բախտավոր» կամ «անբախտ» տարբեր աշխատանքների համար: Այդ եղբայրակիչ մասի առկայությունը նշված է պոեմի տրագիցիոն վերնագրում՝ «Աշխատանքներ ու օրեր» (որը հագյվ թե հեղինակի վերնագրումը չենի):

Հեսիողոսի մտորումներն ու խրատները, այսպիսով, խմբավորվում են մի քանի թեմաների շուրջը՝ աստվածների կողմից հաստատված մարդկային գոյակության պայմանները, ճշմարտությունը և շահատակությունը, երկրագործի աշխատանքը, ծովագնացությունը, «օրերը»: Շարադրումը, սակայն աչքի չի ընկնում հեռուդականությամբ: Հիմնական նյութը պարուրված է աֆորիզմներով և վարքի կանոններով՝ կյանքի զանազան դեպքերի վերաբերյալ: Միտքը դժվարությամբ է միայն զգեստավորվում վերացական ֆորմուլներով և ավելի հաճախ պատկերավոր արտահայտություն է ընդունում, երբեմն շատ դիպուկ և ռեալիստական՝ ժողովրդական առածների և հանելուկների ոճով: Խրատները ծավալվում և զառնում են ոչ մեծ, բայց կենցաղային ակնառու պատկերներ: Դրան զուգընթաց Հեսիողոսը, 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 ֆորմուլներով, «Աշխատանքներ ու օրեր»-ի բարոյական պաթոսին և այն «ճշմարտությանը», որը հուշակում է պոեմը հանդիսավորության սրտը բնույթ է հաղորդում:

էպիկական ոճի տարրերով առավել ևս ուժեղ է թափանցված Հեսիողոսի մյուս պոեմը՝ «Թեոգոնիան» («Աստվածների ծագումը»): Նախադասակարգային հասարակության 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 սուբերի մեղ: Հունական աստվածները դարձվում էին տարբեր սերունդների պատկանողներ, և էպոսի մարդկայնացված աստվածներն այդ սխտեմի մեջ «ամենաերիտասարդներն» էին: Հեսիողոսի պոեմը իրենից ներկայացնում է աստվածների տոհմաբանությունը, որը միաժամանակ աշխարհի առաջանալու պատմությունն է:



Ըստ Հեսիոգոսի սկզբում եղել են՝ «Քառսը» («Արախաբաց դատարկութիւնը»), Երկիրը և Էրոսը («սերը»), որն իշխանութիւն ունեւ անձամահների և ժահկանացուների վրա: Քառսից և Երկրից զանազան սերունդներում ծագել են տիեզերքի մյուս մասերը՝ Էրեբոսը (Պատարը), լուսավոր Եթերը, Երկինքը, Մովը, Արեգակը, Լուսինը և այլն: Այդ սիստեմը հետաքրքրական է նրանով, որ ցույց է տալիս, թէ դիցաբանութեան խորքերում ինչպես էին հասունանում փիլիսոփայական հասկացողութիւնները: Քառսի, Երկրի և Էրոսի կերպարները՝ տարածութեան, մատերիայի և շարժման փիլիսոփայական հասկացողութիւնների նախակարապետներն են: Հեսիոգոսի մոտ, սակայն, տակաւին լիապես դրանք պահպանում են իրենց դիցաբանական բնույթը: Քառսն ու Երկիրը՝ աստվածային էակներ են, որոնք նոր էակներ են ծնում, սրանք էլ իրենց հերթին ամուսնանում են միմյանց հետ և ուրիշ աստվածների ծնողներ են դառնում: Հեսիոգոսի տոհմաբանական սիստեմի մեջ մտնում են ոչ միայն այն աստվածները, որոնք ռեալ երկրպագութեան առարկա էին ծառայում հունական պաշտամունքների մեջ, այլև նրանք, որոնք անձնավորում էին այն ուժերը, որ նրա կարծիքով ներգործում էին մարդկանց վարքի վրա՝ Աշխատանքը, Մոռացութիւնը, Մովը, Վշտերը, Ճակատամարտերը, Սպանութիւնները, Երկառակութիւնները, Ստախոտութիւնները և այլն: Հեսիոգոսը ջանում է լիակատար ներկայացնել իր տոհմաբանական սիստեմը, և նրա պոեմում նշանակալի տեղ է զբաղւում մերկ թվարկումը, դիցաբանական դեմքերի «ցուցակը»: Մանրամասնորեն նա կանգ է առնում աստվածային մի սերնդից մյուսին առաջնութիւնն անցնելու վրա: «Մեր» աստվածների մասին Հեսիոգոսի հաղորդած մյուսութիւնները շատ արիւսիկ գծեր են պարունակում, որոնք հոմերոսյան պատմումի մեջ սովորաբար վերացվում են իբրև շափաղանց շիրտ հասկացութիւններ, օրինակ՝ մյուսութեան կրոնոսի մասին, որը ներքինացնում է իր հայր Ուրանոսին (Երկնքին) և լափում է սեփական զավակներին, զախննալով իշխանութիւնը կորցնելուց: Պատմումի պսակն է հանդիսանում Զևսի հաղթանակը Տիտանների և անցյալի մյուս հրեշների հանդեպ: Ամբապնդելով իր իշխանութիւնը, Զևսը կին է առնում Մետիսին (Գերիմաստութեանը), այնուհետև Քեմիսին (Արդարութեանը), որը նրա համար ծնում է Օրինականութիւնը, Արդարութիւնը, Աշխարհը և ճակատագրի աստվածուհիներ՝ Մորեներին: Այսպիսով, այստեղ ևս Զևսի կերպարը զը-

վում է որպէս արդարութեան պաշտպանի: Բնորոշ է, որ Զևսի այն սերունդների մասին, որոնք մտել էին օլիմպիական աստվածների սիստեմի մեջ և հսկայական դեր են խաղում հոմերոսյան էպոսում, ինչպես, օրինակ, Ապոլոնը կամ Աթենասը, Հեսիոգոսը միայն հարևանցիորեն, թվարկման կարգով է հիշատակում: Այն ինչ Հեսիոգոսի դարաշրջանում հենց այդ կերպարների շուրջն էր ծավալվում թաքմ մյուսաստեղծագործութիւնը, կապված տոհմատիրական կարգերի քայքայման և դասակարգերի կազմվելու պրոցեսի հետ: Գելլիական Ապոլոնի կրոնն արիստոկրատական երանգ էր ընդունում, Աթենասը դառնում էր արհեստավորական դեմոկրատիայի հովանավորողը: Երկնական Հեսիոգոսին այդ աստվածներն օտար են մնում. դելլիական և մասամբ էլ հոմերոսյան մյուսութիւնները, հավանաբար, նրան թվում էին «երգիչների այն «սուտը», որից նա նախազգուշացնում է «Քեոգոնիայի» առաջաջանում:

«Քեոգոնիայի» շարունակութիւնը «Կանանց կատալոգ» պոեմն է, որը նույնպէս Հեսիոգոսին էր վերագրվում: Այնտեղ շարագրվում ձև «հերոսուհիների», «նախամայրերի» մասին այն սուրբերը, որ իրենց հետ էին կապակցում հունական տոհմերը: Նախամայրերի մասին պատկերացումները, ամենայն հավանականութեամբ, գալիս էին մատրիարխատի դարաշրջանից, դրանք պատրիարխատի ժամանակաշրջանում վերաիմաստավորվել էին այնպէս, որ նախահայր համարվում էր այն «հերոսը», որ առաջացել էր արական աստու կենակցումից մահկանացու կնոջ՝ նախամոր հետ: Այնպէս, ինչպէս «Քեոգոնիան» աստվածներին միասնական տոհմաբանական սիստեմի էր բերում, այնպէս էլ «Կատալոգը» պարունակում էր հերոսական տոհմերի ծավալուն տոհմաբանութիւնը և կարծես Հունաստանի տարբեր մարզերի հերոսական ավանդութիւնների ժողովածուն էր հանդիսանում: Ավանդութիւնները շարագրվում էին համառոտակի, թվարկման կարգով, առանց սյուժետային կապ ստեղծելու նրանց միջև: «Կատալոգից» միայն հաստատվում են մնացել, որոնք նորերս նշանակելիորեն հարստացան, պապիրոսների հայտնաբերման շնորհիվ:

Հեսիոգոսի, իբրև դիցաբանութեան սիստեմավորողի, գործունեութիւնը համակված է նույն տենդենցներով, ինչ որ «Աշխատանքներ ու օրեր»-ը: Հեսիոգոսը չէր ձգտում որևէ ռեֆորմի կրոնական և դիցաբանական պատկերացումների բնագավառում, նա ջանում է կարգավորել, ամբապնդել տրագիցիոն հայացքները:



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

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

Անտիկ քննադատությունը, Հեսիոդոսի երկերում նշելով շարադրման որոշ շրջաններ (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 էպիտետներ հաղորդեցին, նրանց մինչև բաժանեցին արժանիքներն ու զբաղմունքները և գծեցին նրանց կերպարները»: Հների աչքում Հեսիոդոսի կողմից խաղաղ աշխատանքի շատագուցումը 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 շարժերի մասին»\*: Սակայն, Հեսիոդոսի երկերը չէին կարող մրցել Հոմերոսյան էպոսի հետ ոչ իրենց ուժով, ոչ իրենց ազդեցության երկարատևությամբ, 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, Ազրիանոս (117—138 մ. թ.) կայսրի մասին հիշատակությամբ, բայց կա «մրցակցության» պայիբուսային մի հատված, որը վերաբերում է III դ. մ. թ. ա., իսկ պատմվածքն ինքը ծագել է նշանակեփորեն ու վեր առաջ:

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԳԱՍԱ-  
ԿԱՐԳԱՅԻՆ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳՈՑԱՑՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՆՇՐՋԱՆՈՒՄ

(VII դ. մինչև V դ. սկիզբը)

1. ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԿՈՒՍՈՒՐԱՆ  
VII—VI Գ. Գ.

VII—VI դ. դ. մ. թ. ա. սոցիալական ռևոլյուցիայի դարաշրջան էր, որը վերջ գրեց հունական տոհմատիրական հասարակությանը և հանգեց ստրկատիրական դասակարգային հասարակություն ստեղծելուն: Տոհմատիրական հին կապերը կործանվում էին պոլիսների աճամբ, առևտրի ու արհեստների զարգացմամբ, փոզային հարաբերություններով, որոնք աճել էին տոհմատիրական կարգերի շրջանակներում՝ դասակարգային հակասությունների հետևանքով: Ազգակցական 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 այլևս ոչ թե տոհմային կապակցություններն 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 գրեհ առնված պատմության բովանդակությունը մինչև մեր ժամանակ-



ները»\* (էնգելս): Հանդես գալով Հունաստանի տարբեր մարզերում դանազան ուժով համապատասխան Երանց տնտեսական մակարդակին և դասակարգային ուժերի տեղագրության, հեղաշրջումն ընդգրկեց հունական կյանքի բոլոր կողմերը:

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

Առաջ էր գալիս հասարակական նոր խավ, աննշան ծագում ունեցող ունեւոր քաղաքարհիկները՝ վաճառականներն ու արհեստավորները, ապագա ստրկատիրական դասակարգերի կորիզը: Այդ խավի հետ կապված ընթանում էր ստրկագրված գյուղացիության ռևոլյուցիոն շարժումն ընդդէմ տոհմատիրական արիստոկրատիայի: Ռեոլուցիան, որն ընդգրկել էր Հունաստանի բոլոր առաջադիմական մարզերը, ընթանում էր սուր, նույնիսկ անողոր ձևերով և հաճախ հանգում էր ժամանակավոր «տիրանիայի», այսինքն՝ մի անձի («տիրանի») տիրապետության, որը բռնութայամբ գրավում էր իշխանութունն արիստոկրատական օպոզիցիայի դեմ պայքարելու համար: Ռեոլուցիայի հետևանքով ոչնչանում էին տոհմային արտոնութունները, վերանում էին պարտային ստրկագրումները, հաստատվում էին գրավոր օրենքներ՝ հին տոհմային նորմաների փոխարեն: «Բասակարգային հակամարտութունը, որի վրա հիմնված էին այժմ հասարակական և քաղաքական հաստատութունները, այլևս ազնվականության ու հասարակական ժողովի միջև եղած հակամարտութունը չէ, այլ ստրուկների և ազատների, ոչ-լիիրավ բնակիչների և լիիրավ քաղաքացիների միջև եղած հակադրութունը»\*\* (էնգելս):

Տոհմատիրական կապերի անկման հետևանքով, մի կողմից՝

մշակվեց կոլեկտիվի նոր, պոլիսային դպացմունք, մյուս կողմից՝ անհատական ուժերի դարգացում, անհատի ինքնագիտակցութայան աճ, անհատի, որը շանում է իրեն և իր խնդիրները որոշել իր գոյութայան բնական և հասարակական պայմանների հանդեպ:

VII—VI դ. դ. սոցիալական շարժումներն իղեղողիապես ձևավորվում էին՝ բարոյական բարոզով, կրոնական խմորումներով, օլիմպիական կրոնի և դիցաբանական ճղնածամով: «Ճշմարտութունը» dikē «իրավացիութունը», որոնք այնքան նշանակալի տեղ էին գրավում դեռ Հեսիոդոսի աշխարհայացքի մեջ, դառնում են պայքարի լուզունդ գրավոր օրենքների համար, իսկ այնուհետև՝ առաջադեմ համայնքներում՝ պոլիսային կյանքն ավելի արմատապես վերակառուցելու և ավագանու առավելութունները ոչնչացնելու համար: «Օրենքում» հունական միտքն սկսում է տեսնել հասարակութայան հիմքը: «Օրենքն է թագավորը»,— ասում է հետագայում պոետ Պինդարոսը: Քաղաքացու առաջին պարտականութունը՝ պոլիսի օրենքներին՝ ենթարկվելն է: Համապատասխանորեն փոխվում է և «քաջարիութայան» (arabē) իղեալը, որն իր մեջ քաղաքացիորեն արժեքավոր ֆիզիկական և բարոյական հատկութուններ է պարունակում: Այդ հատկութուններն ունենալու հավակնողն ամենից առաջ արիստոկրատիան է, որը դրանցով հիմնավորում է իր տրագիցիոն իրավունքները: Արիստոկրատական «քաջարիութունը» դիտվում է իրեն ժառանգաբանցնող և պահպանվում է դաստիարակութայան սիստեմով՝ հիմնըված մարմնամարզական վարժանքի և «մուսիկային» կրթութայան վրա, այսինքն, արիստոկրատիայի դիդակտիկ պոեզիայի և դիցաբանական հերոսների «օրինակելի» արարքների մասին ասքերի վրա: Արիստոկրատական իղեղունների համար «բարի» տեղումներ գրեթե հավասարազոր է դառնում «մեծագարմ»-ին, «վատը» «հասարակ մարդուն»: Ի հակադրութուն այդ արիստոկրատական իղեալի ստեղծվում են «քաջարիութայան» այլ ըմբռնումներ, որոնք առաջին պլան են քաշում «Ճշմարտութունը» կամ «իմաստութունը» (sophia):

«Իմաստութայան» իղեալի ծնունդը կապված է արդեն տրագիցիոն կրոնա-դիցաբանական սիստեմի քննադատութայան հետ: Այդ քննադատութունն ամենից շատ արմատական ձևեր ընդունեց քննութայան առնվող ժամանակաշրջանի վերջին, ստրկատիրական դասակարգերի ամենից շատ լիակատար հաղթանակ տարած վայրերում՝ Փոքր Ասիայի հոնիական քաղաքներում: Օլիմպիական

\* Յ. էնգելս. Ընտանիքի, մասնավոր սեփականութայան և պետութայան ծագումը, էջ 11—12:

\*\* Նույն տեղ, էջ 157:



կրոնի մարդկայնացված աստվածներն սկսեցին թվալ անհեթեթ և անբարոյական, մտացային մի բան, փորձեր եղան բնության հրևույթները սխտեմի բերելու, բնության ներքին զարգացման հիման վրա, առանց աստվածների ներգործության մասին ենթադրության: «Կարգավորություն» (պոստուլատ) իդեան պոլիսից փոխադրվում է բնության մեջ: Այսպես Հունիայում ստեղծվեցին հունական գիտությունն ու փիլիսոփայությունը: Մյուս կողմից, գյուղացիական հուղումները կվրոպական Հունաստանում ուղեկցվում էին կրոնական շարժումներով, որոնք առաջին պլանն էին քաշում ստորերկրյա ուժերի երկրագործական կրոնը, մահացող և հարություն առնող աստվածների երկրպագությունը՝ Դեմետրեի և Կորայի, մանավանդ Դիոնիսիոս աստծու պաշտամունքը, հաղորդակից լինելն աստվածության հետ սրբազան արարողությամբ՝ «միստերիայով»: Այն ժամանակ, երբ արիստոկրատական կրոնը մարդուն բաժանում էր աստծուց անջրպետով, այդ ֆանտաստիկ սահմանագծով հիմնավորվելով ավագանու («Ջևսի 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 գաղափարական շարժման կենտրոնատեղը Ապոլոնի տաճարն էր Դելֆիոսում: Դելֆիական կրոնը պայքարում էր արյան 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»: Դելֆիոսից ելնում էր «շափավորություն» («ոչինչ չափազանց»), «խոհեմություն» և «չափազանցություն» դեմ պայքարի քարոզը: «Ճանաչիր ինքդ քեզ», այսինքն՝ սահմանափակվածությունը, գրված էր տաճարի վրա: Եթև

որևէ համայնքում «ոճրագործություն» էր կատարվում, դելֆիական պատգամախոսը «քավություն» էր տալիս քաղաքին «պղծությունից», իսկ մեղքի թողություն համար կարգադրում էր նոր «հերոսների» արիստոկրատական պաշտամունք մտցնել:

Միստերիաների կրոնի յուրակերպ զուգակցում բարոյական պրորիեմատիկայի հետ, մենք գտնում ենք օրփիկների քարոզում, որոնք իրենց ուսմունքի ակունքը հասցնում էին մինչև առասպելական երիշ Օրփեոսը, և նրանց մոտիկ պլուրազոոսականների դպրոցում, որը VI դարում հիմնել էր փիլիսոփա և մաթեմատիկոս Սամոսցի Պյութագորոսը: Այդ երկու ուսմունքների համար բնորոշ է մտայն հայացքը՝ երկրային կյանքի վերաբերյալ, իսկ մարմինը՝ «բանտ» կամ «գերեզման» է աստվածային հոգու համար, որը մարմնային պատյան է ստացել յուրատեսակ մեղսագործության հետևանքով: «Դիոնիսյան» աստվածային սկզբունքը մարդու մեջ միավորված է շար «տիտանականության» հետ, որը մահացման է ենթակա ճգնաժրա-քարոյական կյանքի օգնությամբ: Այդ կապակցությամբ օրփիկները և պլուրագորականները բարդ և մշուշապատ ուսմունք էին զարգացնում անդրշիրիմյան հատուցման, հոգիների վերափոխման, ճշմարտության ապագա արքայության 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 առանձնապես հաջողությամբ էր օգտվում արևմտահելենական աշխարհում՝ Իտալիայի և Սիցիլիայի հունական գաղութներում:

Ռևոլուցիան հսկայական տեղաշարժեր առաջացրեց արվեստի ոլորտում. բարդացավ երաշտությունը, արագորեն սկսեց զարգանալ կերպարվեստը, որի տարբեր ոճերում արտացոլվում էր հասարակական և անհատական նոր իդեալների բազմազանությունը. նույնն էլ տեղի ուներ գեղարվեստական խոսքի ստեղծագործության մեջ: Հինավուրց էպոսը, որը պատկերում էր այն հասարակությունը, «ուր դեռ գոյություն չունեի ժողովրդից բաժանված հասարակական իշխանություն», և հերոսների «սխրագործությունները», որոնք ծանոթ չէին պետական հարկադրմանը, սկսեց կորցնել իր ակտուալությունը: «Երև պետություն զողված»՝ դասակարգային հասարակության գոյացումը և լարված քաղաքական ու իդեոլոգիական պայքարը՝ պոետիկական նոր թեմատիկա ծնեցին, և այն չէր տեղավորվում 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 իդեոլոգիական ձևերի ու տեսակների նվազ դիֆերենցիալ լինելու պայմաններում, բանաստեղծությունը տահային մնում է մտքի գրական արտահայտության կարևորագույն միջոցը: Բանաստեղծությունների մեջ են պարուրվում բարոյական և պետական թեմաներով խորհրդածությունները, քաղաքական ազդեցիկ, պայքարի կոչերը: Աթենական օրենսդիր Սոլոնը իր ռեֆորմների ծրագիրը շարադրում է ոտանավորներով և ոտանավորներով էլ հակաճառում 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 անհատ իրեն գիտակցում է նախ և առաջ կապակցված որևէ խմբի, փոքր կոլեկտիվի հետ, որը ծագել է հասարակության դասակարգային շերտավորման հետևանքով:

Իր գրական ձևակերպմամբ այդ հրատապ թեմատիկան անշվում է ֆուլյուրային 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 բաբրանների հետ, որոնք երկար ժամանակ կապվում են երգերի որոշ տեսակին: Հունաստանի գրեթե բոլոր մարզերը, ներառյալ և նոր գաղութները՝ Սիցիլիայում և հարավային Իտալիայում, մասնակցություն են հանդես բերում այդ գրական շարժման մեջ, և հունական լեզուն կորցնում է իր համահունական բանաստեղծական լեզու լինելու գերակշռող դերը:

Արտացոլելով դարաշրջանի իդեոլոգիական պայքարը, լիրիկական ժանրերն աչքի էին ընկնում մեծ բազմազանությամբ: Երգի ձևերին զուգընթաց, որոնք նկատի ունեին առանձին կատարողին, զարգանում էր նաև հանդիսավոր խմբերգային լիրիկան, — և առնակատարությունների ու մարմնամարզական մրցակցությունների ժամանակ կատարվող հիմների պոեզիան. արիստոկրատական պետությունները խմբերգային լիրիկայից օգտվում էին իրենց դաստիարակչա-քաղաքական հպատակների համար: Դիցաքանական թեմաներն իրենց նշանակությունը մեծապես պահպանեցին նաև լիրիկայում, բայց փոխվեց մշտնջենի և՛ գրական ֆունկցիան, և՛ պատմելու եղանակը, և՛ նշանակալի շափով իդեոլոգիական ուղղությունը: Մշտնջեն առավելապես դառնում է լիրիկական խորհրդածությունների և խրատների իլուստրացիա, սյուժեն շարադրվում է ոչ թե հետևողականորեն, այլ պոետիկ հետաքրքրող մի քանի մոմենտներով միայն, և հարմարվում է դասակարգային նոր բարոյախոսությանն ու կրոնական նոր շարժումներին (Ապոլոնի կրոնը, Դիոնիսիոսի կրոնը):

Հունիան կուլտուրական տեսակետից VII—VI դարերումն էլ շարունակում էր մնալ ամենաառաջադեմ մարզը: Օլիմպիական դիցաբանության քննադատությունը զուգընթաց, Հունիայում, բացի լիրիկայից, սկսում են զարգանալ պատմողական գրականության նոր տեսակներ, ուր դիցաբանական թեմատիկան փոխարինվում է պատմականով և կենցաղայինով: Ստեղծվում է գրական պոեզիա, մի կողմից գիտական-փիլիսոփայական, մյուս կողմից՝ պատմողական՝ առակ, կենցաղային ու պատմական պատմվածք, պատմագրություն: Պատմողական պոեզիայի այդ նոր ժանրերն ըստ սյուժեի և ըստ ոճի մերձակցվում են պոեզիայի ասքի ֆուլյուրային ձևերին, մասնավորապես հեթաթիին, և դասակարգային հասարակության պայմաններում նրանց հետագա զարգացումն են հանդիսանում այնպես, ինչպես գրական լիրիկան ֆուլյուրային երգի հետագա զարգացումն էր:

Այսպիսով, քննության ենթակա ժամանակաշրջանի կարևորագույն գրական պրոցեսները հանդիսանում են՝ 1) վաղեմի էպոսի անկումն ու մահացումը, 2) լիրիկայի ծաղկումը և 3) գրական պոեզիայի ծնունդ անհերքելի: 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 «Լիլիականում» և «Ոդիսականում», հիմք դարձավ հետագայի էպիկական ստեղծագործության համար: VII դ. և VI դ. առաջին կիսի ընթացքում հանդես եկան մի շարք պոեմներ, հորինված հո-



մերոսյան էպոսի ոճով. դրանք նկատի էին առնում միավորել «Իլիականի» և «Ոդիսականի» հետ և դրանց հետ միասին կազմել միասնական, դիցաբանական ավանդության կապակցված տարեգրություն, այսպես կոչված էպիկական «կիկլ» (ցիկլ, շրջան): Անտիկ տրագիցիան այդ պոեմներից շատերը վերագրում էր «Հոմերոսին» և դրանով ընդգծում էր նրանց սյուժեառարկին և ոճական կապը Հոմերոսյան էպոսի հետ: Հետագայում, երբ անտիկ քննադատությունը կարողացավ «կիկլական» պոեմներն անջատել «իսկական» հոմերոսականից, «կիկլ» պոեմների համար գտնվեցին այլ հեղինակների անուններ, սակայն միանգամայն ոչ արժանահավատ: Կիկլական պոեմներից պահպանվել են միանգամայն չնչին հատվածներ միայն, բայց պոեմների բովանդակությունը մեզ հայտնի է անտիկ գիտնականների 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» բուրրովին չէին նախատեսված այն բանի համար, որպեսզի ավելի ծավալուն ամբողջի մաս հանդիսանային: Հոմերոսյան երկու պոեմներն էլ վիթխարի նյութ են համարվում մի էպիկոգր («Աքիլեսի զայրույթը», «Ոդիսևսի 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 սակավահողությունը և բնակչության գերաճումը հունական համայնքներին զրդում էին կոլոնիզացիայի ենթարկելու Միջերկրականի ավազանի ամերը. «Կիպրոսը»-ում Զևսը խորհրդակցում է Քերմիսի (արդարադատության աստվածուհու) հետ, թե ինչպես «թեթևացնել» «գերաբնակված» երկիրը, և վճռում է պատերազմի հրգեհ թորթոքել, որի մեջ կոչնչանա հերոսների սերունդը: Այդ ծրագիրն իրագործելու համար նա հանդես է բերում Հելենեին և ծովի աստվածուհի Քետիսին կնություն է տալիս Քեսալիայի թագավոր Պելոսին: Այնուհետև պատմվում է Պելեոսի և Քետիսի հարսանիքի մասին, ուր ներկա էին գտնվում բոլոր աստվածները, «չքնադադույնին» մակագրությամբ խնձորի մասին, որը զցում է երկպառակության աստվածուհին, երեք աստվածուհիների

վեճի և Պարիսի դատավճռի մասին, որով նախապատվությունը տալիս է Աֆրոդիտեին: Նկարագրվում է Հելենեի հափըշտակումը, հունական առաջնորդների երկարատև հավաքն արշավանքի ելնելու, նավարկումն Ավլիդից (Բեովթիայից), ուր Ագամեմնոնն ստիպված էր իր գուտար Իթիզեսին զոհաբերելու վիրավորված Արտեմիս աստվածուհուն, մի շարք էպիկոգներ կապված դեպի Տրոյա նավարկման հետ, Տրոյայի տակ ուղղակի գործողությունները տասը տարվա ընթացքում: Պոեմն ավարտվում է ավարի այն բաժանումով, երբ Ագամեմնոնն ստացավ Քրիսոսի դստերը, իսկ Աքիլեսը՝ Բրիսեիդեսին:

«Իլիականի» շարունակությունը «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 հաղթություններն էին Տրոյայի երկու նոր դաշնակիցների հանդեպ՝ Պենթսիլեսի թագուհու գլխավորությամբ ամազոններին, և էոս (Արշալույսի) աստվածուհու որդի՝ էֆիոպների թագավոր Մեմնոնի հանդեպ, վերջապես, Աքիլեսի մահը և Ոդիսևսի ու Այաքսի վեճն Աքիլեսի զենք ու զրահի մասին. պոեմը վերջանում է Այաքսի ինքնասպանությամբ: Այս վերջին էպիկոգը շարադրվում է, թերևս, ոչ թե «Էֆիոպականում», այլ դրան հաջորդող «Իլիոնի կործանումը» պոեմում, ուր պատմվում էր փայտե ձիու, Տրոյայի ավերման և հրդեհման մասին: «Իլիականի» մյուս շարունակությունը, որը մի շարք նոր էպիկոգներ է մտցնում, «Փոքր Իլիական» պոեմն էր, որը նույնպես ավարտվում էր Տրոյայի կործանումով:

Հունական առաջնորդների Տրոյայից վերադարձի ժամանակ պատահած դժբախտությունները սյուժե դարձան «Վերադարձ» պոեմի համար: Այստեղ առանձնակի ուշադրություն էր հատկացվում Ագամեմնոնի և Մենելայոսի ճակատագրին: Ագամեմնոնը տուն վերադառնալուց հետո սպանվեց իր 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» գործողությունը: Բայց «Ոդիսականն» էլ է շարունակություն



ստանում, որը պատմում է նրա գլխավոր հերոսի ավելի ուշ արկածների մասին: Այդ «Թելեգոնիա» պոեմն էր, որն իր անունն ստացել էր Կիրիլեից ունեցած Ողիսևսի որդի Թելեգոնի անունից: «Թելեգոնիայի» հզորավակիչ մասը մշակել էր «հորը որոնելու գնացող որդու» սյուժեն, որը մասամբ օգտագործվել էր «Ողիսևսի» պոեմում: Թելեգոնը Ողիսևսին փնտրելով ընկնում է Խառիկա և, շահանշելով իր հորը, մարտի ժամանակ սպանում է նրան:

Թվարկած այս պոեմները ընդգրկում էին Տրոյա արշավելու հետ կապված ասքերի ամբողջ ցիկլը: Սակայն հունական դիցաբանության խրոնոլոգիական սխտեմում, տրոյական արշավանքն ինքն ըմբռնվում էր իբրև վերջին, ամենաուշ օղակներից մեկը: «Կիրիլական» էպիկան մշակել է և այն սյուժեները, որոնք վերագրվում էին ավելի վաղ ժամանակներին: Դրան է վերաբերվում առաջին հերթին այսպես կոչված «Թերեական ցիկլը», որին առնչված են երեք պոեմ են նվիրված՝ «Էդիպոսիան», «Թերեականը» և «Էպիգոնները»: «Էդիպոսիան» պատմում էր Էդիպի ճակատագրի մասին. նա, շիմանալով իր ծագումը, պատահաբար սպանեց իր հորը՝ Թերեական արքա Լայոսին, իսկ, այնուհետև, Թերե քաղաքն ազատելով Աֆինքս անունով թևավոր կին հրեշից, իբրև պարզեթեքեպիներից ստացավ նրանց թագուհու, այսինքն սեփական մոր ձևորը: «Թերեական»-ի սյուժեն էր՝ «Յոթի արշավանքը Թերեի գեմ» էդիպի որդիներ՝ էթեոկլեսի և Պոլիսիկասի միջև երկպառակություններ առաջացան, և Պոլիսիկասը, վտարվելով իր ելքորից, Թերեի պատերի տակ դուրս բերեց հուշն յոթ դաշնակից առաջնորդների ռազմարանակր: Արշավանքն անհաջող էր դաշնակիցների համար, բոլոր յոթ առաջնորդներն էլ սպանվեցին, բայց սպանվեցին նաև Էդիպի երկու որդիները, որոնք միմյանց սպանեցին ճզբայրասպան մենամարտի ժամանակ: «Էպիգոններ» պոեմը պատմում էր Թերեի մրա կատարած երկրորդ արշավանքի մասին, որը ձեռնարկեցին սպանված առաջնորդների որդիները և որն այս անգամ վերջացավ Թերեի կործանումով: Թերեական ասքերն, իրենց նշանակալիություններ, հունական հերոսական ավանդությունների երկրորդ ցիկլն էին կազմում: Շատ հնարավոր է, որ Թերեի գեմ արշավանքի մասին առասպելի հիմքը, Տրոյական պատերազմի նման, որոշ պատմական աստառ ունեցած լինի: Հիշյալ պոեմներից հնագույնը, ըստ երևույթի, «Թերեականն» է, իսկ մյուս երկուսը նրա «կիրիլական» լրացումն են:

Մի շարք պոեմներ նույնպես զույգություն ունեն, որոնք նվիր-

ված էին Թերեի և Տրոյայի հետ առնչություն շունեցող ավանդություններին. — օրինակ՝ Հերակլեսի (Հերկուլեսի), արգոնավորդների՝ ոսկե գնդմի համար Կոլխիդա կատարած արշավանքի մասին և այլն:

«Կիրիլիկ» պոեմներն իրենց կոմպոզիցիոն կառուցվածքով խառապես տարբերվում են հոմերոսականներից: «Կիրիականը» և «Ողիսևականը» ամբողջական սյուժե ունեն, այդ պոեմները ավարտված, միասնական դեպքը ծավալուն շարադրելու ճանապարհով իրականություն լայն ընդգրկման են հասնում: «Կիրիլիկ» պոեմները, ընչոք մեծամասնությամբ, զրկված են այդ սյուժետային ավարտվածությունից. նրանք հաջորդական կարգով մշակում են առանձին էպիգոնների մի սերիա, որոնք միմյանց հետ կապված են լինում ժամանակարանական հարաբերակցությամբ: Այդպիսի կառուցվածքի դեպքում պատմելու թելը կարելի է սկսել ցանկացած տեղից և կտրել ուր որ ուզես: Տակավին Արիստոտելը «Պոետիկայում» մատնանշում է «կիրիլիկ» երկերի այդ առանձնահատկությունը, իբրև թերություն, Հոմերոսի պոեմների համեմատությամբ: Էպոսը դառնում է դիցաբանական խրոնիկա կամ դիցաբանական հերոսի կապակցված կենսագրություն, ստանում է պատմական վիպասացություն բնույթ: Այդ տեսակետից «կիրիլիկ» պոեզիան ձայնակցում է Հեսիոդոսի դպրոցի տոհմաբանական էպոսին և հունական հետագա պատմագրության նախակարապետն է հանդիսանում:

Չնայած էպիգոնների առատության, «կիրիլիկ» պոեմներն իրենց մեծությամբ նշանակելիորեն զիջում են հոմերականներին: Այդ վիպում է շարադրման որոշ շափով սեղմության մասին: «Կիրիլիկ» պոեմները հեռու էին մնացել հոմերոսյան պատմվածքի անշտապ հանգամանորեն շարադրությունից, խուսափելով, ըստ Արիստոտելի վիպություն, այն ճառերից, որոնք դրվում էին գործող անձանց բերանը, նրանց բնութագրելու նպատակով: Ըստ երևույթի, նրանք ձգտում էին զբաղեցնելու, ֆանտաստիկ վառ դույնների, արկածների հարստությամբ: Դժբախտաբար, պոեմների կորուստը հնարավորություն չի տալիս դատելու այն մասին, թե դարաշրջանի իդեոլոգիական շարժումներն ինչ շափով են անդրադարձել «կիրիլիկ» վրա: Կիրիլական էպոսը ժամանակակիցների մեջ մեծ հետաքրքրություն էր առաջացնում, դոնե բովանդակության կողմից. դա այն հիմնական աղբյուրն էր, որից նյութ էին բաղում VI—V դ. դ. հունական գեղարվեստագետներն ու գրողները: Հու-



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

Հերոսական ավանդության պատմականացման զուգընթաց,  
ճկատվում է, որ էպիկայի մեջ ֆոլկլորային ասքի այնպիսի տար-  
բեր են ներթափանցում, որոնցից հոմերոսյան պոեմները կամ  
խապառ խուսափում էին, կամ մեղմացած բնույթ էին տալիս: Այդ  
մասին է վկայում Հերմեսին ուղղված հիմնը, այսպես կոչված  
Հոմերոսյան հիմների ժողովածույում: Ռապսոդների ելույթները,  
էպիկական երգերի արտասանությամբ, սովորաբար կատարվում  
էին տոնակատարությունների ժամանակ, և սովորույթը պահան-  
ջում էր, որ սապսոդն սկսեր այն աստծուն նվիրված հիմնով,  
որին նվիրված էր տոնը: «Հոմերոսի» անվամբ հասել է աչդպիսի  
ներածական հիմների մի ժողովածու: Դրանցից մի քանիսը պա-  
րունակում են փառաբանվող աստվածության հետ կապված որեէ  
առասպելի էպիկական շարագրությունը: Այդ վիպասացությունների  
հիմնական դեմքերը, այսպիսով, ոչ թե «հերոսներն», այլ աստ-  
վածներն էին: Հերմեսին ուղղված հիմնն իրենից ներկայացնում  
է «խաբերայական» պատմվածք, էպիկական ոճի ձևերով: Ըստ  
պաշտամունքային սովորույթի աստված արժանանում է էպիտեա-  
ների մի ամբողջ սերիայի՝

...ձարպիկ հնարագետ, վարպետ,  
նորամանկ ստահակ, եղնադող, երազների ասազնորդ, ավազակ,  
Դևների դարանակալ, լրտես գիշերային:

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

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

Ապոլոնը, արիստոկրատիայի աստված-«ազդարարը», առան-  
ձին խորաթափանցություն չի գրսևորում իրենից հափշտակած  
գույքը հետախուզելու գործում: Հերմեսի ճկունությունը նա կարող  
է հակադրել իր ուժի դերազանցությունը միայն: Նորածինը հանդըգ-  
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-

մեսի հնարած կիթարի դիմաց: Այդ հիմնը մի շարք հարձա-  
կումներ է պարունակում Դելֆիսի քրմերի շահամուրթությունների  
դեմ և փառաբանում է փոքր Ծարդու հնարամտությունը և հնարա-  
գիտությունը, որոնցով նա ճանաչվում է իշխանություն ունեցող-  
ների կողմից: «Ցածրից» ելնող հերոսի այս նոր տիպը նշանակալի  
դեր պետք է խաղա պատմողական պրոզայիկ գրականության և  
կոմեդիայի մեջ:

Հետաքրքրական են մյուս հիմները: Ափրոդիտեին ուղղված  
հիմնը մի պատմվածք է տրոյացի Անխիսի հանդեպ Ափրոդիտեի  
տածած սիրո մասին, որը սիրային յուրակերպ մի նովել է հանդի-  
սանում: Կրոնի միասերիաների ոլորտի մեջ է մեզ մտցնում Դե-  
մետրեին ուղղված հիմնը, որը պարունակում է էլեբսինական միս-  
տերիաների պաշտամունքային առասպելը՝ Դորայի հափշտակման  
մասին, նրան որոնող Դեմետրեի զեզերումների և երկու աստվա-  
ծուհիների վերամիավորման մասին, Դիոնիսիոսի հիասքանչ հզո-  
րությունը փառաբանվում է «Դիոնիսիոսն ու ավազակները» փոքր  
հիմնում: Ավելի արխայիկ—հանդիսավոր բնույթ ունեն ժողովա-  
ծուն սկսող՝ Ապոլոնին ուղղված երկու հիմները: Դրանցից առաջի-  
նում հիշատակվում է հիանալի երգչի՝ Քիրոսում տարող կույր  
այրի» մասին, և անտիկ աշխարհն այդ մատնանշման մեջ տեսնում  
էր հիմնի հեղինակին՝ «Հոմերոսին»:

Ֆոլկլորային սյուժեով, խենթուկ-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 ուներ, և տակավին Արիստոտելը «Հոմերոսի» երկ էր հա-  
մարում այն: «Մարգիտը», հարուստ ծնողների որդին, «շատ բան  
գիտեր, բայց ամեն-ինչ վատ գիտեր». նա հաշվել գիտեր մինչև  
հինգը, բայց փորձում էր հաշվել ծովի ալիքները, նա իր մորը  
հարցնում էր՝ ինքը նրանից է ծագում, թե հորից և այլն: Պոեմը  
արված էր էպիկական հեկզամետրերով, յամբերի ընդմիջարկում-  
ներով ժողովրդական զավեշտական երգերի շափով, այնպես որ  
այդ կատակի բնույթ ունեցող էպոսն ակներևորեն հորինվել է  
որոշ շափով իբրև պարոդիա:

Հերոսական պոեմի ուղղակի պարոդիա է հանդիսանում  
«Մկների և զորտերի պատերազմը» («Բատրախոմոմախիա»), որը  
«արձեն VI դ. թերևս և V դ. սկզբներին է վերաբերվում: Պարո-  
դիայի նյութ են ծառայում և էպոսի արիստոկրատական հերոսի-



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

Առաջին տողն սկսում եմ ես,  
Հելիկոն լեռան Մուսաներ երգի, աղերսում եմ ձեզ,  
Ներշնչե՛ք հոգուս մի նոր երգ մտնմ: Տախտակը ծնկիս  
Նոր երգ եմ գրել սահման չունեցող լուսանքի մասին,  
եվ Արես աստծու պատերազմական մոլեգնած գոթի:

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 մկնիկի ե գորտերի միջև պատերազմ է սկսվում: Երկու աշխարհազորն էք զինվում են, էպիկականի ձևով՝ մկնիկը սրեր են պատրաստում բակլայի կեղևից, զրահները՝ աքիսի մորթուց, վահան են ծառայում ճրագների խփանները՝ նիզակներն են ասեղները («ամեն տեսակ պղինձ ունի Արեսը»), սաղավարտն է ընկույզի կեղևը: Գորտերն իրենց զինվելու համար օգտագործում են տուզտի տերևները, ձակնդեղը, կաղամբը, եղեգը, խիտնոջների խեցին: Մտցվում է, հարկավ, և օլիմպիական պլան՝ աստվածների խորհուրդը: Աստվածների վերաբերյալ պարոդիան արտակարգորեն խիստ է, և, հավանորեն, գաղափարապես կապված է դիցարանության քննադատության հետ, որն սկիզբ է առնում փիլիսոփաներից: Էպոսի ռազմիկ-աստվածուհի և զրա հետ միասին դեմոկրատիկ պաշտամունքի արհեստավոր-աստվածուհի Աթենասը հրաժարվում է օգնել մկնիկին՝

Նոր թիկնոց կրծոտել են, որ գործել եմ շարձավելով,  
Միջնաթևը շատ բարակ էր, հինք եմ մանել ժրջան կերպով,  
Մակիկե են բազում տեղեր: Կարկատանի նորոգողը  
Վարձ է ուզում շատ մեծ շափով՝ աստծու համար այդ վատթարն է,  
Թեև համար դեռ պարտք եմ ես՝ վճարելու ոչինչ չունեմ:

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

Սուր նետերով անվահին և լ միշտ կարող են նույնպես խոցել՝  
Անողջ է պատերազմը՝ և չեն չոկում մուկն ու գորտը մարդ ու աստված:

Ուշադրության աննելով Աթենասի խորհուրդը, աստվածները ապահով տեղ են ուղեվորվում: Մարտի նկարագրությունը պարոդիայի է ենթարկում «Իլիականի» մենամարտությունները, լայնորեն օգտագործելով տրագիցիոն էպիկական ֆորմուլները: Մկնիկը հաղթում են, և նույնիսկ Զևսի սուրհանդակները չեն կարողանում օգնել գորտերին: Այդ ժամանակ Զևսը նրանց օգնության է ուղարկում խեցղեպիններին,

և իսկույժ սկսում են նրանք  
Մկնիկի գուր կրծոտել, միտեղ աղբն և ոտները և ձեռները:

Մկնիկը փախուստի են դիմում, և վերջանում է «միտրյա պատերազմը»՝

Հերոսական էպոսը, որն ստեղծել էր ուշ տոհմատիրական հասարակությունը, ռեյուցիոն դարաշրջանի վերջին արգեն հնացած ժանր հանդիսացավ: Ընդուն է, որ դեռ VI դ. փորձեր եղան հարմարեցնել այն ղեկփինյան նոր կրոնի, ինչպես և միստերիաների կրոնի, օրփեական ուսմունքի պրոպագանդայի համար, սակայն այդ փորձերը գրական լուրջ նշանակություն չունեցան:

### 3. Լ Ի Ի Կ Ա

#### 1) Հունական լիրիկայի տեսակներ

«Լիրիկա» տերմինը մեր քննությանը ենթակա դարաշրջանին չի պատկանում. այն ստեղծվել է ավելի ուշ՝ Կլեոսանդրյան ֆիլոլոգների ժամանակներում, փոխարինելով վաղապես «մելիկա» (melos -ից՝ «երգ») տերմինը, և գործադրվում էր երգերի այն տեսակի վերաբերյալ, որոնք կատարվում էին լարային գործիքների, առաջին հերթին լոթյարանի 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 այնպիսի ժանրեր, որոնք հին ժամանակ լիրիկական չէին համարվում, օրինակ էլեգիաները, որոնք ուղեկցվում էին ֆլեյտի նվագակցությամբ:

\* Պետր է. Եշել, տարածված թյուրմացությունից խուսափելու համար, որ ժողովուրդը հերթաբար «Воспе и мисеи и аргум» շատ քիչ շոշափման կետեր ունի անտիկ «Բատրախոմիախի» հետ:







Սյան գրական էլեգիան շատ հետո է անցել ուրիշ 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 սիզբնական շրջանում, VII դարում: Այդ պատճառով էլ էլեգիայի լեզուն մոտ է էպիկական լեզվին, և էլեգիան հեշտությամբ էր տարածվում Հունաստանի բոլոր մարզերում, շփոխելով իր բարբառի առանձնահատկությունները:

Քոլորովին այլ ծագում ունեն յամբը: Պողաբերության երկրագործական տոնակատարություններին, որոնց համար բնորոշ էին խրախճանքը, հայհույանքներն ու դազբախտությունը, 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 ֆոլկլորային միջոց էին ծառայում: Ժողովրդական յամբի այդ բոլոր գծերը՝ երգիծարանական և մերկացնող բնույթը, սուր անձնական ծաղրը՝ պահպանվել են գրական յամբային ժանրում, բայց դա ևս դուրս է եկել ֆոլկլորային շրջանակից, դարձել է անձնական զգացմունքների և տրամաբանությունների գործիք, հասարակական և մասնավոր հարցերի վերաբերյալ անձնական պոլեմիկայի միջոց: Յամբային ժանրի արտաքին ցուցանիշը նույնպես ոտանավորի հատուկ չափերից՝ յամբերից (—) կամ տրոխեյներից (խորեյներից՝ —) սպտվեն է հանդիսանում:

Յամբական տողերից ամենազոտածականը աքիմետոն է («հուաչափը»), կազմված երեք չափական միավորներից («մետրերից»), յուրաքանչյուրում երկուական ոտք՝

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

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

Ամենազոտածական տրոխեյիկ տողը՝ տետրամետրոն է («քառաչափը»), սովորաբար խոսքաբաժանով բաժանված երկու դիմետրի («երկչափի»)՝ — — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —, օրինակ՝

սկ ephy solou bathyphron//ude butēēis äue

էլեգիաների և յամբերի հեղինակները մի շարք դեպքերում ոչ թե անդների և ուսպոսոսների տիպի պրոֆեսիոնալ երգիչներն էին,

այլ գործնական քաղաքականության մարդիկ, դարաշրջանի ակաճավոր գործիչներն էին: Այդ հատկանշական է լիրիկայի քաղաքական դերի համար: Այն, ինչ որ հետագայում, ժանրերի հետագա դիֆերենցիացիայի և գրական ձևի զարգացման ժամանակ, արտահայտություն կդառնա իբրև հրապարակախոսական պամֆլետական ազդեցություն հատ, VII—VI դ. դ. տակավին բանաստեղծական լիրիկ կոչվեց ձևով էր զգեստավորվում:

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

Հավասացիք, նախանձելի և փառավոր է վիճակն հերոսի որ մարանում է Հանուն իր երկրի, կնոջ սիրասուն և որդոց համար, Ընդեմ ոտսի:

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

Հայրենիքի պաշտպանման թեման ագլիի պայծառ է հնչում սպարտական պոետ Տիրտեոսի (հավանորեն VII—VI դ. դ. սահմանադրված) էլեգիաներում. նա սպարտացիներին պաշարի ոգի էր ներշնչում՝ Սպարտայի դեմ ապստամբված մեսենացիների հետ երկարատև պատերազմի ժամանակ: Գիմելով սպարտական դորքերին, Տիրտեոսը նկարագրում է փախստականի խղճուկ կյանքը. փախստականի, որն ընտանիքով թափառում է օտարության մեջ. նկարագրում է երկչոտին պատող անարգանքը, այն ինչ

Փառապանձ գործ է՝ թշնամու հանդեպ շարքում առաջին Մարտնչող լինել և այդ կովի մեջ հանուն հայրենյաց քաջաբար մեռնել:

«Հայրենիք» այդ թեման համեմատաբար զեռ թույլ էր շոշափված հոմերոսական էպոսում, ուր հայրենիքի համար մարտնչում էին միայն ոչնչացման դատապարտված տրոյացիները: Տիրտեոսի էլեգիաները ելնում են նոր միասնությունից, ոչը փոխարինել էր նախկին տոհմատիրական կապերը՝ պոլիսի քաղաքացիների ընդհանրությունից: Այն ժամանակ, երբ էպոսը առավելապես պատկերում էր անհատ հերոսներին, որոնք մարտնչում էին ազարի և փառքի համար, Տիրտեոսը կոչ է անում մասսայական հերոսության՝ հանուն «պոլիսի և ամբողջ ժողովրդի»: Շատ հետաքրքրական է Տիրտեոսի բանաստեղծությունն իսկական օտարա-



«դրժութիան» մասին: Նա սկսում է բացասական մտմենտից, թվարկելով այն հատկությունները, որոնք զեռ սխրագործություն չեն ստեղծում, այդ բոլորը հատկություններ են, որոնք փառաբանվել են էպոսում, և Տիրտեոսը իլուստրացիայի է ենթարկում դրանք գիցաբանական կերպարներով: Վաղքի 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 լալոսրեն արագ քայլով շարքն առաջին կանցիկ խրոխտ  
եմ, տոգորված համառությամբ, զգացմունքն այն խալտառակ՝  
Փախուստ կոչվող՝ կը մոռանա, չի խնայի ոչ կյանքն իր ոչ էլ հոգին  
հզորագույն:

Մահանալ առաջին շարքերում՝ հայրենիքի համար, ահավա-  
սիկ այն սխրագործությունը, որը հուշակ է տալիս ոչ միայն կո-  
րբստյան մատնվածին իրեն, այլ այդ քաջի և՛ քաղաքին, և՛ քաղա-  
քացիներին, և՛ հորը, և՛ ամբողջ սերնդին, նրա համար անմահ ա-  
նուն է ստեղծում: Իսկ եթե նա հաղթանակով է դուրս գալիս ճա-  
հատամարտից, ապա կճաշակի կյանքի ամբողջ քաղցրությունը,  
չըջապատված համաքաղաքացիների հարգանքով: Նկարագրելով  
իր այդ դրական իդեալը, Տիրտեոսն արդեն չի դիմում գիցաբանա-  
կան օրինակների, և այդ միանգամայն բնական է, քանի որ էպո-  
սը ծագելով տոհմատիրական իդեոլոգիայից, չէր կարող նրան  
այնպիսի կերպարներ տալ, որոնք անձնավորեին «պետության  
ակտիվ քաղաքացիների» (Մարթս) զոդումը, որոնք պաշտպանե-  
ցին իրենց «համատեղ մասնավոր սեփականությունը» — տվյալ  
դեպքերում Մեսենիայի տիրապետումը և նրա հելոսների վրա  
գեթիշխումը:

Տերտեոսի էլեգիաներն իրենց մեջ պարունակում էին և քաղ-  
աքիության գովաբանում, և շարային ուսուցման կանոնադրու-  
թյուն, և սպարտական պետական «բարիմաստ օրենքների» հի-  
մունքների շարադրումը: Սպարտացու պարտականությունների  
շրջանը շարադրվում էր հեշտությամբ հիշվող ռտանավորի ձևով:  
Տիրտեոսի բանաստեղծությունը հետագա ժամանակներում ևս  
սպարտական ղինվորները երգում էին արշավանքի զնախի իբրև

սլոխի հայրենասիրության կատխիզիս, դրանք մեծ ժողովրդա-  
կանություն էին վայելում Սպարտայի սահմաններից դուրս ևս:

Հունաստանի գրական ձևերի կայունության 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  
տարբերի օգտագործմամբ: Հետագայի առասպելը փորձում էր այդ  
բացատրել նրանով, որ Տիրտեոսը սպարտացի չի եղել: Պատմում  
էին, որ իբր թե Մեսենական պատերազմի լքվարին մոմենտին,  
սպաշտացիները, պատգամախոսի խորհրդով, գիմեցին աթենացի-  
ներին խնդրելով առաջնորդ ուղարկել իրենց համար: Սպարտացի-  
ներին ծաղրելու նպատակով աթենացիներն 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 լուր 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  
ուղամ-արիստոկրատական կարգերը բարենպաստ պայմաններ  
չէին ստեղծում անհատի և անձնական զգացմունքների պոեզիայի  
զարգացման համար: Սուբեկտիվ մոմենտն ալելիի խիստ արտա-  
հայտված է հին հոնիական լիրիկայի խոշորագույն ներկայացու-  
ցիչ Արխիլոքոսի (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 պատարիկներում, որոնք մեզ են  
հասել: Փարոս կղզու բնակիչ, արիստոկրատի և ստրկուհու որդի  
Արխիլոքոսն, իբրև «ապօրինի ծնունդ», որոշ շափով ապադասա-  
կարգանացած մարդ էր և կարիքից դրված վարձու զինվորի թա-  
փառական կյանք էր վարում, մասնակցելով նոր գաղութներ ստեղ-  
ծելու ուղամական գործողություններին, ոչ մի տեղ չհարմարվելով  
շրջապատող միջավայրի հետ: Նա ինքն իրեն բնութագրում է որ-



պես պատերազմի աստժուն ծառայող, ծանոթ նմանապես Մուսաների բազըր շնորհքին: Պատերազմը նրա համար գոյության աղբյուր է ծառայում:

Սրուժունն իմ նիզակի, իմ հացն է մասնակից: Իմ նիզակումն է Բամարի տակի դինին: Ըմպում եմ, հենված նիզակին:

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

Կրում է այժմ վսեմորեն Սահացին վահանն իմ անրասիր,  
Հակառակ կամքիս նետնցի այն թփուտներում,  
Ինքս մահից սակայն խուսափեցի: Թող կորչի  
Վահանն իմ: Դրանից ոչ վատը ես ձեռք կբերեմ:

Հոմերոսյան ոճի հանգիսավոր ֆորմուլները («կրում է վսեմորեն», «վահանն անբասիր», «մահից խուսափեցի» և այլն) պարոդիկ են հնչում շնորհիվ պոետի հեղինակյան վերաբերմունքին դեպի հինավուրց պատկերացումները «բաջարիության» մասին:

Արխիլոքոսի պոեզիան կոտրում է հին-արիստոկրատական պատշաճության բոլոր շրջանակները: Համաձայն անտիկ դիտնականների մատնանշումներին, նա գրական յամբի հիմնադիրն է հանդիսանում, պահպանելով ֆոլկլորային մերկացնող հրգի խայթող կողմը և կոպիտ մերկությունը: Դեպի իր անձնական և քաղաքական հակառակորդները Արխիլոքոսն անողոր է, նրա համար գենը է ծառայում հեզնական առակը, անձնական ծաղրը, անեծքները: «Աղվեսն ու կապիկը» առակն ուղղված է անհայտ ծագում ունեցող «նորելուկների» դեմ, որոնք իրենց արիստոկրատ են ձևացնում: Իր նախկին ընկերոջը, որին Արխիլոքոսը մեղադրում է անհավատարմության մեջ, նա ծովն է ուղեկցում այնպիսի ցանկությունով, որպեսզի նախկին ընկերը հավարեկման ենթարկվի և թրակիացիների ձեռքն ստրուկ ընկնի:

Թող վերցնեն նրան սառած,  
Մերկացած, ծովի խոտերում,  
Իսկ նա ատամները, շան պես, իրար տա

Ավադին ընկած ուժասպառ,  
Երեսնիվայր, ալիքներում խոտխառույզ:

Արխիլոքոսը նույնիսկ հպարտանում է, որ կարողանում է իրեն հասցրած վիրավորանքին շարունակաբար պատասխանել:

Հին ժամանակներում առանձնապես հայտնի էին նրա հարձակումները փարոսցի Լիկամբի վրա, որը համաձայնվել էր իր դուստրը նեոբուսին կնություն տալ Արխիլոքոսին, բայց հետո նրան մերժեց: Արխիլոքոսը նրան պատասխանեց մի շարք ոտանավորներով, որոնք ուղղված էին Լիկամբի իրեն և նրա ազդիչների դեմ, և առասպելը պատմում էր Արխիլոքոսի ծաղրի զոհերի ինքնասպանության մասին: Արխիլոքոսը, սակայն, չի խնայում ինքն իրեն ևս, անկեղծորեն պատմելով իր ծագման, շքավորության, կյանքի անհաջողությունների, արբեցողությունների, սիրային տառապանքների մասին: Հասարակական կարծիքը նրան քիչ էր անհանգստացնում: Նա արհամարհանքով էր վերաբերվում ժողովրդի պարսավանքներին» և հավատ չի ընծայում համաքաղաքացիների հրախտագիտությանը: Արխիլոքոսի լիրիկայում, այսպիսով, գրանցվում է արդեն կոնֆլիկտն անհատի և հասարակության միջև, բայց այդ կոնֆլիկտը դեռ մեկուսացման չի հասցնում: Անձնական արամագրությունները կապված են մնում բարոյական նորմայի հետ, որը կարող էր ընդհանուր ընդունելություն հավակնություն ունենալ: Ինչպես այդ ժամանակվա դրեթե բոլոր հույն գրողներին, Արխիլոքոսին ևս օտար չէր դիտարկության: Նա կանգ է առնում գոյության փոփոխականության պրոբլեմի վրա և գտնում է, որ գոյության հարցում ամեն ինչ կախումն ունի «բախտից» և պատահականությունից, բայց միաժամանակ ընդունույց է մարդու եռանդի ստեղծագործական նշանակությունը: Բախտի հեղհեղուկ լինելուն, նրա միմյանց հաջորդող կսկիծների և ուրախությունների «տիթմով», մարդը պետք է հակադրի «կայունություն»։

Չափով ուրախացիր հաղթությունը, չափով վշտացիր դժբախտությանը  
Թիթմն այն ընդունիր, որ մարդու կյանքում բարեված է:

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



վորների կոպիտ կողմերը քրոշ շափով 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 դիրակտիկ 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 խբատական էլիզիաներում ու յամբերում գերակշռում են պեսիմիստական մտորումները մարդկանց հույսերի խափուսիկ 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 տարբերներից. խոզից առաջացել է անմաքրակյացը, շնից՝ հետաքրքրվողը և շատախոսը, ծովից՝ քմահաճը և այլն. գովաբանության արժանի է միայն այն կինը, որը մեղուից է առաջացել:

Վայելքի մոտիվներն իրենց հետագա զարգացումն են ստացել հոնիացի Միմեռմոսի գործերում (մոտավորապես 600 թ.), որին հենքն առաջին սիրային պոեմը, էրոտիկ էլիզիայի ստեղծողն էին համարում: Անտիկ աղբյուրները պատմում են, որ նա երգում էր սրինգ նվագող նաննոյին տաժած իր սեղրը, և, ինչպես վերջերս հայտնաբերվեց, այդ նաննոյին է նվիրված եղել մի մեծ, մեզ չհասած պոեմ, որի բնույթը մոտիկից հայտնի չէ: Միմեռմոսից պահպանվել է մի քանի մանր բանաստեղծություն, բայց բովանդակությունը ոչ թե անձնական զգացմունքն է, այլ հոնիական էլիզիայի համար սովորական մտորումները՝ ընդհանուր թեմաների շուրջը: Սերը («ոսկե Ափրոդիտե») Միմեռմոսին պատկերանում է որպես կյանքի ամենարարձր բարիքը. նա տրտնջում է պատանեկության վաղանցիկության և ծերության արագորեն վերահասության մասին: Կյանքի ցանկալի տևողությունը վախճան տարին

է, անցկացրած առանց հիվանդությունների և հոգսերի: Այդ անակնտից հոնիական պոեմը խիստ տարակարծիք է տրադիցիոն հայացքի հետ «ծերերի» վերաբերյալ, իբրև իմաստության և քաղաքական փորձի կրողների: Պետք է կարծել, որ նաննոյի վերաբերյալ պոեմում անձնական զգացումը միայն շրջանակ էր ծառայում սիրո ու կյանքի մասին և սիրային սյուժեներով առասպելներ վերաբերյալ մտորումների համար: Միմեռմոսի պոեզիան, սակայն, չէր վերջանում սիրո և հաճույքի մոտիվներով, և մեզ հասած Ֆրագմենտներից մի քանիսը նվիրված են քաղաքական և ռազմական թեմաների:

Վաթսուն տարուց ոչ ավելի ապրելու վերաբերյալ Միմեռմոսի ցանկությունն արձագանքեց նրա հոշակավոր ժամանակակից, ամենական օրենսդիր Սալոնը, որն առաջարկեց Միմեռմոսի օտանավորն 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 են, բայց զրանց մեկնաբանությունն անդեմ բնույթ չի կրում, ինչպես սպարտական կարգերի երգիչ Տիրտեոսի մոտ էր: Մեծ ոգևորությամբ է կազմված, օրինակ, այն էլիզիան, որն ամենացիններին կոչ է անում ետ նվաճել նրանցից զրաված 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 պայքարում, բացատրելով իր սեֆորմները, հակաճանելով հակառակորդներին: Սոլոնի արդումենտները 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 սպանում է «անճշտության» համար: Բնորոշ է, սակայն, որ աստվածային պատիժը Սոլոնը տեսնում է ոչ թե որևէ գալիք տարեբային դժբախտությունների մեջ, ինչպես ուսուցանում էր տրադիցիոն կրոնը, այլ քաղաքացիական գժտությունների և քաղաքի ռազմական հզորության թուլացման մեջ, իբրև հետևանք քաղաքացիների վատ ճրգտումների: Աստվածային սկզբնավորությունը, այսպիսով, դառնում է իրերի բնական ընթացքին հատուկ: Ռեֆորմների բոլոր հիմնական մոմենտները՝ հողի պարտապանության վերացումը,



պարտքի դիմաց ստրկագրման սննդացումը, արիստոկրատական արտոնութիւնների վերացումը, արտացոլում են գտնում Սոլոնի էլեգիաներում և յամբերում: Իր օրենսդրութեան կոմպրոմիսային բնույթը նա բոլորովին չի ծածկում, բազմիցս ընդգծելով, որ հարկավոր էր համարում պաշտպանել երկու խմբի շահերը, «պատրասպարելով թե մեկին, թե մյուսին հզոր վահանով»: Բանաստեղծութիւնների գերակշռող տոնը՝ խաղաղ-խրատական էր, և երբեմն միայն նրա խոսքն ընդունում է զսպված, բայց զայրացած բնույթ.

Գուր, հարուստներ, հանգստացնելով կրծքներումդ ձեր սիրտն աննուկն,  
Գուր, որ ճաշակել եր արդեն բարիքը կյանքի մինչև վերջ,

Չափավորեցի՞ր հոգին ձեր մեծ: Չէ՞ որ մենք հոգով ձեզ չենք

խոնարհվիլ

եվ միշտ չէ, որ հարթ կրն՞թանա ամեն ինչ ձեր կյանքում:

Սոլոնի գրական ստեղծագործությունը չէր սահմանափակվում, սակայն, այն թեմաներով, որոնք անմիջականորեն նրա քաղաքական գործունեությանն էին վերաբերվում: Այսպես, այն մեծ էլեգիայում, որը հետագայում «Ինքս ինձ» վերատառութիւնն ստացավ, քննվում է մարդկանց ձգտումներն ու բախար: Աթենական օրենսդիրը հաստատ համոզված է անիրավացի գործողությունների և անիրավացի կերպով վաստակած հարստությունների 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 դժբախտությունից: Գեո ավելին, ամենաօրինական մարդկային ցանկությունները, ինչպես, օրինակ, հարստության ձգտումը, հեշտությամբ վեր են ածվում անհազութիւն, որին հետևում է պատժիչ «դժբախտությունը»: Աստվածությունն, ըստ Սոլոնի կարծիքի, անտեսանելիորեն հավասարեցնում է «շափի» խախտումները, բայց, ինչպես ասված է Ֆրագմենտներից մեկում, «անմահ աստվածների միտքը ծածկված է մարդկանցից»: «Ամենադժվարը», — ասված է մի այլ ֆրագմենտում, «այդ, ջրմբանման անտեսանելի շափի գտնելն է, որը միայն իր մեջ պարունակում է բոլոր իրերի սահմանը»: Բայց կյանքի վարքագծի այդ մասշտաբը գտնելու դժվարությունը Սոլոնին պնդմիքով չի հասցնում: Նա կյանքն ընդունում է իր աշխատանքներով, դասերով և սփոփանքներով: Խրատական մտորումներին զուգընթաց,

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

Չույնների գիտակցութեան մեջ Սոլոնն իր մասին հիշատակ է թողել ոչ միայն իբրև քաղաքական գործիչ և օրենսդիր, այլև իբրև «իմաստուն», որի մեջ տեսնում էին հելլենական աշխարհայացքի իդեալական ներկայացուցչին: Պատմագիր Հերոդոտի հաղորդած մի ասք, Սոլոնին հանդիպեցնում է լուդիական Կրեդոս արքայի հետ, որը անսահման գանձերի տեր էր, և իրեն մարդկանցից ամենաբըզանիկը համարող Կրեդոսի գոռոզ ինքնավստահութեանը 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 ճշմարտութեան մեջ:

VI գ. հաջորդ էլեգիկ պոեմներից ամենից շատ հետաքրքրություն է ներկայացնում Թեոգևիդես Մեդարացին: Այդ պոեմի անունով պահպանվել է էլեգիկ կարճ բանաստեղծությունների մի ժողովածու. դրանք նախորոշված են եղել խնջույքներին կատարելու համար, յուրատեսակ սեղանի երգարան է այդ: Այդ երգարանում ժողովված են զանազան հեղինակների և տարբեր ժամանակների կարճ բանաստեղծությունները, բայց հիմնական կորիզը պատկանում է Թեոգևիդեսին, որը եղել է արիստոկրատ-պոետ, ռևոլուցիայի նրան վտարել է հայրենի քաղաքից, և նա թափառելիս է եղել շունաստանի տարբեր մարզերում: Թեոգևիդեսի էլեգիաներն ուղղված են Կիրն անունով տղային, որին պոետը խրատներ է տալիս դասակարգային էտիկայի մասին: Խրատների մեջ, բարեպաշտության, ծնողներին հարգելու և այլ տրադիցիոն աֆորիզմներին զուգընթաց, մեծ քանակությամբ ոտանավորներ կան ափտուալ թեմաներով, և դրանք իրենցից ներկայացնում են արիստոկրատի և դեմոկրատիայի անհաշտ դասակարգային ատելության 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» հարբատանում և իշխանություն են ձեռք բերում, այն ինչ ավագանին



քայքայվում է, և «ազնիվը» դառնում է «ստոր»: «Բարի»-ին թույլ-լատրված է «ստահակաների» վերաբերյալ դործադրել բոլոր միջոցները՝

Քաղցր օրորիք թշնամույ, իսկ, երբ ձեռքը ընկնի նա,  
Վրեմիսնդիր եզիր դու և մրեծի առիթը մի փնտրիր այն ժամ:

Արիստոկրատի արհամարհանքը «խաժամուժի» հանդեպ, անասհման է՝ «Ուաքիդ տակ գցիր խաժամուժ մարդուն, ծեծիր նրան սուր պողկերով, նրա վիզը ծանր լուծ գցիր», նա կուզեր իր թշնամիների «սև արյունը ծծել»: Թեոգնիդեսի խորատների նպատակը՝ արիստոկրատական համերաշխության ամրապնդումն է, և նրան առանձնապես հուզմունք է պատճառում չքավորացած անվանի ընտանիքների ամուսնությունը հարուստ քաղցեհինների հետ, որի հետևանքով «մարում է քաղաքացիների ցեղը»: Սակայն Թեոգնիդեսի մոլեգնած ատելության հորդամանը հերթադաշում է մուսլի հուսահատությունը, նա հույսը կորցնում է իր գործի հաջողության վերաբերյալ, դանդաղում է վտարանդիության, թշվառության և բարեկամների դավաճանության մասին:

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

Յամբագրության վերջին կլասիկը համարվում էր Եփեսոսցի Հիպոնաքսը (VI դ. երկրորդ կեսը), որը հուշակված էր իր ծաղրի ուղղամտությամբ և խստությամբ: Եփեսոսում իշխող տիրանների վրա հարձակվելու համար Հիպոնաքսը արտաքսվեց հայրենի քաղաքից: Ֆոլիլորային յամբը նրա համար գործիք է դառնում ծաղրելու հարուստների և ավազանու կուլտուրայի հավակնությունները: Նա կարծես ձգտում է գերազանցել Արխիլոքոսին՝ գրական վայելչությունը արհամարհելու մեջ, նա իրեն նկարագրում է իբրև մշտապես քաղցած մուրացիկ 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 կիչնեական,  
Աղերսում եմ քեզ, Մալի որդի,— ես բոլորովին սառչում եմ:

Այնուհետև՝

Տուր վերաբույ Հիպոնաքսին— ես բոլորովին սառչում եմ,  
Առամներս լիջխում եմ:

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

Հոգի՛ս քաղմա՛լարչա՛ր պետք է՛ ապր՛ի հոգսերո՛վ  
Եթե՛ վերստի՛ն մի չա՛փ գար՛ի շուգարի՛ս  
Որ է՛ս դրանի՛ց ալրի՛ ապու՛ր պատրաստե՛մ  
Ուտե՛մ իբրև՛ միջո՛ց կյանք՛ի աղետի զե՛մ:

### 3. ՄՈՆՈԴԻԿԱԿԱՆ ԼԻՐԻԿԱՆ

Էլեգիայի և յամբի դարգացման հետ զուգընթաց տեղի էր ունենում հունական ժողովրդական երգի մյուս տեսակների համակերպումն այն խնդիրներին և թեմաներին, որոնք առաջագրել էր դասակարգային հասարակության գոյացման դարաշրջանը: Տակավին Արխիլոքոսի համար երգը դառնում էր սուբեկտիվ զգացմունքների արտահայտման միջոց, և լիրիկական հույզի կրողը դառնում էր պոետի կերպարն իր բոլոր անհատական գծերով և անձնական կենսագրության առանձնահատկություններով: Այդ ուղղությամբ հետագա քայլն արին էոլացի-պոետները, որոնց գրական և երաժշտական կենտրոնը Լեսբոս կղզին էր: Ելնելով տեղական ֆոլիլորային երգերից, նրանք գրականության մեջ մտցրին մի շարք գրական շափեր, որոնք նախորոշված էին մոնոդիկ երգի (այսինքն մեներգի) համար, քնարի ձայնակցությամբ: Պաշտամունքային և ծիսական, ինչպես և սեղանի, հարսանեկան, սիրային երգերի թեմատիկան՝ Լեսբոսի լիրիկները մշակում են կապված պոետի անձնական ապրումների, նրա բարեկամների շրջանի, առօրյա ընթացիկ անցքերի հետ: Այդ բանաստեղծությունները սովորաբար նկատի են առնված որոշ միջավայրի և պայմանների համար, ուր դրանք պետք է կատարվեին: Մտորումներն ընդհանուր թեմաների շուրջը, որ բնորոշ են էլեգիայի համար, լեսբոսցիների ստեղծագործության մեջ երկբորդական տեղ են միայն գրավում և ամենից հաճախ սերտորեն կապակցված են լինում անձնական մոմենտների հետ: Այդ լիրիկայի շեղուն նույնպես տեղական, էոլական է:



Մոնոդիկ լիբրիկայի ականավոր ներկայացուցիչները VI դ. առաջին կեսին, լեսբոսցի Ալկեոսը և բանաստեղծուհի Սափֆոն էին: Ռեոլուցիոն շարժումն այդ ժամանակ ընդգրկել էր և Լեսբոսը, արիստոկրատիան կատաղի պայքար էր մղում քաղաքային 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, զինովցե՛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 Ագամեմնոնից է սերվում: Սակայն, որքանով էլ որ Ալկեոսը հարգանքով է վերաբերվում զեպի «ազնիվ ծնողներից» ծագումը, նա ստիպված է ընդունել այն ժամանակ ժողովրդականացած «մարդը—վոզ 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 սեզանի երգերը: Տղամարդկանց ընկերակցության համար գրված, տրագիցիոն սեզանի երգը դառնում է պոետի զգացմունքները և մտքերն ընկերների շրջանում վեր հանելու մի միջոց: Խնդությունն ու տխրությունը, քաղաքացիական կոիվն ու սիրային զեղումները,

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

«Ինչո՞ւ խոհերով սիրտը մտալի, բարեկամներ:  
Միթե՞ դրանով զալիքը կկանխենք:  
Գինին է բոլոր զեղերի զեղը վհատության դեմ,  
Գե՛ խմենք, զինովանք:»

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

Կարերքը ըստ—քաղաքացին լեսբոսցի՝  
Ալկեոսն էր հնում հնչեցնում, և քեզ հետ մարտերից  
Բորբոքված հանգստանում, և քեզ հետ փոթորկից  
Հանդարտ ծովափին  
Կապում էր նավն՝ ալիքով նետված:  
Դու նրա խոսքին ճայնակցում էիր, քնար,  
Նա էլ Բարսոսին էր երգում, և սերը, և Լիկի  
Ալերը 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 տող կա, այսպես կոչված «երգ դոան առաջ» սիրահարվածի սիրենադայից, ուր սիրահարվածը շանում է, որ իրեն ներս թողնեն սիրածի մոտ: Մի այլ բանաստեղծություն պարունակում է սիրուց տանջվող աղջկա դանգատը: Ալկեոսը ոտանավորներ էր գրում ի մեծարանք Լեսբոսի բանաստեղծուհու, «մանուշակախոպուղ, մաքուր, քաղցրածպիտ 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-



քինում աստվածներին կամ ոտանավորներ՝ դիցարանական թեմա-  
յով, նա դուրս չի գալիս առասպելի տրադիցիոն մեկնաբանության  
սահմաններից: Այդ արվեստը տակավին մոտ է պրիմիտիվ ուն-  
իզմին: Ալկեոսի մոտ հույզի ուժը զուգակցվում է արտահայտու-  
թյան ճշմարտացի և ցայտուն լինելու, հստակ և շոշափելի պատ-  
կերավորման հետ: Անտիկ քննադատները նրա մեջ գտնում էին՝  
«վեհություն, հակիրճություն և քաղցրահնչունություն, միացած  
հզորության հետ»: Ալկեոսի ոտանավորները երաժշտական են և  
աչքի են ընկնում իրենց շափերի և տների կառուցվածքային եղա-  
նակների հարստությամբ: Ալկեոսի ամենից հաճախակի գործա-  
ծած տները անտիկ ժամանակներում «արկեսական» անունն ստա-  
յան.

Ալկեսական տան սիմեան՝



Խեղճն քամո՛ւ վազրը՝ հասկացո՛ղ շրկա՛:  
Գրո՛հ է՛ ապի՛ս, գարկո՛ւմ կո՛հակ՛ը ուժգի՛ն՝  
Մեկ՛ը ներս՛ից, մյուս՛ը դրսից՛, գի՛մ՝:  
Մե՛նք սլանում ե՛նք նավակո՛ւմ կպրա՛ծ, ո՛ր՝:

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

Նորագյուտ պապիրուսներն բնդլայնեցին տեղեկությունների  
շրջանը նաև Ալկեոսի ժամանակակցուհի Սափֆոյի մասին: Գին-  
բանաստեղծուհին, քննության ենթակա դարաշրջանում, իրը երև-  
փույթ բնորոշ էր Հունաստանի միայն դորիական-էոլական մասերի  
համար, ուր կնոջ դրությունն ավելի ազատ էր և նա մենակից  
չէր, ինչպես հոնիացիների մոտ: Այդ մարզերում պահպանվել էին  
սեռահասակային պրիմիտիվ միավորումների բազմաթիվ գերապ-

\* Հունական զանազան ցեղերի կանանց դրության տարբերության մասին  
մասնանշում է Էնգելը, «Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության  
ժաղումբ» աշխատության մեջ:

քուկներ. տղամարդիկ կազմում էին փակ ընկերակցություններ և  
իրենց կյանքը մեծ մասամբ միասին, ընտանիքներից դուրս էին  
անցկացնում: Նմանօրինակ միավորումներ ստեղծվում էին և կա-  
նանց մեջ: Սափֆոն այդպիսի ընկերակցություններից մեկի գլուխ  
էր կանգնած, դրա մեջ մասնակցողներն, ըստ երևույթին, երբեք  
սարգ աղջիկներ էին: Ինչպես ամեն մի անտիկ միավորություն,  
այդ կոլեկտիվը նույնպես նվիրված էր որոշ աստվածության, տվյալ  
գեպրում իգական: Սափֆոն ինքն ընկերակցության կացարանը  
անվանում է «Մուսաների սպասուհիների տուն»: Ընկերակցության  
շահերի շրջանն էլ որոշում էր Սափֆոյի պոեզիայի հիմնական թե-  
մատիկան. դրանք էին՝ կանացի պաշտամունքներն իրենց տոնա-  
կատարություններով, հարսանիքները, շփումն ընկերուհիների մի-  
ջև, նրանց փոխադարձ համակրանքը, մրցակցությունը, խանդը,  
կարոտը: Լեոբոսի քաղաքական կյանքն այստեղ միայն պատահա-  
կան 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 լեսբո-  
սյան բանաստեղծուհու հետագա հուշակը կազմեցին:

Սափֆոն, ինչպես և Ալկեոսը, մոտ է կանգնած ֆոլկլորային  
երգին և անձնական բովանդակությունը դնում է տրադիցիոն ձևե-  
րի մեջ: Ափրոդիտեին ուղղված բանաստեղծության մեջ նա նկա-  
րագրում է տակավին պատասխանի չարժանացած սիրո տոչորում-  
ները, բայց այն հորինված է հիմնի ձևով, նրա բոլոր անհրաժեշտ  
մասերով կոչերով, աստվածության էպիտետներով, վկայակոչելով  
մի ժամանակ խոստացած օգնությունը: Մյուս բանաստեղծությու-  
նը, որն, ըստ երևույթին, նախորդված է եղել հարսանիքի հա-  
մար, սկսվում է «աստվածներին հավասար» փեսացուի և «քաղց-  
րածայն ու գլուխածիծաղ» հարսնացուի փառաբանությամբ, բայց  
բանաստեղծուհին անհապաղ անցնում է իր անձնական զգաց-  
մունքներին՝ «միայն մի աղնիթարթի, երբ նայում եմ քեզ, արդեն ինձ  
չի հասնում որևէ ձայն, իսկ լեզուս համբանում է, կրակի բարակ  
շիթեր են անցնում մաշկիս տակով, աչքերս չեն տեսնում, ականջ-  
ներս զննում են, քրտինք է թափվում իմ վրայից, դողը համակում  
է ինձ ամբողջովին, ես գունաթափվում եմ կանաչից ավելի և գր-  
թե մեռած եմ թվում»: Սափֆոյի մոտ ապրումների նկարագրումը  
իր մեջ շատ ընչին շափով է հոգեբանական վերլուծման մասնա-  
նիք պարունակում. նա նկարագրում է զգացմունքների արձագանք



գրականութիւնը և այն իրադրութիւնը, որի մեջ գրանք ծավալվում են: Այդպիսի ֆոն հաճախ ծառայում է բնութիւնը: Բանաստեղծութիւններից մեկում պատկերացվում է հեռավոր ընկերուհին, որը առաջապում է Սափֆոյի և նրա շրջանի կարոտից՝ ձերք մենք միասին էինք ապրում, Արիգնոթին նայում էր քեզ, ինչպես աստվածուհու, և ամենից շատ քո պարն էր սիրում: Այժմ նա փայլում է լուսնի կանանց շարքում, ինչպես վարդաշող լուսինը արեգակի մալրամուտից 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 առլույտը: Երկար թափառելով, ծանրանում է նրա նուրբ հոգին, հիշելով սիրասուն Ատտիգի մասին, և սիրտը նրա լափում է վիշտը: Եվ բարձրաձայն նա կանչում է, որպեսզի մենք գանք»:

Սիրո համար «գեղեցիկ» ֆոն է ստեղծվում. պէնագգեստ, բուրմունք, ծաղիկներ, գարուն, բայց ապրումները, ինչպես և ժողովրդական սիրային երգերում, ամենից հաճախ վշտալի բնույթ են կրում և ավելի ուշ անտիկ շրջանի գիտակցութեան մեջ բանաստեղծուհու կերպարը կուռ կերպով միացված է դժբախտ սիրո մասին պատկերացման հետ: Հունական մի սկահակի վրա նա պատկերացված է փաթեթի ձևով, դեպի նա թռչում է էրոսը, և նրա մոտ համբուսում՝ «դժբախտ»: Ստեղծվել է մի առասպել, որ Սափֆոն իր կյանքին վերջ է տվել նետովելով ժալոսից, գրգված անհույս սիրուց դեպի սառնասիրտ գեղեցիկ Փատնը: Փատնը առասպելական դեմք է, Ափրոդիտեի սիրելիներից մեկը. նրա մասին, հավանորեն, հիշված է եղել Սափֆոյի մեզ չհասած պաշտամունքային բանաստեղծութիւններից որևէ մեկում:

Դիդակտիկ տարրը, որ հատուկ էր հին հունական լիրիկային, չի բացակայում նաև Սափֆոյի մոտ: Նա խորհում է գեղեցկութեան և սիրո մասին, իր մտքերն իլուստրացիայի ենթարկում օրինակներով և անձնական ապրումներով. «ամենագեղեցիկը երկրի վրա այն է, որ մենք սիրում ենք»:

Սիրային լիրիկայից դատ Սափֆոն հայտնի էր իր էպիտալամներով՝ 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

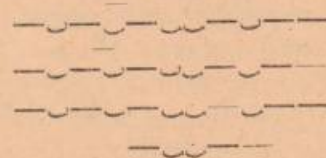
ամուսնական առագաստի առաջ: Սափֆոյի էպիտալամներն իրենց ունով արտակարգորեն հիշեցնում են ժողովրդական հարսանեկան երգերը և հարուստ կերպով ծաղկազարդված են ֆոլկլորային տիպի համեմատութիւններով: Այսպես հարսնացուն նմանեցվում է խնձորին՝

Քաղցր խնձորը վառ ային է տալիս բարձր նյութին,  
 Եստ բարձր նյութին: Մոռացել են մարդիկ քաղել այն:  
 Չէ՛, չեն մոռացել քաղել այն, այլ չեն հասել խնձորին:

Փնայուն համեմատվում է դալարագեղ նյութի, կամ որևէ դիցաբանական հերոսի հետ: Սիրո աստվածներն անմիջականորեն մասնակցում են հարսանիքին: Ըստ անտիկ ուշ ժամանակի գրող Հիմեթրիոսի (IV դ. մ. թ. ա.) խոսքերի, որը վերապատմում է Սափֆոյի հարսանեկան երգերի բովանդակությունը, Սափֆոն «խարիտեսների կառքով բերում է հարսանիքի շքասրահը Ափրոդիտեին և նրա հետ խայտացող էրոսների կրգախումբը», որոնք թռչում են կառքի առաջից, թափահարելով ջահերը: Սափֆոն նկարագրում է և դիցաբանական հարսանիքներ, օրինակ Հեկտորի և Անդրոմախեի հարսանիքը:

Ըստ իր ուրիշ մտածելով տիպի Սափֆոյի պոեզիան մոտ է արևոսականին և նույնպես աչքի է ընկնում մեծ բազմազանութեամբ: Այսպես կոչված «սափֆիական» տունը այդ հարուստ տնակառուցման (ստրաֆիկայի) նմուշներից մեկն է միայն:

Սափֆիական տան սխեման՝



Դո՛ւ, գահո՛վ բարձ՛ր Ափրոդի՛տ պայծա՛ն ե՛ս  
 Դո՛ւ, Զևսի՛ դուստ՛ր, գավերի՛ վարդե՛տ ե՛ս,  
 ե՛ս, լալկա՛ն խնդրո՛ղ՝ ամոքի՛ր վիշտն ի՛մ,  
 Սի՛րտ տուր ին՛ձ, վե՛:

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



նկով բնիկ փոքրասիական Քեոս քաղաքից, Անակրեոնը հեռացավ իր հայրենիքից, որն ընկել էր պարսիկների գերիշխանութիան տակ: Քանաստեղծական 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 պալատում, Պոլիկրատեսի մահվանից հետո Հիպարքոս տիրանը նրան Աթենք հրավիրեց, իսկ երբ Աթենքում տիրանիան ընկավ, նա ապաստան դռավ թեսալական արքաների մոտ: Նա պատկանում էր VI դ. վերջի բավականաչափ բաղմամբով այն պոետների խմբին, որոնք իրենց արվեստով փայլ էին տալիս տարբեր տիրանների արքունիքին, շունենալով խոր կապեր պոլիսի սոցիալական կյանքի հետ, այն պոլիսի, որի ժամանակավոր հյուրերն էին նրանք: Անակրեոնի լիրիկայում շատ շնչին հետքեր կան այն բանի, որ այդ լիրիկան երբեկիցե այլ հնչյուն է ունեցել, քան ուրախ ներդաշնակությունը: Այսպես, օրինակ, հազվագեպ պատահում են մարտական, ինչպես և սոցիալական ծաղրի մոտիվներ: Իսկ ըստ էության նրա թեմաները գրեթե բացառապես գինին ու սերն են, բայց այդ թեմաները մեկնաբանվում են ոչ թե լրջորեն, այլ սրամտության, ծաղրական ուղղությամբ: Ապրելով մինչև խորին ծերություն, պոետը սիրում էր պատկերացնել իրեն իբրև ճերմակահեր, բայց կենսուրախ ծերուկ, գինու և սիրային արկածների սիրահար, և հեզնում է իր սիրային անհաջողությունները: Անակրեոնի բանաստեղծություններն իրենց շափով մեծ չեն. դրանք չեն պատկերում բարդ ապրումներ, այլ պարզ, բայց օրիգինալ և ցայտուն 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 զնդակ խաղացող աղալի:

Նեակց գունգն իր ժիրանի  
Ոսկեհեր էրոսն ինձ վրա,  
Եվ հրավիրեց զվարճանալ  
Կույսի հետ խայտափայլ:  
Բայց ծիծաղում է քամահրանքով,  
Իլիսի վրա իմ ճերմակած,  
Կույսը շքնաղ լեզբիական  
Իր աչքն ուրիշին հառած:

Այս թեման տրվում է զանազան երանգավորումներով: Անակրեոնը «թեթև թեվերով» թռչում է դեպի Օլիմպոս, էրոսին զանգատ անելու և սպառնում է այլևս երգ չհորինել նրա պատվին, բայց էրոսը տեսնելով պոետի սպիտակ մազերը, թռչում է նրա մոտից: Ամոթխած ազգիկան Անակրեոնը նկարագրում է նմանեցնելով եղնիկի ձագին, որը անտառում ետ 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 «Кобылка молотила». Պուշկինը մի այլ բանաստեղծության թարգմանություն էլ ունի, այնտեղ Անակրեոնը պատկերում է իր ծերությունը («Поредели, побелели»):

Սեղանի երգերը նույնքան հաճախ են պատահում, որքան և սիրայինները: Գինու օգնությամբ Անակրեոնը ուզում է բնցքամարտի կնիք էրոսի հետ: Սակայն Անակրեոնը չի սիրում մոլեգրին խնձույքը՝

Քեր ինձ թասը, պատանի,— ցամաքացնեմ մեկից այն:  
Տասը շերեփ ջուր ածա, հինգ էլ գինի՝ թասի մեջ.  
Այնժամ Բաքոսի գրկում, փոռարանեմ նրան պատշաճով:  
Չլ որ մեր խնջույքը՝ սկյութական չի լինի,  
Թույլ չենք տա մենք ոչ աղմուկ, ոչ էլ անմիտ ճղավոց,  
Հիասքանչ 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 սիրային լիրիկային, միանգամայն համապատասխանում է սիրո հանդեպ այն վերաբերմունքին, որը տիրապետող դարձավ զարգացած ստրկատիրական հասարակության մեջ, և էնգելսն իրավաչիորեն նրան հին ժամանակի սիրո կլասիկ երգիչ է անվանում<sup>2</sup>:

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

<sup>2</sup> Յ. էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության քաղաք, էջ 101:



էին համարվում: «Անակրեոնիկան» հատկապես այդ ուշ անտիկ ժողովածուով էր ներշնչվում XVIII—XIX դ. դ., և «Անակրեոնից» քաղմատիով ուսական թարգմանությունների համար աղբյուր ծառայեց այդ ժողովածուն (Пушкин: „Узнаю коней ретивых“, Մեյի, Բաժնեովի 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 ձեռքին: Պաշտամունքային պոեզիան սյուսեղ արիստոկրատական իդեոլոգիայի պրոպագանդայի գործիք էր ծառայում, իսկ իդեոլոգիան այդ ժամանակ նոր ձևավորում էր ստացել Դելֆիսի Ապոլոնի կրոնի մեջ: Ի հակադրություն հին-արիստոկրատական իդեոլոգիայի, որն սկզբնավորվել էր տոհմատիրական կարգերի քայքայման ժամանակ, դելֆիսյան կրոնն ու բարոյախոսությունը հարմարվել էին արդեն դասակարգային հասարակության պայմաններին և արիստոկրատիայի, իբրև պոլիսի ներսի տիրապետող խմբի՝ պահանջներին: Խմբերգային լիրիկան այդ նոր բարոյախոսության և նոր առասպելաստեղծաբանության գրական արտահայտիչը դառավ, իսկ առասպելաստեղծագործությունը տրագիցիոն առասպելները վերամշակում էր դելֆիսյան կրոնի ոգով: Արիստոկրատիայի 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 արիստոկրատականների, և ձգտում էին իրենց տիրապետությանը կրոնական սրբազորություն 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 մելիկան կամ էլեգիան: Խոսքը կապված է մնում ոչ միայն երաժշտության, այլ և մարմնի ռիթմիկ շարժումների հետ: Երգը կատարվում է տրագիցիոն ծիսական երգեցիկ խմբով, որը կրգում և դրա հետ միասին պարում է: Խումբը գլխավորում է պարագուլոսը: Խմբի սեռահասակային կազմը և պարի բնույթը շատ հաճախ նախորոշվում էին պաշտամունքային առաջադրությամբ, քանի որ խմբերգը կատարվում է միայն որոշ առիթով, որն է առնականատարության կամ ծիսական գործողության կապակցությամբ: Հույները քաղմատիով կարգի խմբերգներ 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 ֆուլկլորային ժանրերի շարունակությունն են հանդիսանում, բայց դրանցից մի քանիսը և, ընդ որում, իրենց գրական նշանակությամբ կարևորագույնները ծագել են կամ դոնե լայնորեն տարածվել են քննվող ժամանակ և սերտորեն կապված են VIII—VI դ. դ. սոցիալական և իդեոլոգիական պայքարի հետ: Այսպես, դիֆերամբը, 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 համահունական մարզային խաղերի ժամանակ հաղթանակողը: Այդ խաղերը ժողովրդական տոնակատարություններ էին, և հաղթողներն իրենց հայրենիքում համարյա թե աստվածային պատիվների էին արժանանում: Իսկ որովհետև մրցումներին մասնակցում էր գլխավորապես արիստոկրատիան, որը միակն էր, որ բավականաչափ միջոցներ և ժամանակ ուներ մշտապես մարզանքով զբաղվելու, խաղերի ժամանակ տաքած հաղթանակը հմրմար պատրվակ էր արիստոկրատական «քաջարիությունը» փառաբանելու համար: Այն հանգամանքը, որ երգեցողության առարկա է դառնում ոչ թե աստվածը, ոչ էլ դիցարանական հերոսը, այլ ավագանու կենդանի ներկայացուցիչը, միայն բարձրացնում է էպիքիկեի 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 առաջացրեց տիրանին շրջապատող պաշտական պայմաններում:

Ֆոլկլորային խմբերգի համեմատությամբ արտակարգորեն բարձրացավ 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 լիրիկան աչքի է ընկնում ռիթմերի մեծ ազատությամբ, որոնք փոփոխվում են ոտանավորից ստանավոր, տնից տուն: Այդ տները խիստ բազմազան են և իրենց ներքին կազմով: Ոչ մի տեղ անտիկ պոեզիայում չկա ռիթմիկ ձևերի այդպիսի բազմազանություն և հարստություն:

Խմբերգային լիրիկայի 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 ազոթք էր, որն արտահայտում էր ազոթողի ցանկությունները, խմբական երգը պարունակում էր նաև պոեմի կամ նրա խմբի անձնական իրձեքը:

Այդ երեք տարրի զուգակցությունը մենք գտնում ենք մեզ հայտնի հնագույն խմբերգային լիրիկայի 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 նորոճություններից: Հունական այլ մարդերից 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 խմբերգ է, նախատեսված մեկ անգամ կատարելու համար ոչ միայն ըստ որոշ տոնական առիթի, այլ և երգեցիկ խմբի որոշ կազմով, որի անունները մոտաված են բանաստեղծության տեքստի մեջ: Կերպարները տարրական և կոնկրետ են՝ գեղեցկուհիներից մեկը «փայլուն արեգակ» է, մյուսն աչքի է զարնվում իր ընկերուհիների շարքում ինչպես «ամուր, սրարշավ, պարզև վաստակող նժույգը հոտի մեջ», նրա զբաղը՝ «անխառը ոսկի է», դեմքն «արծաթ» է: Ընկերուհիներին գովերգելը և նրանց խանդը հիշեցնում է Սաֆֆոյի երգերի հետագա թեմատիկան և արձատավորված են աղջիկների նույն ընկերակցության կենցաղային պայմաններում:

Մինչև VI դ. վերջերը խմբերգային լիրիկան հայտնի է միայն շատ հատվածորեն: Դիֆիրամբի վարպետ համարվում էր լեսբոցի Արիոնը: Միցիլիական բեղմնավոր պոետ, կիսաէպիկ կիսալիրիկ երկերի հեղինակ Ստեսիբորոսը մշակել է մեծ քանակությամբ դիցաբանական սյուժեներ, և առասպելների նրա մեկնաբանությունը հետագայում լայնորեն օգտագործեցին Վոլոպիսի և Կրեոնի ողբերգու պոետները: Չսահմանափակվելով հերոսական էպոսի առարկան կազմող առասպելի սովորական շրջանով, Ստեսիբորոսն անմիջականորեն դիմում էր ժողովրդական ասքերին, ընդգրկելով և սիրային սյուժեները, որոնցից էպոսը սովորաբար խուսափում էր: Միցիլիայից 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:

Կարնանն են միայն ծագում ծագիկները  
Խնձորնու կիդոնյան, գետի շիթով  
Առատորեն արբենում են անդ, ուր կույսերի  
Այդին է անսահման Միայն զարնանը  
Նվ պազարեր բողբոջներն ուսած  
Բացվում են խաղողի որթերի վրա:  
Իսկ ինձ երբեք չի թողնում շնչել  
էրոսը: Թուշում է նա կիպրոսից,



հավար, սարսափ ներշնչում ամենքին,  
Կայծակաբալլ հյուսիսային թրակիական քամու պես, և հոգին  
Մինչև հասակ հզորապես ծփում է  
Այրոզ խելագարությունը...

Ինչպես արգեն նշել ենք, VI դ. երկրորդ կեսից խմբերգային լիրիկայում սկսում են գերակշռել նոր ժանրեր, որոնք նվիրված էին մարդկանց՝ կենդանի (էնկոմիե, էպիտիկիե) կամ մահացած (threnos — սուուք): Էնկոմիեններ հորինում էր Իբիկոսը: Այդ անֆորմում, որն ակտուալականացրեց խմբերգային լիրիկայի նշանակությունը և նպաստեց դրա փարթիամ աճին VI դ. վերջին և V դ. առաջին կեսին, աչքի ընկնող դեր խաղաց Սիմոնիդես Քեսոսացին (556—468): Այս բազմակողմանի պոետը շատ տարիներ անցկացրեց տարբեր տիրանների արքունիքներում, բայց դրա հետ միասին մոտ էր և աթենական դեմոկրատիայի առաջնորդ Քեմիստոկլեսին: Իր գաղափարական բովանդակությամբ Սիմոնիդեսի լիրիկան կապված է հունական մտքի առաջադիմական հոսանքների հետ. նա կասկածամտորեն է վերաբերվում աստվածների մասին տրադիցիոն պատկերացումներին և չի բաժանում արիստոկրատական բարոյախոսության նախապաշարումները, որ իբր թե «քաջարությունը» բնատուր է միայն երեւելիներին: Սիմոնիդեսի համար բնորոշ է պարզ և հասարակ ոճը, կերպարների զեղանկար լինելը և զգացումների բարձր ուժը: Նրան հաջողվում են և նուրբ, քնքույշ երանգները (Դանաեի գանգատը, որ մանուկ Պերսեսի հետ փակված էր արկղում) և հայրենիքի համար պայքարի պաթոսը (Քերմոպիլի մոտ զոհվածների փառաբանումը): Նրա ժամանակի պատմական խոշոր դեպքը՝ պարսիկների դեմ հույն ժողովրդի պայքարը՝ Սիմոնիդեսի մեջ գտավ իր երգչին: Սիմոնիդեսի խումբերգային 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 «մակագիր») 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՝ գրված էլեգիկ շափով: Սիմոնիդեսի

ար այդպիսի սեղմ լիրիկ բանաստեղծության վարպետ էր, և ուշ անտիկ աշխարհը նրան բազմաթիվ էպիգրամներ էր վերագրում հունա-պարսկական պատերազմների թեմաներով, նույն թվում նաև Քերմոպիլի մոտ զոհված սպարտացիների զերեզմանաքարի հուշակավոր մակագրությունը՝

Անց՛րդ, դե՛ս, հաղորդի՛ր ժե՛ր քաղաքացիներին Լակեդոմոնի.  
Որ կատարելով պատգամը նրանց, այստեղ մեր ոսկրները թողինք:

Սիմոնիդեսի լիակատար հակադրությունն էր այն պոետը, որը հունական գրականության պատմության մեջ է անցել որպես հանդիսավոր խմբերգային լիրիկայի կլասիկ, հունական արիստոկրատիայի վերջին և ամենաականավոր երգիչ՝ Պինդարոսը (մտավորապես 518—442 թ. թ.): Պինդարոսը թեբեացի էր և ծագում էր ազնվատոհմից: Պատանի հասակից նա սերտորեն կապված էր Դելֆիսի հետ, և դելֆիսյան կրոնը շատ նշանակալի հետքեր է թողել նրա բանաստեղծական ամբողջ գործունեության վրա: Պինդարոսի ստեղծագործության մեջ ներկայացված են խմբերգային լիրիկայի տարբեր տեսակներ՝ էպիտիկիոններ, հիմներ, պեաններ (ի պատիվ Ապոլոնի), դիֆիրամբներ, պրոսոդիաններ (թափոթի երգեր), պարթենիոններ, հիպոթիմներ (պարերգ), էնկոմիաններ, սգի երգեր: Պինդարոսի հարուստ ժառանգությունից, որը անտիկ հրատարակությամբ 17 դիրք էր ընդգրկում, պահպանվել է էպիտիկոնների 4 դիրք, ընդհանուր առմամբ 45 բանաստեղծություն: Համահունչ հունական մարզանքային մրցակցություններն այդ ժամանակ չորս տեղ էին կատարվում՝ Օլիմպիայում, Դելֆիսում (պլուսիական խաղեր), Իսթմոսում (Կորնթոսի մոտ) և Նեմեսում (հյուսիսարևելյան Պելոպոնեսում): Դրան համապատասխան էլ Պինդարոսի ներբողները, նվիրված խաղերի ժամանակ հաղթանակ տանողներին՝ բաժանված էին չորս գրքի: Էպիտիկոնները հորինված էին ոչ թե հեղինակի սեփական ձեռնարկությամբ, այլ պատվիրում են շահագրգռված անձինք ու համայնքները, որոնց պատկանում էին հաղթողները: Պինդարոսը, ինչպես և մինչև նա Սիմոնիդեսը, աշխատում էր տարբեր համայնքների պատվերով և վարձատրություն էր ստանում իր ոտանավորների համար: Պինդարոսի պատվիրատուների շրջանը առավելապես գործիական ավագանին և սիցիլիական տիրաններն էին: Այդ էր այն հասարակությունը, որի համար նա ստեղծագործում էր և ուր նա հուշակ էր ստանում:



էպիսկոսի առաջադրութիւնն ինքնին իր մեջ պարունակում էր որոշ ծրագիր, որը բանաստեղծը պարտավոր էր իրագործել: Ներքողի 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 հարևանցիորեն և երբեք չի նկարագրում մրցումն իրեն այդպիսին: Հաղթանակը նրան հետաքրքրում է միայն իբրև «քաջարիութեան» դրսևորում, և այդ վերջինը նա փառաբանում է հանձնիս հաղթողի Պինդարոսի էպիսկոսը կարծես թէ զանազան է արխատոկրատական աշխարհահայացքի խոստովանութիւնն և ներքողի ամբողջ կառուցվածքը ենթարկված է այդ խնդրին: Փառաբանվողի նախնիքների մասին հիշատակումն առանձնակի նշանակութիւն է ստանում այն համոզման լույսի տակ, որ «քաջարիութեանը» ոչ թէ անձնական հատկութիւն է, այլ որ այն երևելի 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. առասպելի պերսոնաժներն դա այն դրական կամ բացասական կերպարներն են, որոնցով իլուստրացիայի են ենթարկվում պոետի մտքերը:

Պինդարոսի երկերն արխատոկրատական իդեոլոգիայի գրական ամենավառ վավերագիրն է, այն իդեոլոգիայի, որը կազմվել էր Դելֆիսի գաղափարական ղեկավարութեամբ: Նա խորապես համոզված է աստվածների ամենակարողութեան, ամենագիտութեան և բարոյական կատարելութեան մասին: Այնտեղ, ուր տրագիցիոն դիցաբանութիւնը հակասութեան մեջ էր լինում հետագայի բարոյական պատկերացումների հետ և աստվածներին անբարոյական արարքներ էին վերագրվում, Պինդարոսն առանց տատանվելու «սրբազրում» է առասպելը: Դելֆիսյան կրոնի հետ միասին նա ընդգծում է մարդկային նարավորութիւնների սահմանափակութեանը և կոչ է անում ամեն ինչի մեջ շարժապանել: «Չափազանցութիւնը» կործանարար է. «Մահականացուին պատշաճ է մահը»:

Մարդկային երջանկութեան սահմանը հարստութիւնն է, միացած «քաջարիութեան» հետ: Ընդունակութիւնն՝ իր մեջ այնպիսի հատկութիւններ զարգացնելու, որոնք կազմում են քաջարիութեանը՝ հասուն է ի ծնն ավագանուն: «Իմանալով, ինչպիսին ես դու, զարձիր այդպիսին»: Իսկ նա, ով միայն «գիտելիքներ» ունի առանց ժառանգական հատկութիւնների, ընդունակ չէ լիարժեք «քաջարիութեան» հասնելու: Այդ բոլոր դրույթները, որոնք անխախտ կերպով ազդարարում է Պինդարոսը, բանավեճորեն ուղղված են հունական մտքի առաջադիմական հոսանքների դեմ, որոնք քննադատում էին դիցաբանական սիստեմը, և արխատոկրատական արագիցիաներին հակադրում էին գիտութեան ուժը, միակերպ մատչելի երևելիներին և ոչ երևելիներին: Պինդարոսի քաղաքական համակրանքը, հասկանալի է, որ ուղղված է նաև արխատոկրատական պետութեան կողմը, որը կառավարում են «իմաստունները»:

«Քաջարիութեան» իդեալը, որի մոնետիկն էր Պինդարոսը, խոշոր կուլտուրական նշանակութիւն ուներ, շնչած իր սահմանափակ արխատոկրատական բնույթին: Պինդարոսի «քաջարիութեան» մեջ անբաժանելիորեն ձուլված են ատլետիկական և էտիկական, ֆիզիկական և հոգեկան հատկութիւնները. այստեղից էլ բխում է մարդու բոլոր ուժերի ծավալման և դրանց բազմակողմանի զարգացման կոչը: Ներդաշնակութեան այդ նույն իդեալն է, որը մենք դանում ենք մարմնավորված հունական կերպարվեստի արտադրանքների մեջ:

Թե ինչպես է Պինդարոսն էպիսկոս կառուցում, իբրև օրինակ կարող է ծառայել Օլիմպիական խաղերի հաղթողներին նվիրված ժողովածուի երկրորդ բանաստեղծութիւնը: Այն հատկացված է սիցիլիական Ակրագոնտա քաղաքի տիրակալ Թերոնին: Թերոնի նժույզները հաղթանակ տարան ձիակառքերի մրցման ժամանակ, իսկ այդպիսի ղեկավարում սովորաբար հաղթանակող է հռչակվում նժույզների տերը: Պինդարոսի ներքողը փառաբանում է կեղծ «հաղթողին», որն այդ ժամանակ ծանրաբեռնված էր իր տիրակալութիւնը կառավարելու հոգաբարձ: Պինդարոսն սկսում է դիմելով «հիմներին՝ լարերի տիրակալներին»՝ «ո՛ր աստծուն, ո՛ր հերոսին, ո՛ր այրին մենք պետք է գովերգենք»: Մի քանի տողով հետևում է պատասխանը, որը ավարտում է էպիսկոսի պաշտոնական ծրագիրը՝ նշվում է հաղթութեան տեղը, մրցման բնույթը, հաղթողի անունը: Թերոնը «Ակրագանդի հենարանն է», «փառապանծ նախնիների ղեկեցկութիւնը», ներկայացուցիչ է մի տոհմի:



որը մի ժամանակ չքաղորուցիւն է զգացել, բայց վերստին բարեկեցութեան է հասել իր «քաջարիութիւններով»։ Այդ միջոց է ստեղծում ընդհանուր կարգի հարցերին անցնելու։ Սկզբում սենտենց՝ նույնիսկ հայրն ամենքի Քրոնոսը (ժամանակը) շի կարող անցյալը ոչ-անցյալ դարձնել, բայց ուրախութիւնները մոռացնել են տալիս տառապանքները։ Իբրև օրինակ բերվում է առասպելն այն հերոսուհիների 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 հատուցումը առիթ է ծառայում նոր առասպել օգտագործելու, նկարագրելու անհոգ կյանքը «երանելիների կողմ»։ Այնուհետև, «զիտնականների» դեմ խիստ հարձակումից հետո, և դրանց հակադրելով բնականից շատ իմացող «իմաստունին», տրվում են Թերոնին հասցեագրված եղբայրակիչ փառաբանութիւններ, որով նա հաշտարարվում է իր քաղաքի «բարերարը»։ Այսպիսով, ներքոյի կենտրոնական մասն զբաղեցնում 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 ձրգտում է առավելագույն շահով 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 գազաթններով, բաց թողնելով միացնող օղակները։ Գովեստի հիմնը, ըստ նրա սեփական խոսքերի, թռչկոտում է «մեղուի պես» մի թեմայից մյուսին։ Դրանք Պինդարոսի դժվարացրած ոճի առանձնահատկութիւններն են, որոնց մեջ կերպարների և դիցաբանական պատկերացումների կապը գերակշռում է հասկացութիւնների կապին. այդ առանձնահատկութիւնները XVI—XVIII դ. դ. ընկալվում են իբրև «լիրիկական անկարգութիւն» և «լիրիկական բերկրանք», որոնք էլ այդ ժամա-

նակի պոետների վերամբարձ «պինդարեականացման» հիմքը դարձան։

Ահավաստիկ մի նմուշ Պինդարոսի ոճից՝

Մ՛, քնար ոսկեզն՛ն, ընդհանուր բաժին Ապոլոնի  
 ել մանուշակեբոց մուգ խոսողներով Մուսաների.  
 Պատվանդան երգի, հիմքը բերկրանքի, դու սկզբնական,  
 Քո նշաններին երգիչն ակնապիշ հեղ ու հնազանդ.  
 Գու ես առաջնորդում մեներգներն և խումբն ամբողջ,  
 Սկզբնապատճառ՝ զողջուն, հնչնագեղ գեղգեղանքով,  
 Հանգցնում ես դու և փայլը մարտի, լեզուն կայծակի,  
 ել հավերժական ու մշտնջենական բոցը կրակի.  
 Թռչունների արքան՝ Զեփ արծիվը ցածր խոնարհած  
 Արագաթնիչք թևերն իր և աստծու գալիստին թառած,  
 նիրհում է հանդարտ, դու նրա զլխին իր հեղ կառուցով  
 Մ՛, քնար ոսկեզն՛ն, սե ու քնարեր ամպեր թափեցիր.  
 Հայացքը գոցեցիր փականքով քնարեր.  
 ել խոր քնի մեջ թաց մեջքը հանդարտ  
 Վեր է բարձրացնում քո երգով գլուխված:  
 ել Արեան ինքը, հզոր մարտիկն-աստված  
 Հանկարծ թողնելով տարափը նետերի երգիչ հնազանդ  
 Զվարճացնում է սիրան իր ամեհի երգով քո խորտու.  
 նրգից նեանքը հմուտ ձևքերից  
 Լաթնի որդու, Մուսայի որդու  
 Այն փարթամակուրծք,  
 նվաճում է աստվածների  
 Հոգին գլուխանքով:

Պինդարոսի ներքոյը 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 հաջորդականութեամբ (a a b, a a b...): Բերված հատվածը պարունակում է պիթիական խաղերի հաղթողներին նվիրված ժողովածուի առաջին ներքոյի առաջին տունը և հակատունը։

Համեմատաբար վաղուց չէ, որ Պինդարոսը միակ խմբերային քնարերգուն էր համարվում, որից պահպանվել էին ամբողջական երկեր։ 1896 թ. գտնվեց պապիրուսի երկու փաթեթ, որոնք պարունակում էին Պինդարոսի ժամանակակից և նրա զբաղման ախոջան, Միմոնիդես Քեոսացու ազգական՝ Բաքիլիդեսի (մեզ է VI դ. վերջին) քսան բանաստեղծութիւնները։ Այդ բանաստեղծու-



թյունների մեծամասնությունը վերաբերվում է էպինիկոնի ժանրին: Թեպետ Բաքիլիդեսը հաճախ սպասարկում է նույն պատվիրատուներին, ինչ որ Պինդարոսը, սակայն նրան օտար է Պինդարոսի աննկուն արխտոկրատիզմը: Նա էլ է գովարանում «քաջարիությունը», բայց ըմբռնում է այն ոչ թե իբրև արխտոկրատի տրադիցիոն հատկությունների մի ամբողջություն, այլ իբրև ամեն մի խնդրի բարձրության վրա լինելու ընդունակություն: «Անթիվ են մարդկանց քաջարիությունները, բայց զբանցից մեկը բուրբից առաջ է, այդ նրա քաջարիությունն է, ով ամեն մի գործում ուղիղ մտքերով է առաջնորդվում»: Բաքիլիդեսի ոճն աչքի է ընկնում հանդարտ սահունությամբ, նա շունի այն փաթմամբությունը և, զրա հետ միասին, այն մթությունը, որը բնորոշ է Պինդարոսի համար: Սակայն Բաքիլիդեսի էպինիկոններից ավելի հեռաքրքրություն են ներկայացնում նրա դիֆիրամբները: Դրանք բալլադաների բնույթ ունեն, և դրանց մեջ լիրիկորեն մշակվում են առասպելի առանձին էպիգոդներ: Աչքի ընկնող տեղ են գրավում ամենական ավանդությունները, որպես հանգամանք հետևանք էր Աթենքի քաղաքական նշանակության աճի՝ հունա-պարսկական պատերազմներից հետո: Այդ դիֆիրամբներից մեկը, բոլոր պատմում է ամենական հերոս Թեզեոսի իր հայր Պոսիդոնի ապարանքը՝ ծովը ցատկելու մասին, այնտեղ նետած մատանին գտնելու նպատակով, Աթենքի ծովային հեղեմոնիայի համար դիցաբանական հիմնավորում է ստեղծում: Մի այլ դիֆիրամբ նույն Թեզեոսի մասին թեմաով հետաքրքրական է իր դիալոգիկ ձևով, այն կառուցված է ամենական արքա Էգեասի և երգեցիկ խմբի միջև զրույցի ձևով և այդ կողմից մի միջանկյալ օղակ էր խմբերգային լիրիկայի և դրամայի միջև:

Պինդարոսը և Բաքիլիդեսը էպինիկոնի վերջին կարկառուն վարպետներ էին: Այդ ժանրը սերտորեն կապված էր արխտոկրատական կուլտուրայի հետ և ստրկատիրական հասարակության աճի հետ միասին կորցնում էր իր իդեոլոգիական այժմեականությունը: Գեպի իրենց խաղերն ու մրցումները հույները հեռաքրքրություն պահպանեցին, բայց անտիկ հասարակության ծաղկման դարաշրջանն առաջադրում էր նոր խնդիրներ, որոնք ամենից առաջ մարդուց պահանջում էին մաավոր հատկություններ, և մրցակցությունների ժամանակ առաջնությունը անցավ պրոֆեսիոնալ ամլետներին:

#### 4. Գրական պրոզայի զոյացումը

Մինչև VI դ. սկիզբը հույների գրական ստեղծագործությունը քանաստեղծական ձևի մեջ էր պարուրվում: Պրոզայի 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 նախատեսանված էին լինում բնդհանուրի տեղեկության համար, դրանք պատրաստում էին արձանագրությունների ձևով ամուր նյութի վրա (փայտ, քար, մետաղ) և ցուցադրում էին որևէ հանրային վայրում: Հունական պրոզայի առաջին փոքր է շատև նշանակալի հուշարձաններն այն գրավոր օրենքներն էին, որոնց հաստատմանը հասավ առաջավոր համայնքների ղեմակրատական շարժումը VII և VI դ. դ. սահմանազլխին, որպեսզի վերջ դնի ավագանու դատական կամայականությունը: Այդ վավերագրերը գրվում էին անպաճույճ լեզվով այն մարդի բարբառով, որին դրանք վերաբերվում էին: Գրական պրոզայի մշակված ոճ տակավին գոյություն չուներ: Դրան զուգընթաց, հիշատ է, որ գոյություն ուներ պրոզայի ասքի ֆուլլուրային 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 պրոզայի գրականությունը:

Գրական պրոզայի այդ ավելի ուշ առաջանալու պատճառը որոշ գիտնականներ գտնում են զուտ տեխնիկական կարգի հանգամանքում, զրելու 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: Պրոզայի 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 հասարակության զարգացման զանազան էտապներում իրենց հետ հանդես են բերել պոետիկ և պրոզայիկ գրականության զոյացում, այդ տեսակետը առաջ է քաշում երկրորդական հանգամանք, որը միայն օժանդակ նշանակություն կարող էր ունենալ: Պապիրուսը միակ գրանցումը չէր: Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդները հարուստ գրականություն ստեղծեցին, շղիմելով պապիրուսին: Հույները պապիրուսը ներմուծելուց առաջ էլ գրանցում ունեին, որը պատրաստվում էր կենդանիների կաշվից: Այդ նյութն ավելի անհարմար էր, բայց պրոզայիկ տեքստի գրանցման համար տեխնիկական հնարավորություններն առկա էին: Մյուս կողմից, ինչպես հենց հիմա կտեսնենք, հույների պրոզայիկ գրականությունն իր հենց ծագման օրից պոետիկայի 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, պրոզայիկ ձևը:

Հունական գրականության առաջին ժանրերը՝ էպոսն ու լիրիկան, ստեղծվեցին երգի ֆոնկլորի հիման վրա, որը կապված էր պաշտամունքի, ծիսակատարության, հերոսական սոքերի հետ: Այդ երգի ֆոնկլորի բովանդակությունը, որն առավելապես դիցաբանական էր, աչքի ընկնող սեղ էր գրավում տոհմատիրական հասարակության իդեոլոգիայում: Պրոզայիկ հեքիաթի և առակի ֆոնկլորն այդպիսի նշանակալի իգնալոգիական դեր չէր խաղում և ժամանցի համար էր ծառայում: Մնունդ առնող գրականությունը հարեց երգի ձևերին, քանի որ գրանց հետ ավելի լուրջ բովանդակություն էր կապված, և դրանց գերակշռությունն ամբապընդվում էր այն նշանակությամբ, որը պետական կրոնը և դիցաբանությունը, շարունակում էին պահպանել ստրկատիրական պոլիսում: Դրան հակադիր պրոզան իր ծագումով պարտական էր քննադատական և գիտական մտքի աճին, իսկ այդ միտքը կործանում էր դիցաբանական սխտեմը:

Պրոզան ծնունդ առավ Հոնիայում, հունական գիտության և փիլիսոփայության հետ միասին: Հոնիացիները ծավալում ծովային և ցամաքային առևտուր էին անում, լողալով Միջերկրական և Սև ծովերով, Կովկասից և Սև ծովի հյուսիսային առափնյայից մինչև Եգիպտոս 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 փոփոխալից էր, և Հոնիան Հունաստանի մյուս մարզերից ավելի արագ էր վերացնում տոհմատիրական գաբաշրջանի աշխարհահայացողությունը: Բնության և աստվածների մասին տրագիցիոն 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»<sup>\*</sup>: «Մատերիալիստական աշխարհայացքը, — բացատրում է էնգելսը «Էյուզովիկ Ֆոյերբախում», — նշանակում է բնությունը պարզապես ըմբռնել այնպես, ինչպիսին որ նա է՝ առանց կողմնակի հավելումների, — այդ պատճառով էլ այդ մատերիալիստական աշխարհահայացքն նախասկզբնապես հունական փիլիսոփաների համար ինչ որ ինքնին հասկանալի մի բան էր»<sup>\*\*</sup>: Բնությունն «այնպես, 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 Անակսիմանդերսը առաջին աշխարհագրական քարտեզի կազմողը, իր փիլիսոփայական տեսությունը շարադրել է գրավոր, ընդ որում պրոզայով: Պրոզայով են գրել և հետագա փիլիսոփաներ հոնիացի Անախիմենոսը և Հեռակլիտը: Փիլիսոփայական տրակտատի պրոզայի ձևը նորմոնոթյուն էր, որը միանգամից չպատվաստվեց ամենուրեք: «Էլիպսներ»<sup>\*\*\*</sup> փիլիսոփայական դպրոցը, որը ծագեց Իտալիայի և Միցիլիայի հունական գաղութներում, առաջին պահին դեռ օգտվում էր գիղակտիկ պոեմի հեղաձեռնի հինավուրց ձևով

\* Փր. Զյգելս, Диалектика природы. Соч. т. XIV, 1931, стр. 438.

\*\* Նույն տեղ, էջ 631—632.

\*\*\* «Էլիպսներ» դպրոցը միանական անփոփոխ շեքությունը հակադրում էր իրերի փոփոխական բազմապիսիությանը: Այդ դպրոցի հիմնական փիլիսոփայական արժանիքը կազմում է էություն և երևույթի սահմանագծումը:



(Քսենոֆանը, Պարմենիդոսը, էլիաթների օրինակով էմպիռոլո-  
լիսը. Քսենոֆանն օգտվում էր նույնպես և էլեպիտի ձևով), բայց  
հետագայում այդ դպրոցը ևս պրոզայիկ շարադրություն անցավ: Փի-  
լիսոփայական տրակտատներին զուգընթաց, պրոզայում սկսեցին  
երևան դալ և գիտական աշխատություններ՝ մաթեմատիկայից,  
աստղաբաշխությունից, բժշկագիտությունից, աշխարհագրությու-  
նից:

Հոնիական պրոզայի 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 աշխատություն-  
ները, 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 ժողովանոցների իրենց Հանապարհորդության  
մասին պատմածներից: Այդպիսի պատմումներ գոյություն ունեին  
շատ վաղուց, բայց իրենց մեջ պարունակում էին շատ ֆանտաս-  
տիկ բաներ, ինչպես այդ մենք տեսանք «Ողիսակամի» օրինակից:  
Իրականության նոր բմբռնումը, որը զարգացավ VI դ. Հոնիայում,  
քննադատական վերաբերմունք էր պահանջում և գեպի գիցարա-  
նական ավանդությունները և գեպի հեռավոր երկրների հրաշքնե-  
րի մասին պատմությունները: Ծիշտ է, որ այդ քննադատությունը  
տակավին միամիտ բնույթ ուներ: Վաղագույն հույն պատմաբան-  
ները կարծում էին, որ շրջիկ ավանդությունները վերաբաղում են  
խսկական իրականությունը, միայն որոշ շափով զարգարված են  
հնարանքով և շափազանցություններով, ուստի և բավական է  
ասքերից մեխանիկորեն դատել գերբնական և անարժանահավատ  
մոմենտները, որպեսզի վերականգնվի ճշմարտությունը:

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

գիցարանական բնույթ ուներ: Պահպանվել են այն խոսքերը, որոն-  
ցով սկսվում էին «Տոհմաբանությունները»՝ «Այսպես է ասում  
Հեկատեոս 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  
գիցարանական, պատմումները Հեկատեոսը վերապատմում է նոր  
ձևով, առանց հրաշքի տարրերի: Առասպելն, օրինակ, պատմում էր  
այն մասին, թե ինչպես է Հերակլեսը (Հերկուլեսը) սանդարամե-  
տից ստորերկրյա Աիդ աստծու շանը Յերբերին բերեց էվրիստե-  
ոս արքային: Հեկատեոսը չի կասկածում Հերակլեսի և էվրիստենե-  
սի պատմական գոյության մասին, բայց Յերբերին իրեն պատ-  
կեբացնում է իբրև թունավոր օձ, որի մահացու խայթոցները  
նրան հատկացրել էին «Աիդի շուն» անունը, հենց այդ օձն է, որ-  
քան Հեկատեոսի կարծիքի, Հերակլեսը բերել է էվրիստեոսի համար:  
առասպելի այդպիսի բնական բացատրության մեթոդի շնորհիվ,  
վաղագույն պատմաբանների աշխատությունների մեջ, ճշգրիտ և  
նույնիսկ վավերագրական տվյալներին զուգընթաց, սպրտում է  
հույժ շատ գիցիրանական նյութ:

Աշխարհահայացքի տեղաշարժն անդրադարձավ և Ֆոլկլորա-  
յին պատմումին: Երևան է գալիս Ֆոլկլորային պատմվածքի նոր-  
տիպ, որի մեջ, նախկին գիցարանական դեմքերի փոխարեն, հե-  
րոսներ են դառնում պատմական անձնավորություններ կամ կեն-  
ցաղային դեմքեր, իսկ սյուժետային գործողությունը մեծ մասամբ  
զարգանում է առանց աստվածային ուժերի անմիջական մաս-  
նակցության: Այդ պատմողական ժանրը անտիկ ժամանակներում  
իր հատուկ անունը չուներ. օգտվելով արդեն Միլիթի դարերում  
ծագած տերմինով, այն կարելի է նույնիսկ անվանել:

Նովելները պատմում էին VI դ. ականավոր քաղաքական գոր-  
ծիչների, պարսկական Կյուրոս արքայի, լուսիական Կրեզոս ար-  
քայի, Սոլոնի, Պիսիստրատոսի, Պոլիկրատոս Սամոսացու մա-  
սին: Դրանք համարվում էին արժանավոր իբրև իսկական դեպ-  
քերի մասին պատմական պատմվածքներ, և V դարի հույնավոր  
հույն պատմաբան Հերոդոտը մի շարք նովելներ մտցրեց իր  
պատմության մեջ: Նովելի հերոսներ էին հանդիսանում նաև  
իմաստուններն ու պոետները: Նոր Ֆոլկլորը «չլի իմաստուն» էր  
հաշվում, որոնց թվին պատկանում էին VI դ. հույնավոր փիլի-  
սոփաներն ու քաղաքական գործիչները, ինչպես օրինակ Սոլոնը-  
Պիթակը կամ Թալեսը, և որոնց զանազան իմաստուն ասույթներ



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

Հոմերոսյան հիմների քննության ժամանակ արդեն մենք կարող էինք նկատել էպոսի մեջ «ցածրից ելած» հերոսի ներթափանցելը: Այդ ավելի ուժեղ կրկան է դալիս պրոզայիկ ֆոլկլորում: Այդպիսին է, օրինակ՝ ճարպիկ գողի մասին պատմվածքը. նա իր խաբերայությունների համար ստանում է թագավորի աղջկա ձեռքը: Այդ պատմվածքը Հերոդոտը հաղորդում է իբրև պատմական փաստ, որը մի ժամանակ տեղի է ունեցել Եգիպտոսում Ռապսինիտ փարավոնի օրոք: VI դ. այդ կարգի ֆոլկլորի ամենափայլուն հերոսը, սակայն, Եզոպոսն էր, փոլուզիական մի ստրուկ, այլանդակ սապատավոր և առակներ հորինող: Այդ Եզոպոսը պատմականորեն գոյություն ուներ թե ոչ, հայտնի չէ. նրա մասին պատմածները նովելի բնույթ ունեն և պատկանում են ժողովրդական ստեղծագործությանը: Այլանդակ-ծաղրածուի կերպարը, որն «Իլիականում» նյութ էր ծառայել ամբողջաբար Քերսիտեսի ծաղրանկարային պատկերման համար, նոր, այս անգամ դրական, իմաստավորում է ստանում: Ժողովրդական իմաստությունը և մասսաների կենսական և տեխնիկական փորձն աշատեղ մարմնավորված են ստրուկի անձնավորության մեջ, որը հակադրվում է իրենց իմացություններով պարծեցող վերնախավերին: Բազմաթիվ պատմվածքներում, որոնց հերոսը Եզոպոսն էր, նա միշտ իր տիրոջից ավելի խելացի և հնարամիտ էր դուրս գալիս, ավելի իմաստուն էր, քան պաշտոնական իմաստունները: Այդ պատմվածքներից Եզոպոսի մի ամբողջ «Կենսագրություն» կազմվեց, որը մեզ է հա-

սել մի քանի խմբագրություններով, դրանք արդեն հելլինիստական և նույնիսկ բյուզանդական ժամանակներին են վերաբերվում, բայց Եզոպոսի ֆոլկլորային կենսագրության կորիզը հասնում է մինչև VI դարը: Հետաքրքրական է Եզոպոսի մահվան մասին ասքը. նրան ժայռից ցած են գլորում Գելֆիսի քրմերը, որոնց նա հանդիմանում էր շահամոլության համար, և դրա համար Ապոլոնը դելֆիսցիներին պատժեց ժանտախտով: Ժայռից ցած գլորելը հին ֆոլկլորային մոտիվ է. մի ժամանակ սովորություն գոյություն ուներ որևէ այլանդակի կամ ոճրագործի ժայռից գլորել իբրև աստվածներին քավութան զոհ: Եզոպոսի մասին ավանդության մեջ այդ մոտիվը վերամշակված է արիստոկրատիկ քրմության և ժողովրդից ելած իմաստունի միջև անտապոնիզմի պլանով: Հունական մասսաների իդեոլոգիայի համար բնորոշ է նրանց հավատը Գելֆիսի աստու իրավացիության վերաբերմամբ և, դրա հետ միասին, բացասական վերաբերմունքն այդ աստու պաշտոնական սպասարկուների հանդեպ: Գելֆիսի քրմության հանդեպ նման վերաբերմունքի մենք արդեն հանդիպում ենք այդ ժամանակվա ցածրից ելած ստեղծագործության մի այլ հուշարձանի մեջ՝ Հերմեսին ուղղված «Հոմերոսյան» հիմնում:

Եզոպոսի անվան հետ հույները անխզելիորեն կապում էին առակը: Բանաստեղծական առակներն, իբրև ինքնուրույն ժանր, հունական դրականության մեջ հայտնի են Արիստոֆոսի ժամանակվանից, իսկ պրոզայիկ առակները տակավին պահպանում էին իրենց ֆոլկլորային բանավոր բնույթը: Սկսած VI—V դ. դրանք տարածվում էին «Եզոպոսյան առակներ» անվան տակ, և հետագայի անտիկ առակների ամբողջ ստեղծագործությունը իր սյուժեները հասցնում էր մինչև Եզոպոս: «Եզոպոսյան առակներին» պահպանված ժողովածուները արդեն բյուզանդական դարաշրջանին են պատկանում, բայց դրանց սյուժեները հաճախ շատ հին ծագում ունեն: Անտիկ առակներն իրենց թեմատիկայով առավելապես վերաբերվում են կենդանիների մասին պատմվածքների բնագավառին, և դրանցից շատերը հաստատուն կերպով մտել են եվրոպական առակային դրականության մեջ (օրինակ, «Փայլն ու դառը», «Ազտավն ու աղվեսը», «Արքային խնդրող գորտերը» և շատ ուրիշները):

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



Ուստի վաղեմի պատմաբանները կոչվում էին լոգոգրաֆներ (լոգոս գրողներ): Եվ պատմողական և գիտա-փիլիսոփայական պրոգայում գործադրվում էր հոնիական բարբառը: Ինչպես իր ժամանակին էպոսի լեզու էր, այդպես էլ այժմ, հոնիական պրողայի լեզուն համահունական գրական լեզվի նշանակություն ստացավ:

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՏՏԻԿԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

Գ Լ Ո Ւ Ն I

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՀԱՍՄԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ  
ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՆ V—VI Գ. Գ.

1. ԱԹԵՆԱԿԱՆ ԴԵՄՈԿՐԱՏԻԱՅԻ ԾԱՂԿՈՒՄԸ ԵՎ  
ՃԿՆԱԺԱՄԸ (V Գ.)

Հունական ստրկատիրական հասարակությունը, որ ստեղծվել էր VII—VI դ. դ. ուսուցիչների 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 մարզը, որը տակավին VI դ. երկրորդ կեսին ընկել էր պարսիկների իշխանության տակ, սկսեց կորցնել իր առաջատար կուլտուրական նշանակությունը: Հունաստանի գեղարվեստական, խիչ հետադայում և փիլիսոփայական կենտրոնը դառնում է Աթենքը: Նրա կուլտուրական հեղինակության նշանաբանի տակ են ընթանում V և IV դարերը, այսինքն Հունաստանի ամբողջ հետագա պատմությունը մինչև նրա նվաճումը մակեդոնացիների կողմից: Գրականության ոլորտում Աթենքի դերակշռությունն 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 քաղաքային ակտիվ քաղաքացիների



քի համատեղ մասնավոր սեփականություն» վրա (Մարքոս)։ Այդ բոլորովին էլ ընդհանուր հավասարության կարգեր չէր։ Աթենքն օտարկատիրական դեմոկրատիա էր. աթենական քաղաքացիների «իրավահավասարությունը» հնարավոր էր լուրջ այն պատճառով, որ դեմոկրատիայի բարիքներից չէին օգտվում քաղաքացիական իրավունքներից զրկվածները՝ ստրուկներն ու մեռածները\*, 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 եկամտից, որ կորզում էին ստրուկների, օտարերկրացիների, դաշնակից համայնքների, անկուլտուրական ժողովուրդների շահագործումից։ Ուտի Աթենական «գեմոսը» (ժողովուրդը), շնայած նրա տարբեր խավերի սոցիալական և գույքային դրության ամբողջ դանազանություն, կազմում էր յուրահաստակ արտոնյալ կոլեկտիվ. աթենական դեմոկրատիայի համար կոլեկտիվ ինքնամոտիվացությունը պակաս բնորոշ չէ, քան Հունաստանի արիստոկրատական համայնքների դեկավար խավի համար։ Մյուս կողմից, քաղաքացիների ձևական հավասարություն հաստատելով, նրանց բոլորին իրավահավասար և պարտավորահավասար մասնակցություն ներգրավելով պետական կյանքում, հատկացնելով նրանց պետական գործերը քննարկման և մասնավոր տնտեսարարության ազատություն, դեմոկրատիան բարձրացնում էր անանձին քաղաքացու նշանակությունը և իրավունքները։ Դեմոկրատիայի ծաղկման ժամանակաշրջանում պոլիսի հզորության բարձրացումն ուղեկցվում է քաղաքացու իրավունքների մեծացումով։ Պոլիսային կոլեկտիվ համերաշխություն այդ հյուսվելն անհատի նշանակալի ինքնուրույնության հետ՝ աթենական դեմոկրատիայի կարևորագույն գծերից մեկն էր նրա վերելքի ժամանակաշրջանում։

Աթենական տերություն ամենամեծ հզորության և զրա հետ միասին Աթենքի պետական կարգի դեմոկրատացումն ավարտելու ժամանակը V դ. 50—30 թվականներն է. այդ այսպես կոչված «Պերիկլեսի դարն» էր, որը Մարքսը համարում էր Հունաստանի ներքին ամենաբարձրագույն ծաղկման գարաշրջանը\*\*։ Այդ ժամա-

նակին նախորդում է հունա-պարսկական պատերազմների ժամանակաշրջանը, որն ուղեկցվում էր օտարերկրյա արշավանքների դեմ ժողովրդական պայքարի հզոր վերելքով, աթենական պետություն արագ ուժեղացումով և արիստոկրատական արտոնությունների մնացորդների ոչնչացումով։ «Պերիկլեսի դարի» վերջին վերահաս Պելոպոնեսյան պատերազմը զրոսերեց 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 զգալի բեկումներով՝ հասարակական գիտակցության մեջ։

Խստորեն պաշտպանելով պոլիսային կյանքի հիմքերը, աթենական դեմոկրատիան աչքի էր բնկնում կրոնական որոշ պահպանողականություններ։ Հոնիական փիլիսոփայության արմատական դադափարները 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։ Պանթեիզմի (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 «Արբազան 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 բայլ առաջ էր դեպի մտքի ազատագրումը դիցաբանական աշխարհահայացից։ Հոնիական բանաստեղծ և փիլիսոփա Քսենոֆանը (մոտավորապես 570—479) պանթեիստական տեսակետից քննադատում էր օլիմպական կրոնը և դիցաբանական սիստեմը։ Այդ ուղղությամբ հետագա բայլն Անակագորի (500—428 թ. թ.)

\* Մեակը՝ մշտական ապրելու համար Աթենք տեղափոխված օտարականն է։

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



փիլիսոփայությունն էր. նա հոնիական մտածող էր, որն ապրում էր Աթենքում V դ. կեսերին: Անակագորն «աստվածությունը» փոխարինեց բանականությամբ: Նա մտա 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 ատոթեկական պոետները շարունակում էին գործառել 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 իրավակարգ:

Քննության առնված ժամանակաշրջանի իդեոլոգիայի համար պակաս բնորոշ չէ դեպի կուլտուրան ունեցած օպտիմիստական հայացքը և դեպի մարդու ուժն ու մարդկային բանականությունը ունեցած հավասար: Այդ հավատին զորավիզ էին լինում քաղաքացիների հիմնական մասսայի նյութական բարեկեցությունը և տեխնիկական հաջողությունները, որոնց հասել էին ծովագնացություն, նավաշինարարության, մետաղագործության, շինարարական էործի, արհեստների մեջ: «Ռակե դարի» և այնուհետև մարդկանց կյանքի աստիճանաբար վատթարացման մասին դիցաբանական 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 ուժեղ չկա» երգում է խումբը Սոֆոկլեսի «Անտիգոնե» ողբերգության մեջ: Մարդու և իրեն հավասար մարդկանց հասարակության մեջ նրա խնդիրների պրոբլեմը V դ. անտիկ դրականության մեջ կենտրոնական տեղերից մեկն է դրավում: 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 բննարկման և տեսական խորհրդածությունների առարկա: Դրանով

սկիզբ դրվեց հասարակական գիտություններին: Միաժամանակ Աթենքի առաջադիմական քաղաքական գաղափարները հոնիական բնագիտության հետ, Դեմոկրիտ Արգեթացին (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 իմացություն կրկու 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 արագիցիայում բազմազան առասպելական գծերով: Ուշ անտիկ շրջանում ստեղծվում է նույնպես «ծիճաղող փիլիսոփա» Դեմոկրիտի կերպարը, որն իր ծիճաղով մերկացնում է ժամանակակիցների արատներն ու թուլությունները:

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

\* Фукидид. История Пелопонесской войны, кн. II, гл. 35—46. Այդ շատ հետաքրքրական ճառը պարունակում է աթենական դեմոկրատիայի հիմնական սկզբունքների շարագրությունը նրա կողմնակիցների տեսակետից: Ինքնին հասկանալի է, որ խոսելով «մարդկանց» մասին, աթենական պատմաբանը միայն «քաղաքացիներին» նկատի ունի: Այդ կազակցությամբ ավելորդ է լինի հիշել Մարքսի նկատողությունը հերի մասին՝ «Եթե նրանք արդարացիում էլ էին մեկի ստրկությունը, ապա՝ իրն միջոց մյուսի մարդկային լիակատար զարգացման համար» (Կապիտալ, հատ. I, էջ 374. Соц. т. XVII, стр. 428. Партиздат, 1937 г.):



դձմոկրատիկ կարգերի փառաբանումը վերջանում է այսպիսի խոսքերով՝ «Կարձ ասած, ես պնդում եմ, որ մեր ողջ պետությունը Հեղափոխության 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 ամենական տերության արագ աճին, այն բարեքնե-րին, որոնք դձմոկրատիան հատկացնում է իր քաղաքացիներին, հոնտորը կարծում է, որ քաղաքացիների բարեկեցության բարձ-րացումը կնպաստի քաղաքացիական պարտականության զգաց-մունքի և հայրենի քաղաքի վերաբերյալ գիտակցական սիրո ամրապնդվելուն:

Պոլիսի կոլեկտիվ բարոյականության և մասնավոր սեփակա-նության վրա հիմնված անհատի «ինքնաբավ» վիճակի համատե-ղության մեջ համոզված լինելը հատկանշական է «Պերիկլեսի դա-րի» համար: Պելոպոնեսյան պատերազմի ժամանակվա դասա-կարգային պայքարը գրեթե ամբողջ աշխարհում սկզբունքների հակա-դիր լինելը: Քաղաք-պետության ճղնաժամի իդեոլոգիական ար-դյունքը պոլիսի ամբողջ կենսակերտվածքի քննադատությունն էր, որը կաղապարվեց այսպես կոչված սոփեստական շարժման մեջ: Սոփեստները կոչվում էին իմաստության պաշտոնական ուսու-ցիչները, որոնք սովորեցնում էին դանազան 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 կրթու-թյան հին սիստեմը, որը հիմնված էր դիցարանական օրինակներ և տրադիցիոն «գնումներ» սովորեցնելու վրա, ապրել էր իր դարը: Այն պահանջները, որ ներկայացվում էին «քաղաքիությանը» (arabē) բարդացել էին, և դձմոկրատական կուլտուրան պահանջում էր հասարակական-քաղաքական հարցերը հասկանալու և ժողովրդի առաջ ճառերով հանդես գալու հմտություն: Ուստի սոփեստների հետաքրքրության կենտրոնն ընկած էր հասարակական գիտություն-ների և պերճախոսության տեսության բնագավառում: Սոփեստու-թյան մեջ կար համեմատաբար պաշտպանողական հոսանք, որը շանում էր գիտական հիմնավորում դառնել գոյություն ունեցող կարգերի համար, բայց դրան զուգահեռ և անարխիկ տեսություն-ներ, որոնք պետությունը համարում էին բռնություն, կային նաև հակադձմոկրատական ուսմունքներ այն մասին, որ օրենքներն

ասեղծել են «թուլերը» «ուժեղներին» սահմանափակելու համար: Կրոնը, ընտանիքն ու հայրենիքը, հասարակական սահմանափակ-րոնք մարդկանց բաժանում են հարուստների և շքավորների, երևելիների և ոչ-երևելիների, աղատների ու սարուկների, Հելլեն-ների ու բարբարոսների՝ հունական քաղաք-պետության բոլոր հիմ-քերը կասկածի տակ առնվեցին: Սոփեստներն ապացուցում էին, որ հասարակական հաստատությունները և բարոյական նորման-րը ներհատուկ չեն մարդկանց «բնականից», այլ գոյություն ունեն շնորհիվ «օրենքի», այսինքն մարդկանց միջև եղած համաձայնու-թյան, որը պետք է փոխվի, եթե աննպատակահամար գտնվի: Սոփեստական ուսմունքները տարածվում էին առավելապես ունե-վոր խավերում, որոնց համար պոլիսային կոլեկտիվությունը բնա էր դառնում. դձմոսի հիմնական զանգվածները պոլիսային տրա-դիցիաների պահպանողներ էին մնում: Ուստի բնորոշ է, որ Աթեն-քի «եռեսուն տիրաններ» օլիգարխիական կառավարության ղե-կավար Կրիտոսը, դրա հետ միասին դարաշրջանի ամենացայտուն ամբիստներից մեկն էր: Սոփեստների տեսությունների մեջ աչքի ընկնող տեղ էր գրավում նաև ճշմարտության սուբեկտիվ լինելու մասին ուսմունքը: Այն ձևակերպել է տակավին ամենավաղմի սո-փեստներից մեկը՝ Պրոքսագորոսը (մոտավորապես 485—415 թ. թ.): «Ամեն ինչի չափը՝ մարդն է»: Այդ դրույթով հիմնավորվում էր ընդհանուր ձայնատվության դձմոկրատիկ սկզբունքը—չկան ճշը-մարիտ և կեղծ կարծիքներ, այլ կան՝ մեծամասնության «ուժեղ» կարծիք, և «թուլը» կարծիք, որին կողմնակից է փոքրամասնու-թյունը: Քաղաքացիներին վերահամոզելով, կարելի է «ավելի թույ-լը» ավելի ուժեղ դարձնել: Սրբեկտիվ ճշմարտության հնարավո-րությունը բացասում էր V դարի մի այլ ակնավոր սոփեստ, հունական զեղարվեստական ճարտասանության հիմնադիրներից մեկը՝ Գորգիոսը (մոտավորապես 483—375 թ. թ.): Սոփեստական ամբողջ ճարտասանության ուսուցումը համակված է այս սկզբուն-քով: ուսուցումը ձգտում է սովորեցնել արվեստը, միաշափ համոզ-վածությունը ապացուցել նույնիսկ միմյանց փոխադարձ ժրխ-տող դրույթները: Սոփեստների սուբեկտիվիզմի դեմ հանդես եկավ Սալքրատեսի իդեալիստական դպրոցը, որն ապացուցում էր բարոյական զգացմունքի թելադրանքների օրենքի մեծակա-լիությունը:

V դ. վերջերին Աթենքը դարձավ մտավոր կենտրոն, որը դեպի ինքն էր գրավում փիլիսոփաներին Հունաստանի բոլոր ծայրերից:



Աթենքը մինչև այդ հունական արվեստի կարևորագույն կենտրոնն էր: Պերիկլեսի օրոք ինտենսիվ գործունեություն է ծավալվում Աթենքն ամրացնելու և զարդարելու ուղղությամբ: Այդ ժամանակ կառուցվեցին հունական ճարտարապետության ամենաեշանակալի հուշարձանները, ինչպես օրինակ՝ Պարթենոնը, Պրոպիլեոն, էրեխթիոնը, որոնք իրենց անսամբլով պետք է կազմեն ամենական Ակրոպոլիսի գեղարվեստական ձևավորումը: Այդ շենքերը զարդարվեցին Ֆիդիասի և նրա դպրոցի քանդակագործություններով: Պերիկլեսի դարը հույները համարում էին արվեստի մեծագույն ծաղկման ժամանակաշրջանը. «Այդ ժամանակ, — գրում է Պլուտարքոսը (մոտավորապես մ. թ. 100 թ.), — ստեղծվում էին գործեր, որոնք արտակարգ էին իրենց փառահեղությունը, անօրինակելի պարզությամբ ու նրբագեղությամբ»: Գեմոկրատական Աթենքի շինարարական գործունեությունը ֆինանսավորում էր պետությունը և ուղղված էր կառուցելու և զարդարելու ոչ թե մասնավոր տները, այլ հասարակական նշանակություն ունեցող շենքերը, պլուտարքոսյան 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: Գեղարվեստագետները որոնում են մարմնի իդեալական պրոպորցիաներ, այնպիսի մարմնի, որը դուրս չէր գալիս մարդկային նորմալ շրջանակից, բայց զրկված էր անհատական հատկանիշներից: Նորմալացված մարդկային կերպարը տիրապետում է և նկարչության մեջ: V դ. պատկերում են ոչ թե անհատին, նրա անձնական առանձնահատկություններով, այլ նորմալ մարդուն: Մաղկման դարաշրջանի արվեստին օտար է ձգտումը դեպի պորտրետայնությունը. այն հանդես կգա ավելի ուշ, պոլիսի ձգնաժամի ժամանակաշրջանում: V դ. կերպարներն ընդհանրացված են, բայց զրա հետ միասին և կենդանի պատկերներն են, որոնք շեն դառնում վերացական իդեալի պարզ արտահայտություն: Գեմոկրատական Աթենքը մշակում է գեղարվեստական իդեալ, հիմնված շափի և ներդաշնակության սկզբունքների վրա: Ֆիդիասն ու նրա դպրոցն այդ իդեալի ամենապակասուն արտահայտիչներն էին կերպարվեստի բնագավառում:

V դ. Աթենքի մտավոր շարժման մեջ առաջատար տեղերից

մեկը գրավում է պոեզիան, որը մինչսոփիստական շրջանում մնում էր իբրև գրական մեկնաբանության հիմնական զենք այն պորբեմների 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 ամենական քաղաքացիների կոլեկտիվը, և մշակում էր այն հարցերը, որոնք ստեղծվել էին ամենական պոլիսի սոցիալական ու քաղաքական կյանքում: «Անմիջականորեն տոհմատիրական հասարակությունից» զարգացած\* և ընդորոմ ուղղակի ժողովրդավարության, պետական գործեր քննարկելուն և վճռելուն քաղաքացիների ամբողջ դանդվածի մասնակցության վրա հիմնված դեմոկրատիայի առաջ ծառանում էին միշտաբ հարցեր, որոնք անհայտ էին հունական հասարակության ավելի վաղ էտալներում, իսկ այժմ պահանջում էին, որպեսզի յուրաքանչյուր քաղաքացի դրանց հանդեպ որոշ դիրք գրավի: Գրականությունն արձագանքում էր այդ հարցերին և քննարկում էր բարոյական վարքագծի ընտրությունը սոցիալական լուրջ 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 մաղկային վարքի ուղիներ ցույց տալը, ծաղկման դարաշրջանի ատտիկական գրականության հիմնական թեման է. ժողովրդին մոտիկությունը, ակտուալ պրոբլեմատիկայով խորապես հագեցած լինելը, մոնումենտալությունը, մարդկայնությունը նրա հիմնական դժերն էին:

Այդ պայմաններում լիրիկան, նախընթաց շրջանի կարևորագույն գրական ժանրը, չէր կարող պահպանել իր առաջատար դերը: Հունական անհամար տոնակատարությունների ժամանակ թե Աթենքում, և թե Աթենքից դուրս, շարունակում էին խմբերգային հիմնականատարվել, բայց դրական 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 երաշտական կողմի բար-  
դացման և հարստացման դժով, երաժշտության հետ համեմատած  
բառային տեքստը լուկ երկրորդական նշանակություն ունեւր: V  
դարի գրականության մեջ կենտրոնական տեղը դրավում է դրա-  
ման՝ կոնֆլիկտի, «գործողության» պատկերումը: V դ. դրաման,  
համերոսյան էպոսին զուգընթաց, հույների 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. ՊՈԼԻՍԱՅՈՒ ՄԻՍԵՄԻ ԿԱԶՄԱՂՈՒԹՈՒՄԸ (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 զրոգում էր էքսպանսիայի, բայց  
նրանցից ոչ մեկը բավականաչափ հզորություն չունեւր, որպեսզի  
V դ. աթենական տերության նման խոշոր տերություն ստեղծեւր:

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 շեղած շափերի է հասնում, ընդգրկելով և տնտեսա-  
պես ավելի հետամնաց մարզերը: Ուստի, անընդհատ մանր պա-  
տերազմներին զուգընթաց IV դ. դրեթե ամենուրեք բնակչության  
չքավորության և հարուստների միջև տեղի է ունենում կատապո-  
պայքար, որն ըստ էության անվերջ էր. «Ստրկուրյունը որտեղ նա  
հանդիսանում է արտադրության գերիշխող ձևը, — գրում է Էնգել-  
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 դալու ելքը. մինչդեռ մյուս կողմից՝ ավելի զար-  
գացած արտադրությունը տեսնում է իր արգելալից հանձին ստրկա-

\* Այդպիսի տեքստերից մեկը, Տիմոթևոսի (մոտավորապես 450—360 թ. թ.)  
«Պարթիկները», 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:

տիրության և պահանջում նրա հաղթահարումը: Այս հակասություն-  
նից էլ խորտակվում է ստրկատիրության վրա հիմնված յուրաքան-  
չյուր արտադրություն և նրա վրա կառուցված ամեն մի հասարա-  
կություն: Այդ հակասության լուծումը տեղի է ունենում մեծ մա-  
սամբ այդ քայքայվող հասարակությունը մի այլ՝ ավելի ուժեղ հա-  
սարակության միջոցով բռնի ստրկացնելով (Հունաստանը նվաճ-  
վեց Մակեդոնիայի և հետագայում Հռոմի ձեռքով): Քանի դեռ այս  
վերջիններն էլ ստրկատիրության վրա են հիմնված, կենտրոնն է  
միայն փոխվում, և այս պրոցեսը կրկնվում է ավելի բարձր աստի-  
ճանի վրա... Հունաստանն էլ կործանվեց ստրկատիրության պատ-  
ճառով. դեռ Արիստոտելն ասում էր, թե հաղորդակցությունն  
ստրուկների հետ անբարոյականացնում է քաղաքացիներին, — էլ  
չենք ասում, որ ստրկությունն անկարելի է դարձնում աշխատանքը  
քաղաքացիների համար»:

Գարաշրջանի բնորոշ դիժը պոլիսային հայրենասիրության  
խիստ անկումն է: «Հայրենիքն այնտեղ է, ուր գործը լավ է դնում»,  
ասում է այդ ժամանակ տարածված առածը: Հունական համայնք-  
ների մեծ մասը դիմում է վարձկան զորքի օգնության, հնարավո-  
րություն չունենալով հենվելու իր «քաղաքացիների» վրա: Ստար-  
ադեստությանը ծառայության մտնող վարձու զինվորը V դ. վերջին  
և IV դարում Հունաստանի համար տիպիկ դեմք է: Ընթացիկ քա-  
ղաքականության հարցերը դադարում են հետաքրքրել բնակչու-  
թյան լայն խավերին. նույնիսկ աթենական դեմոկրատիան ստիպ-  
ված է վարձատրություն մտցնել հասարակական ժողովները հա-  
ճախելու համար, այսինքն կարևորագույն քաղաքացիական պար-  
տականությունը կատարելու համար: Այդ անտարբերությունը դե-  
պի պոլիսի շահերը ունեւր խավերում ուղեկցվում էր ձգտմամբ  
դեպի միապետական կարգերը, դեպի զինվորական դիկտատուրան,  
որը կարող էր միավորել հունական պոլիսները արեւելքի վրա  
էքսպանսիա կատարելու համար և կվերացներ ներքին ռեուլացիայի  
վտանգը: Մակեդոնական նվաճողները հենվում էին Հունաստանի  
ամենատարբեր մարզերի ունեւր խավերի վրա:

Պոլիսային կապերի կազմալուծումը, անհատի կտրվելը պոլի-  
սից՝ շոշափվում են իդեոլոգիայի բոլոր բնագավառներում: Բուլա-  
նում է տրագիցիոն կրոնը և նրա աստվածներով, պոլիսի հովանա-  
վորողներով: Աշխարհը զեկավարող բարձրագույն ուժը, շարքային

\* Էնգելս, Բնության դիալեկտիկա, էջ 77—78:



հույնի աշքում, դառնում է «Թիխե», «պատահականություն», «հաջողություն», փոփոխակի բախտի աստվածուհին: Փիլիսոփայության մեջ մշակվում է հմաստուն-հայեցողի իդեալը, նա հեռու է հասարակական կյանքից և խստորեն պահպանում է իր հոգեկան անդորրությունն ու անվրդովությունը: Պոլիսի վերակառուցման փիլիսոփայական նախագծերի համար բնորոշ է քաղաքական գործնականից լիակատար հրաժարումը (Պլատոն, մասամբ Արիստոտել): Կերպարվեստը կորցնում է ժողովրդականությունն ու մոնումենտալությունը, որոնք նրա հատկանշական գիծն էին հանդիսանում V դարի անենական դեմոկրատիայի ծաղկման շրջանում: Ճարտարապետության մեջ այժմ դերակազմում է մասնավոր պատվերը, հոյակապ շենքերի կառուցումը հարուստների համար: Փանդակագործությունը և զեղանկարչությունը հեռանում են իդեալական դեմքերից դեպի նուրբ պաթետիկայի կամ կենցաղին մոտենալու կողմը: Արվեստն իր խնդիրն է դարձնում սուբեկտիվ աշխարհի ավելի խոր բացահայտումը, հոգեկան բուռն հույզերի և անհատական բնավորությունների պատկերումը: Զարգանում է անհատական պատկերի արվեստը, և աստվածների ու հերոսների արձաններին դուզընթաց, հանդես են գալիս ինչպես հանրային վայրերում, այնպես էլ մասնավոր բնակարաններում՝ փիլիսոփաների ու պոետների, պետական գործիչների ու առևտրականների, բնագույ ափնչև սարկավաճառների ու հետերանների քանդակագործական պատկերումներ:

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

IV դարը պրոզայի ժանրերի գերակշռության ժամանակ էր: Էպոսը դեռ Իոնիայում իր տեղը զիջեց պատմագրությանը: Սիցիլիական և անենական 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 (զովեստը,

հիշատակությունները և այլն) դուրս են վանում խմբերգային լիբրիկայի համապատասխան տեսակները:

Պերճախոսության արվեստը Հունաստանում հայտնի էր վաղուց, տակավին հոմերոսյան ժամանակներում, բայց նույնիսկ V դարում հռչակավոր հետերները, օրինակ Պերիկլեսը, չէին դրանցում և չէին հրատարակում իրենց ճառերը. այժմ պերճախոսությունը գրական ժանր է դառնում: IV դարը հունական հետերական ճառի ամենաբարձր ծաղկման ժամանակն է: Հին պոլիսային կուլտուրան պահանջում էր առասպելների և տրագիցիաների իմացություն. նոր, սոփիստությանը նախապատրաստված կուլտուրան, ժխտելով այդ տրագիցիաների նշանակալի մասը, հիմնված է բարոյականության և պետության հարցերի հետ տեսական ծանոթության վրա և պահանջում է իրենց մտքերը զեղեցիկ և համոզեցություն վրա և պահանջում է իրենց մտքերը զեղեցիկ և համոզեցություն վրա կերպով շարադրելու հմտություն: Այդ պահանջը կյանքի է կոչում նոր դիսցիպլին՝ հետորիկա (հետագայի արտասանությամբ՝ շտամ նոր դիսցիպլին՝ հետորիկա (հետագայի արտասանությամբ՝ «ոտորիկա» — ճարտասանություն), որի բովանդակությունն է մի կողմից պերճախոսության և համոզեցուցիչ պատճառարանության 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:

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

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



Շքված եղել, որ կատարվելու են որոշ ունկնդիրների առաջ. պրոզայի նոր ժանրերը գրքի բնույթ ունեն և հաշվի են առնված անորոշ ընթերցողի համար: Այդ ոչ միայն պատմագրությունն ու փիլիսոփայությունն է վերաբերում, այլև նշանակալի շափով պերճախոսությունը: «Հոնտորի ճառը» հաճախ լուրջ գրական ձև էր լինում, որի մեջ պարուրվում էին հրապարակախոսական և հանրամատչելի-փիլիսոփայական երկերը, որոնք բոլորովին չէին նախատեսնված իսկապես արտասանելու համար որևէ լսարանի առաջ: IV դ. Աթենքը դառնում է գրքի գործի առաջին նշանակալի կենտրոնը Հունաստանում:

Գ Լ Ո Ւ Խ 11

## Գ Բ Ա Մ Ա Յ Ի Զ Ա Բ Գ Ա Յ Ո Ւ Մ Ը

### 1. ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳԲԱՄԱՅԻ ԾԻՍԱՅԻՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

Հունական ֆուլչուրը քննելիս մենք արդեն նշել ենք նմանողական («միմիկական») խաղի հսկայական նշանակությունը նախնադարյան որոտրական և երկրագործական ժողովուրդների ծիսական սիստեմում, ինչպես և քաղաքակրթված ժողովուրդների ֆուլչուրում: Այդ խաղերը, ինչպես հայանի 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 առկայություն նկատված է երկրագնդի գրեթե բոլոր ժողովուրդների մեջ. դրանք հաճախ հանդիսանում են մասսայական բարդ գործողություն, ծավալուն ծիսակատարական դրամա: Այդպիսին է, օրինակ, հյուսիսի ժողովուրդների (էսքիմոսների, չուկչիների, էամշադալների և ուրիշների) «արջի դրաման». այդ մի ամբողջ սիստեմ է միմիկային ծիսակատարությունների, որոնք համախորհվում են սրբազան կենդանուն, արջին սպանելու շուրջը:

Ծիսակատարական դրամայի բնորոշ գիծը ծպտվելն է՝ որևէ աստծու, դևի կամ դազանի 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 ստանձնապես լայնորեն տարածված են դազան-

ների, ինչպես և սպիների և մեռելների (սնախնիների) դիմակները: Այդպիսի դիմակների հիման վրա աճում են թատրոնի տարբեր պրիմիտիվ ձևեր, ինչպես օրինակ տիկնիկային թատրոնը (մարիոնետների թատրոնը) կամ սովերների թատրոնը (սիլուետների):

Մպտված միմիկական խաղերը շատ սովորական են երկրագործական պաշտամունքներում և մտնում են այն տոնակատարությունների կազմի մեջ, որոնք նվիրված էին մեռնող ու հարույթուն առնող պտղաբերության դևին: Ներկայացնելով կյանքի լուսավոր ուժերի հաղթանակը մահվան խավար ուժերի նկատմամբ, երկրագործները հույս էին տածում հարուստ բերքի և անասունների բազմացման: Այդ կարգի տոներին՝ սգից, պասից, ծոմից հետո, հաջորդում է կենարար ուժերի վերարտադրումը շվայություն, շատակերություն, սեռական սանձարձակության, պղծաշրթնության ձևով: Այդ հին տոնակատարությունների շատ դժեբը պահպանվել են ուսական բարիկենդանի կամ արևմտաեվրոպական ծիսակատարություններում: Հին սովորույթ է նաև լեզուսովալային աղատությունը, որով հաստատվում է հատուկ կարնավալային կարգ. դա ժամանակավորապես փոխարինում է նորմալ հասարակական կարգը, և ծաղրածուն ազատություն է տալիս առանձին անձնավորությունների կամ պրոֆեսիանների, որոնք ներկայացվում էին միմիկական տեսարաններով:

Անտիկ հնդիսականների 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 Կորայի հափշտակումը ստորերկրյա Պլուտոն աստծու կողմից, նրա մայր Դեմետրեի թափառումները կորած աղջկանը գտնելու համար, Կորայի երկիր վերադարձը. ներկայացվում էր նաև Զևսի և Դեմետրեի ամուսնությունը: Մահվան հաջորդում էր կյանքը, լացին՝ խնդությունը: Աստվածների դերերը կատարում էին քրմերը: Ներկայացումը կրկնվում էր տարեցտարի քարացած, ամփոփոխ ձևերով:

Միմիկական տարրերով շատ հարուստ էր նույնպես Դիոնիսիոսի պաշտամունքը: Դիոնիսիոսը (Բարսը) բնության 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 կուլեկտիվ խրախճանք, ջահերի լուսավորությամբ, սրինգների և տմբուկների ձայնակցությամբ: Գազանների մորթիներ հագած, երբեմն գլխներին կոտորչներ դնելով, նրանք ներկայացնում էին Դիոնիսիոսի շքախումբը, գրգռված պարելով իրենց հասցնում էին մինչև մորեգնության, հոշոտում էին մասերի՝ այն կենդանուն, որը մարմնացնում էր աստծուն, և լափում էին այն հում-հում, այդպիսով «հաղորդվելով» աստծուց: Այդպիսի «աստվածահարության» վիճակում տղամարդիկ դառնում էին «բարոսներ», կանայք՝ «բարոսուհիներ» կամ «մենադներ» (մորեգնածներ): Պատառոտելով իրենց աստծուն, նրանք այնուհետև խնամում էին նրան, իբրև նորից ծնված և օրորոցում պակկած նորածնի, ընդորում, ցնցում էին կողովով, որի մեջ գտնվում էր ֆալուսը: Բուն Հունաստանում Դիոնիսիոսի կրոնի լայն տարածումը վերաբերվում է VII—VI դ. դ. ունուցիայի դարաշրջանին: Թե ինչ տեղ էր գրավում նոր կրոնն այդ ժամանակվա սոցիալական պայթյալում, 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 շար ուժերի պայթյալի, արդարության անմեղ տառապանքների ու վերջնական հաղթանակի պրոբլեմատիկան: Թրակիական պաշտամունքի նախնադարյան ձևերը նշանակալի շափով մեղմացվեցին: Դիոնիսիոսը մտցվեց «օլիմպիական» աստվածների սիստեմի մեջ, իբրև Զևսի և Թեմիստի կին Սեմելայի որդի, և հունական համայնքների քաղաքացիական պաշտամունքի մեջ նրան ամրացվեց պտղաբերության աստծու, մասնավորապես գինու և արբեցողության աստծու, ինչպես և մեռածների հոգիների անօրենի ֆունկցիան: Դիոնիսիոսի պաշտամունքը հեշտությամբ ներթոմ էր իր մեջ ինչպես կարնավալային տիպի տարբեր ծիսակատարություններ, այնպես էլ հոգեհացերի պատիվ «նախնիների» և տեղական «հերոսների»: Դիոնիսիոսի կերպարի բազմակողմանի լինելը արտահայտությունն աստվ 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 (տրագիկան), 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 աթենական դեմոկրատիային հուզող պրոբլեմներ առաջ քաշելու համար: Ինչ վերաբերում է սատիրների (անտառների դեբրի, Դիոնիսիոսի 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 աթենական դրամայի կարևորագույն ճյուղը:

## 2. ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

### 1) Ատտիկական ողբերգության ծագումն ու կառուցվածքը

«Մեծ Դիոնիսական» տոնի ժամանակ, որը հաստատել էր աթենական տիրան Պիսիստրատոսը, բացի լիրիկական երգեցիկ խմբերից, Դիոնիսիոսի պաշտամունքի մեջ պարտադիր ներթողովելով էին ունենում նույնպես և ողբերգական խմբերը: Անտիկ տրագիդիան Աթենքի առաջին ողբերգու պոետ համարում է Թեսպիլեսին 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 վաղադույն ատտիկական ողբերգությունը դեռ դրամա չէր բառիս լիակատար իմաստով: Այն, խմբերգային լիրիկայի 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-



զորդումներ էր անում բեմից դուրս կատարվածի մասին և հարկա-  
վոր զեպքում կարող էր փոխել զգեստը, իր տարբեր մուտքերի ժա-  
մանակ կատարելով տարբեր անձանց դերեր: Ի տարբերություն խմբի  
վոկալ պարտիանների, այդ դերասանը, որին, համաձայն անտիկ  
տրագիցիայի, մտցրել էր Թեսպիդեսը, չէր երգում, այլ արտասա-  
նում էր խորհական կամ յամբական ոտանավորներ: 2) Երգեցիկ  
խումբը խաղի մեջ մասնակցություն էր ցուցաբերում, ներկայաց-  
նելով մի խումբ մարդկանց, որոնք սյուժեային կապակցության  
մեջ էին դրված նրանց հետ, ում ներկայացնում էր դերասանը:  
Դերասանի պարտիան զեռես շատ շնչին էր, և նա, այնուամենայ-  
նիվ խաղի զինամիկան կրողն էր, որովհետև նրա հաղորդումնե-  
րի հետ կապված փոխվում էին խմբի լիբրիկական տրամադրու-  
թյունները: Սյուժեները վերցվում էին առասպելից, բայց առանձին  
զեպքերում ողբերգություններ էին կազմվում և ժամանակակից  
թեմաներով, այսպես, պարսիկների կողմից 494 թ. Միլեթը գրավե-  
լուց հետո, Թրինիթոս պոետը բեմադրեց «Միլեթի գրավումը» ող-  
բերգությունը: Սալամենի մոտ պարսիկներին հաղթելը թեմա ծա-  
ռայեց նույն Թրինիթոսի «Փյունիկուհիներ» ողբերգության համար,  
որի բովանդակությունը աթենական առաջնորդ Թեմիստոկլեսին  
փառաբանելն էր: Առաջին ողբերգուների երկերը չեն պահպանվել,  
և սյուժեների մշակման բնույթը վաղագույն ողբերգությունների  
մեջ ճշգրտորեն հայտնի չէ: Սակայն արդեն Թրինիթոսի 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 զավեշ-  
տական պիեսը, որի մեջ երգեցիկ խումբը կազմված էր սատիրնե-  
րից: Աթենական թատրոնի համար սատիրների դրամայի առաջին  
ստեղծողն է համարվում Պրատինաս Ֆլիոնատացին (հյուսիսային  
Պելոպոնեսում):

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

ների: Նոր պրոբլեմների օրբիտի մեջ չէին կարող չընկնել և հե-  
քոսների մասին առասպելները, որոնք պատկանում էին պոլիսային  
էյանքի հիմունքներին և կազմում էին հունական ժողովրդի կուլ-  
տուրական 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, «սպրումները», որոնք կարելի էր պատկերել  
այնպես, ինչպես պատկերվում էին մահացող և հարություն առ-  
նող աստվածների «սպրումները»: Այդ ճանապարհով կարելի էր  
առասպելը նոր աշխարհագրության արտահայտիչը դարձնել և  
դրանից նոր նյութ քաղել VI դ. ռևոլուցիոն դարաշրջանի «ճշմար-  
տության», «մեղքի» և «հատուցման» ակտուալ պրոբլեմների հա-  
մար: Այդ պահանջներին իբրև պատասխան ծնունդ առած ողբեր-  
գությունն ընկալեց խմբերգային լիբրիկայի սովորական ձևերին  
ամենամոտ գտնվող «սպրումների» պատկերացման տիպը, որը  
հաճախակի երևում է նախնադարյան ծեսերում: «Ապրումնե-  
րը» հանդիսատեսի աչքի առաջ չեն կատարվում, դրանց մասին  
հաղորդվում է «բաների» միջոցով, իսկ ծիսային գործողությունը  
կատարող կոլեկտիվը երգով և պարով իր վերաբերմունքն է ցույց  
տալիս այդ հաղորդումներին: Ենթահիվ դերասանին՝ «բանբերին»,  
որը պատասխանում է խմբի հարցերին, խմբերգային լիբրիկայի  
մեջ մտավ զինամիկ տարրը, ուրախ տրամադրությունից տխրու-  
թյան և ընդհակառակը, տխուր տրամադրությունից հրճվանքի  
անցնելը:

Ատտիկական ողբերգության գրական սկզբնավորության (զե-  
նիգիսի) 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 սատիճանում այն  
«սատիրական» բնույթ է ունեցել և աչքի էր ընկնում սյուժեի պար-  
զությունը, կատակի ռժով 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 դրամայի ձև է  
ունեցել: Ողբերգության ակունքները Արիստոտելը համարում է  
«զիֆիրամբների պարագլուխների» իմպրովիզացիաները:



Արիստոտելի հաղորդումներն արժեքավոր են հենց այն պատ-  
ճառով, որ պատկանում են շատ իրազեկ հեղինակի, որի տրամադ-  
րությունն առաջ եղել է հսկայական, մեզ չհասած նյութ: Բայց դը-  
րանք հաստատվում են նաև այլ աղբյուրների վկայություններով:  
Տեղեկություններ կան, որ Արիստի դիֆիրամբներում (ներբողնե-  
րում) էլույթ էին ունենում զուգված երգեցիկ խմբեր, որոնց անու-  
նով առանձին դիֆիրամբներ այս կամ այն անունն էին ստանում,  
որ այդ դիֆիրամբներում, բացի երաժշտական մասերից, կային և  
սատիրների արտասանության պարտիաներ: Վաղեմի ողբերգու-  
թյան ձևական առանձնահատկություններն, այսպիսով, չէին ներ-  
կայացնում բացարձակ նորմուծություն և նախապատրաստվել են  
դիֆիրամբի զարգացմամբ, այսինքն խմբերգային լիրիկայի այն  
ժանրի, որն անմիջականորեն կապված է Դիոնիսիոսի կրոնի հետ:  
Դիֆիրամբի մեջ զիալոգի առկայության ավելի ուշ շրջանի կարող  
է ծառայել Բաքիլիդեսի «Թեղևորը»:

Արիստոտելի մասնանշումների մի ուրիշ ապացույցը՝ հենց  
ժանրի անունն է — «տրագեդիա» (tragōidia): Տառացի թարգմա-  
նությունը այն նշանակում է «այծի երգ» (tragos — «այծ»,  
ōidē — «երգ»): Այդ տերմինի իմաստը արդեն անհայտ էր անտիկ  
գիտնականներին, և նրանք տարբեր ֆանտաստիկ մեկնաբանու-  
թյուններ էին ստեղծում, օրինակ այնպիսին, որ իբր թէ այծը պար-  
զե էր ծառայում մրցման ժամանակ հաղթող երգեցիկ խմբի հա-  
մար: 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,  
պաղարբության դեերը, այդ թվում և սատիրները, այժմեակերպ  
էին պատկերացվում: Այլ է ատտիկական ֆուկլորում, որ պելո-  
պոնեսյան այծերին համապատասխանում էին ձիաձև ֆիգուրներ  
(սիլենները): Սակայն Աթենքում էլ սատիրի թատրոնական դիմա-  
կը բովանդակում էր ձիուն հատուկ (բաշը, պոշը) դժերին զուգ-  
ընթաց, նույնպես և այծի հատկություններ (միրուք, այծի մորթի),  
ատտիկական դրամատուրգները սատիրներին հաճախ «այծեր» են  
անվանում: Այժմեակերպ դեմքերը մարմնավորում էին հեշտասիրու-  
թյուն, դրանց երգերն ու պարերը հարկավոր է երևակայել կոպիտ  
և անվայելուշ: Այդ էլ ակնարկում է Արիստոտելը, երբ խոսում է  
ողբերգության կատակային ոճի և պարային բնույթի մասին դրա  
«սատիրային» ստադիայում:

«Տրագիկ», այսինքն այժմեակերպ զուգված, երգեցիկ խմբերը,  
Դիոնիսիոսի պաշտամունքից զուրս էլ, կապված էին «կրքոտ» տի-  
պի դիցաբանական դեմքերի հետ: Այսպես, Սիկիոն քաղաքում  
(հյուսիսային Պելոպոնես) «տրագիկ խմբերը» փառաբանում էին  
տեղական հերոս Ագրաստի «կրքերը»: VI դ. սկզբին Սիկիոնի տի-  
րան Կլեոթենեսը ոչնչացրեց Ագրաստի պաշտամունքը և, ինչպես  
ասում է սխոմարան Հերոդոտը, «խմբերը տվեց Դիոնիսիոսին»:  
«Տրագիկ խմբերում», ուստի, նշանակալի տեղ պետք է գրավեր  
սղերգի տարրը, որը լայնորեն օգտագործվեց հետագայի ողբերգու-  
թյան մեջ: Թգերգը, իր համար բնորոշ առանձին անձանց ողբի և  
կողեկտիլի խմբային սգի հերթագայությունը, հավանորեն, ձևական  
օրինակ հանդիսացավ ողբերգության մեջ դերասանի և խմբի հա-  
մատեղ ողբի հաճախակի տեսարանների համար:

Սակայն, եթե ատտիկական ողբերգությունը զարգացել է պել-  
ոպոնեսյան «այծերի» ֆուկլորային խաղի և արիոնական տիպի  
դիֆիրամբի հիման վրա, այնուամենայնիվ նրա ծագման համար  
վճռողական մոմենտը «կրքերի» գերաճումն էր բարոյական պրոբլե-  
մի: Ձևական տեսակետից պահպանելով իր ծագման բազմաթիվ  
հետքերը, ողբերգությունն ըստ բովանդակության և գաղափարա-  
կան բնույթի նոր ժանր էր, որ առաջ էր քաշում մարդկային վար-  
քի 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 դիֆի-  
րամբները: Թե մեկ, թե մյուս դեպքում պրոցեսի մանրամասնու-  
թյունը և դրա առանձին էտապները մնում են խավարի մեջ: Ըստ  
երևույթին «այծախմբերի» երգերը առաջին անգամ սկսել են գրա-  
կան մշակման ենթարկել VI դ. սկզբին հյուսիսային Պելոպոնեսում  
(Կորնթոս, Սիկիոն): VI և V դ. դ. սահմանադրված Աթենքում ող-  
բերգությունն արդեն հունական առասպելի հերոսների տառապանք-  
ները նկարագրող երկ էր և խումբը զուգվում էր ոչ թե այծերի  
կամ սատիրների դիմակներով, այլ այն անձանց դիմակներով,  
որոնք սյուժեով կապված էին այդ հերոսների հետ: Ողբերգու-  
թյան փոխակերպումը տեղի էր ունենում տրագիցիոն խաղի  
կողմնակիցների դիմադրությամբ: Գանգատներ էին լսվում, որ  
Դիոնիսիոսի տոնակատարությունը կատարվում են այնպիսի երկեր,  
որոնք օտրեղ աննշույթուն շունեն Դիոնիսիոսի հետ», նոր ձևը, սա-



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 զեղարվեստական պատկերման ուղղությամբ հանգում է այն բանին, որ հետագայում ողբերգության զարգացման մեջ երգեցիկ խմբի դերը փոքրանում է, աճում է դերասանի նշանակությունը և բազմանում է դերասանների թիվը: Բայց անփոփոխ է մնում ինքը՝ երկկազմությունը, երգեցիկ խմբի պարտիայի և դերասանի պարտիայի առկայությունը: Այդ արտացոլվում էր նույնիսկ ողբերգության լեզվի բարբառային գունավորման մեջ: Այն ժամանակ, երբ տրագիկ խումբը ձգտում էր խմբերգային լիրիկայի գորիական 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 հետագայում 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 գալիս երկու կողմից քայլերգային ռիթմով և երգի կատարումով: Հետագայում կատարվում էր հերթագայություն՝ էպիսոդիների (ներանցումների, այսինքն դերասանների նոր մուտքերի), դերասանական տեսիլների, ստափմների (կանգնած երգերի), խմբական պարտիաների, որոնք սովորաբար կատարվում էին դերասանների հեռանալուց հետո: Վերջին ստափմին հաջորդում էր էքսոդը (չըրը), 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 Կոմմոս՝ դերասանի և երգեցիկ խմբի համատեղ լիրիկական պարտիա: Այս վերջին ձևը առանձնապես հատուկ է ողբերգության տրագիցիոն ողբին: Երգեցիկ խմբի պարտիան իր կառուցվածքով տնային է: Տա-

նը համապատասխանում է հակառակը. դրանց կարող են հետևել այլ կառուցվածքի տներ ու հակառակներ (սխեման՝ aa, bb, cc), էպսոդներ համեմատաբար հաղվաղեպ 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 պիեսայի կեսին, կամ ընդմիջումը երկար ժամանակով խիստ կերպով խանգարում էր բեմական պատրանքին: Վաղեմի ողբերգությունը (ներառյալ էսքիլոսին) այդ տեսակետից աքլի չէր ընկնում մեծ պահանջատուությամբ 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 տեղությամբ չի անցնում մի օրից: Հունական զարգացած ողբերգության կառուցվածքի այդ առանձնահատկությունները XVI դ. «տեղի միասնություն» և «ժամանակի միասնություն» անունն ստացան: Յրանսիական 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 ազետայի վախճանը երբեք էլ պարտադիր չէ. շատ ողբերգություններ հաշտաբար վախճան ունեին: Խաղի պաշտամունքային բնույթն, ընդհանրապես ասած, պահանջում էր բարեհաջող, ուրախ վերջավորություն, և որովհետև այդ վերջավորությունը խաղի համար ամբողջությամբ վերցրած ապահովում էր սատիրների եզրափակիչ դրամայով, պոետը կարող էր ընտրել այն ֆինալը, որն անհրաժեշտ էր գտնում:

## 2) Արեևական քառույթ

Հունական հասարակության ծաղկման դարաշրջանում քառույթական ներկայացումն իրրև բաղադրիչ մաս մտնում էր Դիոնիսիոսի պաշտամունքի մեջ և կատարվում էր բացառապես այն անապատարությունների ժամանակ, որոնք նվիրված էին այդ աստծուն:



V դ. Աթենքում Դիոնիսիոսին նվիրված մի շարք տոներ էին կատարվում, բայց դրամաները բեմադրվում էին միայն «Մեծ դիոնիսականի» (մոտավորապես մարտին-ապրիլին) և Լենեականի ժամանակ (հունվարին-փետրվարին): «Մեծ դիոնիսականը» դարձան 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 դրամարկը 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 գտնվում բանաստեղծական մրցումներին, որոնք զբաղեցնում էին տոնակատարության մնացած մասը: Երկրորդ և երրորդ օրերը հատկացված էին լիրիկական խմբերի դիֆիրամբներին, վերջին երեք օրը՝ դրամատիկական խաղերի համար: Ողբերգություններ, ինչպես արդեն նշվել է, դրվում էին 534 թվից, այսինքն այն ժամանակից, երբ տոնը հաստատվել է: Մոտավորապես 488—486 թ. թ. դրանց միացան կատակերգությունները: Լենեական ավելի հին տոնը դրամատիկական մրցակցությամբ հարստացավ հետագայում միայն: Մոտավորապես 446 թ. սկսեցին ներկայացնել կատակերգություններ և մոտավորապես 433 թ.՝ ողբերգություններ: Այդ բոլոր խաղերը մասսայական հանդեսներ էին և նկատի ունենին մեծ քանակությամբ հանդիսատեսներ: V դ., հազվադեպ բացառությամբ, մրցման թույլատրվում էին միայն նոր պիեսներ: Հետագայում նոր պիեսներին նախորդում է հին սեպերատուրի պիես: որը, սակայն, մրցման առարկա չի ծառայել: Աթենական դրամատուրգների երկերը, այսպիսով, նախորդված էին միայն մեկ անգամ բեմադրելու համար, և այդ նպատակով էր դրամաների հագեցվածությունը ակտուալ և նույնիսկ օրվա խնդիր հանդիսացող բովանդակությամբ:

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

մեյստեր և հաճախ, մանավանդ ավելի վաղ ժամանակ, դերասան էր: Պոետին մրցմանը մասնակցելու թույլատրվումը կախումն ուներ տոնակատարությունը ղեկավարող արքունից (կառավարության անդամից). այդ ճանապարհով իրագործվում էր նաև իզոլոգիական վերահսկողությունը պիեսների վերաբերյալ: Յուրաքանչյուր պոետի դրամաների ցուցադրման ծախսերը պետությունը դնում էր որևէ ունեվոր քաղաքացու վրա, որը նշանակվում էր խտրեզ (խմբի պարագույն): Խորեզը 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, զոհատների մասին և այլն: Ցուցադրման փարթամությունը կախումն ուներ խորեզի առատաձեռնությունից: Խորեզների ծախսերը շատ նշանակալից էին լինում և հաղթանակների մրցանակը հատկացնում էին խորեզին և պոետ-ռեժիսյորին միասին: Դերասանների թվի ավելանալը և դերասանի դատվելը պոետից՝ մրցման երրորդ ինքնուրույն մասնակիցը դարձրեց գլխավոր դերասանին («պրոտագոնիստ»), որն իր համար օգնականներ էր ջոկում՝ մեկին երկրորդ, մյուսին երրորդ դերերի համար («զեմետերգոնիստ» և «արիտագոնիստ»): Խորեզի համար նրա պոետին և պոետի համար նրա գլխավոր դերասանին նշանակելը կատարվում էր հասարակական ժողովում վիճակահանությամբ և արքունի նախագահությամբ: IV դարում, երբ դրամայում երգեցիկ խումբը կորցրեց իր նշանակությունը և ծանրության կենտրոնը փոխադրվեց դերասանական խաղին, այդ կարգն աննպատակահարմար համարվեց, որովհետև դրանով խորեզի 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, աթենական 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 խորեզների վերաբերյալ, այնպես էլ առանձին պոետագոնիստների վերաբերյալ: Իրական հաղթանակ տանողներ հանդիսանում էին միայն այն խորեզը, պոետը և պոետագոնիստը, որոնք «առաջինն» էին համարվել: նրանք պակվում էին բաղեղով հենց տեղն ու տեղը թատրոնում: Երրորդ «հաղթանակը» փաստորեն հավասարազոր էր պարտության: Սակայն բոլոր երեք պոետներն ու պոետագոնիստները մրցանակներ էին ստանում, որոնք միաժամանակ նրանց հոնորարներն էին: Ժյուրիի որոշումը պակվում էր պետական արխիվում: IV դ. կեսին Արիստոտելը հրապարակեց այդ արխիվային նյութերը: նրա աշխատանքի հանդես գալուց հետո սկսեցին քարերի վրա արձանադրել յուրաքանչյուր տոնակատարության հաղթանակի ամփոփոխ կանոնները, ինչպես և հաղթանակ տանողների ցուցակները, և մեզ 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 հոգատարությունը, ավենական պետությունը հանձնարարում էր ձեռնարկողներին, տալով շենքը կապալով: Ուստի թատրոնի մուտքը վճարովի էր: Սակայն, որպեսզի բոլոր քաղաքացիներն, անկախ նրանց նյութական դրությունից, 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 գերազանցում էին ժամանակակից ամենամեծ թատրոնները: Թատերական ներկայացումների հազվագեղությունը պայմաններում անտիկ թատրոնական շենքերը պետք է կառուցվեին հաշվի առնելով տոնակատարության մասնակցող քաղաքացիների մասսան: Հնագետների հաշվումների համաձայն Աթենական թատրոնը տանում էր 17.000 հանդիսատես, Արիադիայի Մեգալապոլիս քաղաքինը՝ 44.000 մարդ: Սկզբում Աթեն-

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

Մինչև XIX դ. երկրորդ կեսը հունական թատրոնի կառուցվածքը հայտնի էր հռոմեական ճարտարապետ Վիտրովիուսի «Ճարտարապետության մասին» տրակտատի նկարագրության հիման վրա. այդ տրակտատը գրվել է մ. թ. ա. մոտավորապես 25 թ.: Այժմ հնագիտորեն հետազոտված են զանազան դարաշրջանների հունական թատրոնների մեծ քանակությամբ ավերակներ, նույն թվում և Դիոնիսիոսի ավենական թատրոնը, ուր իր ժամանակին նախատեսված էին բեմադրելու հունական կլասիկ ու պերտուարի 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 դրամատիկական և լիրիկական խմբերը: Աթենական թատրոնի հնագույն օրխեստրան իրենից ներկայացնում էր շրջանաձև հարթված խաղադաշտ. 24 մետր շառավիղով, կողքերից երկու մուտքով, այդ տեղից անցնում էին հանդիսատեսները, իսկ այնուհետև գալիս էր խումբը: Օրխեստրի մեջտեղը գտնվում էր Դիոնիսիոսի զոհասեղանը: Չանազան գերեր կատարող գերասանի հանդես գալուց հետո հարկավոր եղավ շենք զգեստավորման համար: Այդ շենքը, այսպես կոչված սկենան («սցենա»), այսինքն տաղավար), ժամանակավոր բնույթ ուներ և սկզբում հասարակության տեսադաշտից դուրս էր գտնվում: Շուտով սկսեցին այն կառուցել օրխեստրայի հետևում և զեղարվեստորեն ձևավորել իբրև խաղի համար զեկորատիվ ֆոն: Այժմ սկենան կերպավորում էր որևէ շենքի, ամենից հաճախ պալատի կամ տաճարի ճակատ, որի պատերի առաջ ծավալվում էր գործողությունը (հունական դրամայում գործողությունը երբեք տան ներսը չի կատարվում): Դրա առաջը շինվում էր սյունաշարք (պրոսկենա). սյունների միջև դրվում էին նկարազարդված տախտակներ, որոնք կարծես թե պայմանական զեկորներ էին ծառայում՝ այդտեղ նկարված էին լինում որևէ բան, որ հիշեցնում էր պիեսի հանգամանքները: Հետագայում սկենան ու պրո-



կենան մշտական քարն շինվածքներ դարձան (կողքերից ունենալով կողաշենքեր—պարասկենաներ):

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

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

V դարի թատրոնում մեխանիկական հարմարանքներ շատ քիչ կային: Երբ հարկավոր էր հանդիսատեսին ցույց տալ այն, ինչ որ կատարվում էր տան ներքը, սկենայի դռներից դուրս էր ընկնում փայտե անիվներով մի հարթակ (էքիկլիմա), նրա վրա տեղավորված գերասաններով կամ տիկնիկներով, և գործողությունը ավարտվելուց հետո, ետ էր տարվում: Գործող անձանց օդը բարձրացնելու համար (օրինակ աստվածներին), հարմարանք էր ծառայում այսպես կոչված մեմբրան, վերահան կոունկի 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 մոզական նշանակություն այլևս չունեի այն: Գիմաղը համապատասխանում էր հունական արվեստի դրույթին ընդհանրացած կերպարների վերաբերյալ. ընդորում ոչ թե առօրյա, այլ հերոսական որոնք բարձր էին կանգնած կենցաղային կամ գրոտեսկային-զավեշտական մակարդակից: Գիմակների սիստեմը մշակված էր շատ մանրամասնորեն: Դրանք ծածկում էին ոչ միայն դեմքը, այլև գերասանի գլուխը: Երանգով, ճակատի ու հոնքերի արտահայտություններ, ձևով և մազերի գույնով, դիմակը բնութագրում էր ներկայացվող անձի սեռը, տարիքը, հասարակական դիրքը, բարոյական հատկությունները և հոգեկան վիճակը: Հոգեկան վիճակը խիստ փոփոխվելիս, գերասանն իր զանազան մտքերի ժամանակ տարբեր դիմակներ էր հագնում: Երբեմն էլ դիմակը կարող էր հարմարեցվել և ավելի անհատական գծեր պատկերելուն, վերաբառադրելով դիցաբանական հերոսի սովորական դեմքի առանձնահատկությունները կամ ընդօրինակելով կատակերգության մեջ ծաղրվողի պատկերային նմանությունը: Գիմակի շնորհիվ գերասանը մի պիեսի ընթացքում կարող էր հանդես գալ մի քանի դերերում: Գիմակը դեմքը դարձնում էր անշարժ և անտիկ գերասանական 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 գերասանի մարմնի շարժումների հարստությամբ ու արտահայտչությամբ և արտասանական արվեստով: Հույների պատկերացումով առասպելական հերոսները սովորական մարդկանց գերազանցում էին հասակով և թիկնեղություններ: Ուտի ողբերգական գերասանները հագնում էին կառուցներ (ոտնափայտաձևի տակերով կոշիկներ), բարձր գլխարկ, որից իջնում էին երկար խոպոպավառսեր, և բարձր էին դնում զգեստի տակից: Նրանք էլույթ էին ունենում երկար հագուստներով, թագավորների հին ձևի զգեստներով, ինչպիսիք շարունակում էին կրել քրմերը:

Կանացի դերերն էլ տղամարդիկ էին կատարում: Գերասանները 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 թատրոններ 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 ամենական դեմոկրատիայի պատմության երեք էտապ: էսփիլոսը, ամենական պետության կայունացման և հոնա-պարսկական պատերազմների դարաշրջանի այդ պոետը, արդեն հաստատված ձևեր ունեցող անտիկ ողբերգության հիմնադիրը, «ողբերգության իսկական հայրն» է: Երբ Մարքսին հարց տվին, թե ովքեր են նրա սիրած պոետները, ի պատասխան այդ հարցին նա գրեց՝ «Շեքսպիր, էսփիլոս, Գյոթե»<sup>\*</sup>: Ըստ Պ. Լաֆարգի վկայության, Մարքսը «կարդում էր էսփիլոսի հունարեն բնագիրը և նրան ու Շեքսպիրին համարում էր երկու մեծագույն դրամատիկական հանձարներ, որպիսիք երբեմն չկան ժամանակակիցները»<sup>\*\*</sup>: էսփիլոսը վիթխարի ռեալիստական ուժի ստեղծագործական հանձար է, որը դիցաբանական կերպարների օգնությամբ դրսևորում է պատմական բովանդակությունն այն մեծ հեղաշրջման, որի ժամանակակիցն էր ինքը. տոհմատիրական համայնքից դեմոկրատական պետության ծագման պրոցեսի արտահայտիչն էր նա:

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

պոետը դեմոկրատական պետության կոմունիզմն էր, թեպետ և դեմոկրատիայի ներսում պատկանում էր պահպանողական խմբավորմանը: Այդ խմբավորումը նշանակալի դեր էր խաղում Աթենքում V դ. առաջին տասնամյակների ընթացքում: Պարսիկների դեմ պայքարում էսփիլոսն անձնապես մասնակցություն ուներ, կովկելով Մարաթոնի, Սալամինի և Պլատեայի մոտ, և պատերազմի էլքն ամրապնդեց նրա համոզմունքն Աթենքի դեմոկրատական ազատության գերազանց լինելու մասին՝ միապետական սկզբունքից, որը պարսկական բռնապետության հիմքն էր: («Պարսիկներ» ողբերգությունը): էսփիլոսի քաղաքական համակրանքը շատ զգալիորեն արտահայտվում էր նրա երկերում: Ինչպես նշում է էնգելսը՝ «ողբերգության հայրը» «ցայտուն կերպով արտահայտված տենդենցիոզ պոետ էր»<sup>\*</sup>: Աթենական պետության հետագա դեմոկրատացումը V դարի 60-ական թվականներին և փողատիրական խավերի նշանակության աճը՝ էսփիլոսի մեջ տագնապ են առաջացնում Աթենքի ձախառագրի վերաբերյալ («Օրեստական» ողբերգությունը): Անտիկ հեղինակների մթին ակնարկները մատնանշում են այն տարածանությունների մասին, որոնք առաջացան էսփիլոսի և ամենացինների միջև. թե ինչ բնույթ ունեին այդ տարածանությունները, հայտնի չէ, բայց իր կյանքի վերջին տարիներն էսփիլոսն անցկացրեց հայրենիքից դուրս՝ Սիցիլիայում, ուր նա առաջ էլ մեկնում էր իր դրամաները բեմադրելու համար: Սիցիլիական Հելոս քաղաքումն էլ էսփիլոսը վախճանվեց 456—5 թվին:

Տրագիցիոն աշխարհայացքի տարրերն էսփիլոսի մոտ սերտորեն հյուսվում են դեմոկրատական պետությունից ծնունդ առած դրույթների հետ: Նա հավատում է, որ իրականորեն գոյություն ունեն աստվածային ուժեր, որոնք ներգործում են մարդու վրա և հաճախ խարդավանորեն ծուղակ են լարում նրա համար: էսփիլոսը 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, էսփիլոսի աստվածները պետական նոր կառուցվածքի իրավական հիմքերը պահպանողներն են դառնում, և նա ուժեղ կերպով առաջ է քաշում մարդու անձնական պատասխանատվության մոմենտը ազա-

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

\*\* Там же, стр. 661.

\* Письмо к Мшине 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, էսփիլոսը նկարագրում է, թե աստվածային հատուցումը ինչպես է արմատանում իրերի բնական ընթացքի մեջ: Թափած արյունը ծնում է Ալյաստորին՝ վրիժառուության դեհն, բայց Ալյաստորը մարմնացած է իրական մարդու մեջ, որը գործում է մարդկայնորեն հասկանալի մոտիվներով: Հարաբերակցությունը աստվածային ներգործման և մարդկանց գիտակցական վարքի միջև, այդ ներգործման ուղիների ու նպատակների իմաստը, դրա իրավացիության և բարության հարցը, կազմում էին էսփիլոսի հիմնական պրոբլեմատիկան, որը նա ծավալում է մարդու ճակատագրի և տառապանքների պատկերացմամբ:

էսփիլոսի համար նյութ են ծառայում հերոսական ստերը: Նա ինքը իր ողբերգություններն անվանում է «փշրանքներ Հոմերոսի մեծ խնձույքներից», ընդամեն հասկանալով, հարկավ, ոչ միայն «ժլխականը» և «Ողիսականը», այլ «Հոմերոսին» վերագրվող էպիկական պոեմների ամբողջությունը, այսինքն «ցիկլը»: Հերոսի կամ հերոսական տոհմի ճակատագիրն ամենից հաճախ էսփիլոսը պատկերում է երեք հաջորդական սղբերգություններում, որոնք սյուժեապես և զաղափարապես ամբողջական տրիլոգիա են կազմում. դրան հետևում է սատիրների դրաման նույն դիցաբանական ցիկլից, որին վերաբերվում է տրիլոգիան: Սակայն սյուժեները փոխ առնելով էպոսից, էսփիլոսը ոչ միայն դրամատիզացիայի է ենթարկում ստերը, այլ և վերաիմաստավորում է դրանք, հագեցնում է իր պրոբլեմատիկայով:

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

թյուն առաջացավ ուժեղացնելու դրամատիկական դործողությունը՝ հակադրելով միմյանց սրայբարոզ ուժերը, և բնութագրելով գործող անձերից մեկին իր վերաբերմունքով դեպի մյուսի հաղորդումները կամ վարմունքը: Սակայն այդ հնարավորությունների լայնորեն օգտագործմանն էսփիլոսը եկավ իր ստեղծագործության վերջին շրջանում. նրա սկզբնական երկերում խմբերգի պարտիան տակավին գերակշռում էր դերասանների դիալոգին:

Անտիկ գիտնականներն էսփիլոսի գրական ժառանգության մեջ հաշվում էին 90 դրամատիկական երկեր (ոբերգություններ և սատիրների 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. դրանց 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 Դանայասի 50 աղջիկներին («Դանաիսներին»), որոնք իրենց հոր հետ Եգիպտոսից փախչում են Արգոս, ազատվելով հորեղբոր որդիների՝ Եգիպտոսի տղաների հետ ամուսնությունից: Դանաիսների մասին ասքր բացատրված է Մորգանի «Ենախնադարյան 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 թուլատրելի էր համարում այդ կարգի ամուսնությունը: Ավանդության մի այլ վարիանտը Դանաիսների փախուստը փոքր ինչ այլ կերպ էր պատճառաբանում, կույսերի ընդհանրապես դեպի ամուսնությունն ունեցած զգվանքով: էսփիլոսը պահպանել է տրադիցիոն երկու պատճառաբանությունն էլ, բայց բարդացրել է այն մի նոր մոտիվով՝ Դանաիսների բողոքով ընդդեմ նրանց հորեղբոր սրդիների ձգտումների բռնի բնույթի: Ողբերգության սյուժեն բարդ չէ՝ Դանաիսները աղբսանքով դիմում են Արգոս արքային իրենց պաշտպանելու մասին (այստեղից էլ «Խնդրարկուհիներն» անունը է): Արքան, երկարատև տատանումներից հետո, հարցը դնում է



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

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

նում Ափրոդիտե աստվածուհին և ճառ է արտասանում ի պաշտ-  
պանություն սիրո և ամուսնության: Տրիլոգիան այսպիսով ավարտ-  
վում է ընտանիքի սկզբունքի հաղթանակով: Այնուհետև գալիս էր  
«Ամիմոն», սատիրների դրաման, որի սյուժեն Պոսիդոն աստծու  
տածած սերն էր Դանախաներից մեկի՝ Ամիմոնի հանդեպ:

Ողբերգության վաղաշույն տիպի համար շատ բնորոշ է «Պար-  
սիկները», որը բնագրվեց 472 թվին և մտնում էր թեմատիկ  
միասնությամբ չկապված տրիլոգիայի կազմի մեջ: Սյուժեն՝ Քսեր-  
քսեսի Հունաստան արշավելն էր, որը շուրս տարի դրանից առաջ  
թեմա ծառայեց Թբիսիցիոսի «Փյունիկուհիների» համար: Այդ ողբեր-  
գությունը ցուցադրական է երկու պատճառով. նախ՝ լինելով ինք-  
նուրույն պիես, իր մեջ այն պարունակում է ավարտված կերպով  
իր պրոբլեմատիկան. երկրորդ՝ «Պարսիկներ» սյուժեն, քաղած լի-  
նելով ոչ դիցաբանությունից, այլ մոտակա պատմությունից, հնա-  
քավորություն է տալիս դատելու, թե էսքիլոսն ինչպես էր մշակում  
նյութը դրանից ողբերգություն դարձնելու համար: Ինչպես և  
«Խնդրարկուհիները», «Պարսիկները» բացվում են երգեցիկ խմբի  
ելույթով: Այս անգամ հանդիսատեսի առաջից անցնում է պարս-  
կական ավազների «հավատարիմների» խումբը, դրանց անհան-  
գըստություն է պատճառում Քսերքսեսի հետ Հեյլադա ուղեկորված  
զորքի ճակատագիրը: Ավազները լեցուն են մտայն նախադրացում-  
ներով: Նրանք նկարագրում են փայլուն և հսկայական պարսկա-  
կան բանակը, նրա ահեղ արքային, պարսկական ուժերի անընկ-  
ճելիությունն այնպիսի կեբպարներով, որոնք երևակայություն պետք  
է առաջացնեն ինչ-որ գերմարդկայինի, ուստի և պիղծ լինելու մա-  
սին: Խումբը խորհում է այն խաբեբայությունների մասին, որոնք  
խարդավանորեն դուրսում է աստվածությունը, որպեսզի մարդուն  
գայթակղեցնի և նրան դժբախտության ծուղակը գցի: Խմբի նա-  
խադրացումներին միանում է Աթոս թագուհու, Քսերքսեսի մոր  
երազը, որը պարզորոշ սիմվոլներով նախազուգահեռ է պարսկա-  
կան բանակի պարտությունը: Եվ իսկապես, այդ բոլոր նախա-  
նշանակներից հետո հանդես է գալիս բանբերը, որը հաղորդում է  
Մալամինի մոտ պարսիկների պարտության մասին: Աթոսի դիալո-  
գը խմբի կորիֆեի հետ և բամբերի պատմումն ըստ էության ավթե-  
նական դեմոկրատիայի և իրենց հայրենիքն ու ազատությունը  
պաշտպանող հեյլաների փառաբանումն է: Հաջորդ տեսարանը  
տալիս է նույն դեպքերի իմաստի բացահայտումը կրոնական պլա-  
նով: Խմբի կողմից գերեզմանից գուրս կանչած Քսերքսեսի հոր,



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

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

ռանց որևէ թշնամանքի, նույն իսկ համակրանքով, նրան համարելով Քսերքսեսի անխոհեմ վարքի զոհ:

Թեպետ «Պարսիկներ» ողբերգության մեջ խումբը գերակշռող դեր չի խաղում, ինչպես «Ներքարկոնիներ» մեջ, սակայն անհատական կերպարները բնութագրված են շատ պարզ կերպով, և ողբերգությունը կենտրոնական դեմք չունի: Այլ է «Յոթը՝ Թեբեի դեմ» ողբերգությունը, որը բեմադրվել է 467 թ. իբրև եզրափակիչ մաս մի տրիլոգիայի, որի սյուժեն թեբեական առասպելների ցիկլից է: Այդ տրիլոգիայի նախընթաց մասերը՝ «Ելալոս»-ն ու «Եգիպոս»-ը և դրանց հաջորդ սատիրների գրամա «Մֆինքսը», չեն պահպանվել: Տրիլոգիան միավորված էր «տոհմական նգովքի» մոտիվով: այդ նգովքը ծանրացած էր թեբեական Լալոս արքայի տոհմի վրա:

Լալոսը չհնազանդվեց Ապոլոնի պատգամախոսին, որը կարգադրել էր նրան, ի սեր քաղաքի պաշտպանության, զավակներ չունենալ, և անհնազանդության համար վրեժառության ենթարկվեց ձեռք սերունդ՝ Լալոսն ինքը, նրա որդի Էդիպը և Էդիպի որդիներ՝ Էտեոկլեսը և Պոլիսիկեսը, որոնց նգովեց հայրը: Երեք սերունդի ձախտագիրը հաջորդաբար պատկերացված է երեք սղերգության մեջ: Պահպանված վերջին պիեսի գործողությունը վերաբերվում է այն ժամանակին, երբ «յոթ առաջնորդները» պաշարում են Թեբեն նպատակ ունենալով թագավոր կարգել Պոլիսիկեսին, որին մտաբել էր Էտեոկլեսը: Այդ ողբերգության մեջ արդեն հանդես է գալիս գլխավոր գործող անձ՝ Էտեոկլեսը, նգոված տոհմի վերջին շտապիչը, որը գիտակցում է իր դատապարտվածությունը: էսքիլոսը, սակայն, իր հերոսներին չի պատկերում որպես ձախտագրի կույր խաղաղիք, և Էտեոկլեսի վարքի մեջ տոհմական նգովքի գործողությունն անխափան ձուլված է ուղու գիտակցական ընտրության հետ: Էտեոկլեսը մոռյլ դեմք է. քաղաքացիների շրջանում նա իրեն մենակ է զգում, աստվածներից մերժված, նրան օտար են նուրբ զգացմունքները, նա տառվ է կանանց և մահու շափ առում է եղբորը: Այդ գծերը բավական են, որպեսզի պատճառաբանվի առասպելի համաձայն Էտեոկլեսի և Պոլիսիկեսի մենամարտը և երկուսի միատեղ սպանվելը, բայց էսքիլոսը Էտեոկլեսին հատկացնում է դրական բարձր հատկություններ և՛ ջերմ սեր դեպի հայրենիքը, առաջնորդի և կաղմակերպչի տաղանդ: Ժառանգական մեղքի կրողը ողբերգության հենց սկզբից, հանդես է գալիս հանդիսականների առաջ քաղաքի պաշտպանությունը ղեկավարող զորքում, անխոնջ ակտիվության մեջ, և Էտեոկլեսի իբրև հայրենիքի



համար պայքարողի դրական դերը կոնտրաստորեն սքողված է թե-  
քեական աղջիկների խմբի վարանոտ տրամադրությամբ: Խոսմբո-  
խը երգերում նկարագրում է այն սարսափելի վիճակը, որն սպաս-  
վում է նվաճված քաղաքի բնակիչներին: Ողբերգության դեռ նախ-  
երգանքում էտեոկլեսն, իմանալով, որ թշնամիները հարձակման-  
են պատրաստվում, խնդրքով դիմում է աստվածներին, փրկեք  
«գոնե քաղաքը»: աստվածների թվում ներկա էր «նզովքը», հոր հզո-  
րագույն էրինիան» (էրինիան՝ վրիժառության աստվածությունն է):  
Թեքեն փրկելու համար պայքարում «նզովքը» դառնում է նրա  
դաշնակիցը: Այդ մեկնաբանությամբ էտեոկլեսի դատապարտ-  
վածությունը դառնում է որոշում, անձնապես մահվան մար-  
տի ելնել Պոլիսիկեսի հետ, այդ որոշումը թեև պարզում էր և՛  
զինվորական պարտքի զգացմունքով, և՛ Լալոսի տոհմի վրա ծան-  
րացած նզովքի դիտակցությամբ, և պաշտպանության ենթակա  
գործի իրավացիության հավատով: Վերջապես, հանդես է գալիս  
բամբերը երկյակ 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, և դրա 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, դերասանական 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 բարդ է նախկին ողբեր-  
գություններից. այդտեղ հանդես է գալիս նաև երրորդ դերասանը,  
որը իր պիեսներում օգտագործում էր արդեն երիտասարդ Սոֆոկլե-  
սը, և բեմինոր կառուցվածք՝ ետին դեկորացիայով, որը պատկերում  
էր պալատ, և պրոսկենայով: «Օրեստականի» սյուժեն Ատրենոսի սե-

րունդների ճակատագիրն է, որը դրանց վրա ծանրացած է նզովք  
նախահոր սոսկալի ոճրագործության համար: Ատրենոսը թշնամանա-  
լով իր եղբայր Քրեստոսի հետ, սպանել է նրա որդիներին և Քրես-  
տոսին հյուրասիրել է նրանց մտով: Այդ պատճառով Ատրենոսի  
տոհմում չեն դադարում ծանր ոճրագործությունները, որոնց ծնունդ  
է սվեկ վրիժառության դե Արաստորը: Ատրենոսի որդի Ագամեմնո-  
նը աստվածներին զոհ է մատուցում իր զուտը Իփիգենիին, Ագա-  
մեմնոնի կինը՝ Բլիտեմեստրեն (կամ Բլիտեմեստրե) սպանում է  
իր ամուսնուն Թրեստոսի կենդանի մնացած որդու, էգիսթոսի օգ-  
նությունը: Ագամեմնոնի որդի Օրեստեսը վրեժխնդիր է լինում  
հոր մահվան համար, սպանելով մորը և էգիսթոսին: Մինչև էս-  
քիլոսը այդ ասքերն քաղմիցս արդեն մշակվել էին հունական պոե-  
զիայում. դրանց մասին հիշատակվում է «Ողիսականում», դրանք  
մտնում էին կիկլական «Վերադարձ» պոեմի մեջ: Ստեսիբորոսի  
խմբերգային բանաստեղծությունների մեջ կա «Օրեստական»: Դել-  
ֆիական կրոնը, որ պայքարում էր տոհմական վրեժի հաստատու-  
թյան դեմ, ընկալեց Օրեստեսի մասին առասպելը, տալով նրան  
համապատասխան վերջավորություն ի փառս դելֆիական աստու-  
նրանից հետո, երբ Օրեստեսն սպանեց իր մորը, Ապոլոնը նրան  
«քավություն» տվեց: Շնորհիվ այդ աստվածային միջամտության,  
տոհմական նզովքը կորցրեց իր ուժը և ոճրագործությունների շրջ-  
թան կտրվեց: Էսքիլոսը «Օրեստականում» պահպանեց տոհմական  
վրեժի վերջանալու պրոբլեմը, ոը մտցրել էր առասպելի դելֆիական  
վերսիան, բայց լուծեց այն նոր ձևով, չբավարարվելով դելֆիական  
արարողական «քավությամբ»:

Տրիլոգիայի առաջին մասն «Ագամեմնոն»-ն է: Այստեղ պատ-  
կերվում է Կլիտեմեստրեի ոճրագործությունը: Ողբերգության գործո-  
ղությունը կատարվում է Արգոսում, Ագամեմնոնի պալատի առաջ և  
սկսվում է այն պահին, երբ Հունաստանի լեռնազապիներին  
վառած կրակները հաղորդում են Տրոյայի անկման մասին: Պոետի  
ամբողջ արվեստն ուղղված է այն բանին, որպեսզի ողբերգության  
հենց սկզբից անխուսափելի, վերահաս դժբախտության տրամադ-  
րություն ստեղծի, և Ագամեմնոնի վերադարձի մասին յուրաքան-  
չյուր նոր ուրախալի լուր ժողովրդական տաղնապներ է առաջաց-  
նում: Կլիտեմեստրեի երկիմաստ խոսքերը և մութ ահնարկները  
շարիք են նախագուշակում, Արգոսի ավազների խումբը մոռալ եր-  
գեր է երգում վրիժառու աստու, Իփիգենիի զոհաբերության մա-  
սին: Հաղթական ցնծությունը վերածվում է տրոյական պատերազմի



առարկաների, վշտալի և դայրույթով լի պատկերացման մի պա-  
տեհով, որի ընթացքում հեղինական բանակը ոչնչացավ «հանուն  
պրոֆի կնոջ», Մենելայուսի և Ագամեմնոնի անձնական վիրավո-  
քանքի համար: Նույնիսկ արքայի մոտենալու մասին հաղորդող  
մտնեախիկը, որը հանդես եկավ քաղաքում որպես «քարի բանեք»,  
ստիպված է վշտալի լուր բերել այն կործանման մասին, որին ծո-  
վի վրա ենթարկվեց վերադարձող հունական նավատորմի շա-  
նակալի մասը: Խումբն ընկնում է մտորումների մեջ, որ ոճրագոր-  
ծությունն անխուսափելիորեն նոր ոճրագործություններ է ծնում,  
իսկ ճշմարտությունը գերադասում է լուսավորել ծխոտ խրճիթնե-  
րը, հայացքը ետ դարձնելով հարուստների ոսկով լի ապարանք-  
ներից: Եվ կարծես թե ի պատասխան խմբի այդ մտքերի, որոնք  
այստեղ հանդիսանում են էսքիլոսի համոզմունքների արտահայ-  
տությունը, Ագամեմնոնը մոտք է գործում հաղթակառքի վրա և  
արևելյան արքայի պես, հաղթական հանդիսավորությամբ տուն է  
մտնում ծիրանագույն գորգի վրայով, դեմ առ դեմ հանդիպելու իր  
ճակատագրին: Չարագույակ մթնոլորտն ամենաբարձր լարվածու-  
թյան է հասնում գերեվարված տրոյական գուշակուհի Կասանդրեի  
տեսիլքի տեսարանում. նրա աչքերի առջևից անցնում է և Աթենո-  
սի հինավուրց շարագործությունը, և՛ տան պատերի ներսը նախա-  
պատրաստվող Ագամեմնոնի սպանությունը, որին պինդ կապանի  
բաղանիքում կացնի հարվածով, և՛ իր սեփական կործանումը  
նույն Կլիտեմեստրեի ձեռքով: Վերջապես, տան ներսից լսվում է  
Ագամեմնոնի մերձիմահ աղաղակը: Այսուհետև Արգոսում թագա-  
վորելու են Կլիտեմեստրեն և նրա սիրած էդիսթոսը, բայց խումբը  
հրաժարվում է նրանց ընդունել, սպառնալով նրանց Օրեստեսի ա-  
պագա վրիժառույթամբ: Դրանով վերջանում է տրիտոգիայի առա-  
ջին մասը: Ժառանգական նոգվքի գաղափարն այստեղ պահպան-  
ված է ամբողջ ուժով, բայց նզովքը, ինչպես միշտ էսքիլոսի մոտ,  
գործում է մարդկանց գիտակցական կամքի միջոցով: Սպանված  
աղջկա համար ամուսնուց վրեժ առնող և թագավորությունն իր  
սիրածին հանձնել ցանկացող՝ Կլիտեմեստրեի տիրող կերպարը  
մատուցված է արտակարգորեն վառ գույնով: Պարզորոշ գծված են  
և մյուս գործող անձինք, նույնիսկ երկրորդականները:

Տրիտոգիայի երկրորդ դրաման «Խոեթորներ»-ն է («Գեղեզման  
որհնոդուհիներ»): Օտարության մեջ մեծացած Օրեստեսը վերա-  
դառնում է Արգոս, որպեսզի Ապոլոնի պատգամախոսի հրամանով  
վրեժ լուծի Ագամեմնոնի մահվան համար: Նրա մեջ բարոյական

դոնֆրիկտ է առաջանում. հոր համար վրիժառույթյան պարտակա-  
նությունը մի նոր սոսկալի ոճիր է պահանջում, մոր սպանությու-  
նը՝ Ողբերգության սկիզբը ծավալվում է Ագամեմնոնի գերեզմանի  
մոտ: Այստեղ Օրեստեսը հանդիպում է իր վշտաբեկ քրոջը՝ էլեկ-  
տրային և ստրկուհիների երգեցիկ խմբին. նրանց Կլիտեմեստրեն  
է ուղարկել գերեզմանի մոտ գերեզմանօրհներթի, որովհետև վախե-  
ցել է մռայլ երազից: Կատարվում է «ճանաչելու» տեսարան: Օտա-  
րականի մեջ էլեկտրան ճանաչում է իր եղբորը: Քրոջ հետ հանդի-  
պումը և երդումը հոր գերեզմանի առաջ, հաղորդումը Կլիտեմես-  
տրեի երազի մասին, այդ բոլորն ամբապնդում են Օրեստեսի վրձ-  
ուականությունը: Պալատ թափանցելով իբրև օտարական, որ եկել  
է Օրեստեսի մահը հաղորդելու, նա առաջուց սպանում է էդիսթո-  
սին, և այնուհետև Կլիտեմեստրեին: Ապոլոնի կամքը կատարված  
է. բայց մորն սպանելուց հետո Օրեստեսին համակում է խելագա-  
րությունը և նա փախչում է, հետապնդվելով էրինիաների կողմից  
(վրիժառույթյան 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 առասպելի գեղեցիկ վարիանտը, ըստ որի Ապոլոնը  
«բավություն» 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 Գելֆիսի սրբավայրում: Այնուհետև գոր-  
ծողությունը փոխադրվում է Աթենք: Երկու կողմերն էլ դիմում են  
Աթենաս աստվածուհուն: Բայց այն ժամանակ, երբ էրինիաները,  
որոնք մարմնավորում էին արյան վրիժառույթյան 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 երդվյալների 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-  
քական և մայրական իրավունքների սկզբունքների միջև: Վեճի այս



բնույթի վրա առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Բախոֆենն իր հայտնի «Մայրական իրավունք» գրքում (1861), և էնգելսը համարում է, որ «Օրենստական»-ի «այդ նոր, բայց միանգամայն ճիշտ մեկնաբանությունն իրենից ներկայացնում է Բախոֆենի ամբողջ գրքի հոյակապ և լավագույն տեղերից մեկը»<sup>1</sup>: Իսկապես, ինչպես մատնանշում է էնգելսը, «վեճի ամբողջ առարկան ձևակերպվում է Օրենստեսի և էրինիաների միջև կատարվող վիճաբանություններում: Օրենստեսը վկայակոչում է այն, որ Կլիտեմեստրեն կատարել է կրկնակի շարագործություն, սպանելով իր ամուսնուն և դրա հետ միասին նրա հորը: Այդ ինչը էրինիաները հետապնդում են իրեն, և ոչ թե նրան՝ ավելի մեղավորին: Պատասխանն ապշեցուցիչ է՝ «ամուսնու հետ, որին նա սպանել է, ինքը արենակից տանձակցության մեջ չի եղել»: Սպանությունը մի մարդու, որը սրբանակից տոհմակցության մեջ չի գտնվում, նույնիսկ երբ նա սպանող կնոջ ամուսինն է, կարող է քավվել, այդ էրինիաներին որևէ շահով չի վերաբերվում. նրանց գործն է հետապնդել միայն արենակից ազգականների միջև եղած սպանությունները, և այստեղ, ըստ մայրական իրավունքի, ամենածանրը և ոչնչով չքավվողը մոր սպանությունն է»<sup>2</sup>:

Ապուլոնն առարկելով էրինիաներին, բնորոշում է տոհմակցության նշանակությունը հայրական գծով և ամուսնական կապերի սրբությունը: Գատալորների ձայնը բաժանվում է հավասար մասերի, ընդ որում Աթենասն իր ձայնը տալիս է հօգուտ Օրենստեսի արդարացման: Օրենտեսն, այսպիսով, արդարացած է: Աթենասն իր հաստատած դատական կոլեգիային («Արեոպագոսը») դարձնում է թափած արյան մասին գործերի մշտական դատարան, իսկ ի պատիվ էրինիաների Աթենքում հիմնում է պաշտամունք, և մայրական իրավունքի հին աստվածուհիները այսուհետև պաշտվելու են «Էվմենիս», «Բարեհաճության աստվածուհիներին», պտղաբերություն տվողների անունով: «Հայրական իրավունքը հաղթեց մայրականին, «կրտսեր սերնդի աստվածները», ինչպես նրանց անվանում են էրինիաներն իրենք, հաղթանակում են էրինիաներին, և վերջ ի վերջո վերջիններն էլ համաձայնվում են նոր դիրք գրավել իրերի նոր կարգին ծառայելու գործում»<sup>3</sup>: Բացի այդ, արեոպագոսի հաս-

տատումով վերացվում է արյան վրիժառությունը, և դրան վերջ է տալիս ոչ թե կրոնական քավությունը, որը պահանջում էր Դելֆիսի 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 աղաղակներով: «Պրոթեոս» սատիրների դրաման Մենեչլայոսի արկածների մասին նրա թափառումների ժամանակ չի պահպանվել:

Գրամատիկական շարժումով և վառ կերպարներով հագեցած «Օրենստական»-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: «Ազամենոն»-ում երգեցիկ խմբի բերանով նա հակաճառում է այն պատկերացման դեմ, որ իբր թե երջանկությունն ու դժբախտությունը մեքենայաբար հերթազարմ են միմյանց (հմմ., օրինակ, Արխիլոքոսի հետ), և աղոթարում է արդարացի հատուցման օրենքի անսասան լինելը: Տառապանքը նրան թվում է աշխարհի արդարացի կառավարման գործիքներից մեկը՝ «իմացությունը ձեռք է բերվում տառապանքով»: «Օրենստական»-ում պարզությամբ արտահայտված են էսքիլոսի նաև քաղաքական հայացքները: Նա մեծարում է արեոպագոսը՝ հինավուրց արիստոկրատական 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 զբաղում Պերիկլեսի խմբի կողմից անցկացվող դեմոկրատական սեֆորմների հանդեպ: Բայց նրա պահպանողականությունն ուղղված է նույնպես աթենական դեմոկրատիայի նաև այն կողմերի դեմ, որոնք նրա աստան 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 էլ ավելի պարզությամբ դրսևորվում են էսքիլոսի մի այլ հիասքանչ երկի՝ «Նոյթայված Պրոմեթեոս» ողբերգության մեջ (բեմադրության ժամանակը

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

\*\* Там же, стр. 119—120.

\*\*\* Там же, стр. 120.



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: Պրոմեթեոսը՝ մեկը տիտաններից, այսինքն աստվածների «ավագ սերունդի» ներկայացուցիչներից, մարդկության բարեկամն էր: Տիտանների դեմ Ջևսի պայքարում Պրոմեթեոսը մասնակցություն է ցուցաբերում Ջևսի կողմից. բայց երբ Ջևսը, տիտանների հանդեպ հաղթություն տանելուց հետո, մտադրվեց ոչնչացնել մարդկային տոհմը և այն փոխարինել նոր սերնդով, Պրոմեթեոսը դրան ընդիմացավ: Նա մարդկանց համար բերեց աստվածային կրակը և նրանց արթնացրեց դեպի գիտակցական կյանքը:

#### Մարդիկ առաջ

Նայում ու չէին տեսնում, լսում էին  
Ու չէին իմանում. ինչ որ երազանքում  
Կյանքը բարձ էին տալիս և չգիտեին փայտամշակում,  
Զգիտեին տներ շինել աղյուսից,  
Ստորերկրյա խոր անձավներում պատուպարված  
Անարեղակ 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 հաջորդող մարդկային կյանքի վատթարանալու պատկերացումից: Նա հակառակ տեսակետն է ընդունում, որը բաժանում էր հոնիական առաջադիմական գիտությունը. մարդկային կյանքը ոչ թե վատթարանում, այլ կատարելագործվում է, վեր բարձրանալով գաղանա-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: Ողբերգության նախերգանքը պատկերում է, թե ինչպես դարբին-աստված Հեփեստոսը, Ջևսի հրամանով, Պրոմեթեոսին շղթայակապում է ժայռին: Հեփեստոսին այդ ժամանակ ուղեկցում են երկու այլաբանական դեմքեր՝ Իշխանությունը և Բանությունը: Ջևսը

Պրոմեթեոսին հակադրում է միայն կուպիտ ուժը: Ամբողջ բնությունը կարեկցում է Պրոմեթեոսին: Ջևսը, բորբոքված Պրոմեթեոսի անհողողությունից, փոթորիկ է ուղարկում և Պրոմեթեոսը ժայռի հետ տարտարոսն է գլորվում, Օվկիանիդների (Օվկիանոսի աղբյուրների) ծովահարսերի խումբը պատրաստ է բաժանել նրա ճակատագիրը: Աստվածների նոր տիրակալին «Շղթայված Պրոմեթեոսում» հատկացված են հունական «տիրանի» գծեր. նա անշնորհակալ, անողորմ և վրիժառու է: Ջևսի անողորմությունը առավելաքան ընդգծվում է մի էպիգոդում, ուր դուրս է բերված նրա մի այլ գոհ՝ խելացնոր Իո-ն, Ջևսի սիրածը, որին խնայողի զայրությունից հետապնդում է Հերան: Մի շարք փայլուն պատկերներում էսքիլոսը նկարագրում է Ջևսի առջև հնազանդված աստվածների ստորություններն ու հաճոյակատարությունները և Պրոմեթեոսի ազատասիրությունը. նա իր շարշարանքները դերադասում է Ջևսին ստրկաբար ծառայելուց, շնայած բոլոր հորդորումներն ու սպառնալիքները.

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

Մարքսը, մեջբերելով այդ խոսքերը իր դոկտորական դիսերտացիայի առաջաբանում, նկատում է՝ «Պրոմեթեոսը փիլիսոփայական օրացույցում ամենաազնիվ սուրբն ու նահատակն է»<sup>\*</sup>: 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՝ «Ծշմարիտն ասած, ես ատում եմ բոլոր աստվածներին», իրեն [այսինքն փիլիսոփայության] սեփական խոստովանությունն է, նրա սեփական ասույթն է, որն ուղղված է բոլոր երկնային ու երկրային աստվածների դեմ»<sup>\*\*</sup>: Պրոմեթեոսի մասին առասպելը բազմիցս մշակվել է նոր ժամանակների մեծագույն պոետների կողմից: Երիտասարդ Գյոթեի խոռվահույզ «Պրոմեթեոսը» և Բայրոնի («Պրոմեթեոս») ու Շելլիի («Ազատագրված Պրոմեթեոս» դրաման) ռևոլուցիոն օպտիմիզմով համակված երկերը՝ նոր գրականության մեջ Պրոմեթեոսի կերպարի նկատմամբ տածած հետաքրքրության ամենակառկառուն հուշարձաններն են:

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

\*\* Там же.



Հասկանալի է, որ խորագրի կրոնական էսքիզոսը, վաղ սծրը-  
կատիրական հասարակության պայմաններում, չէր կարող լինի  
բացահայտել այն ուսուցիչի և աստվածամարտական պրոբլեմա-  
տիկան, որը հենց ինքն էլ նշել էր «Շղթայված Պրոմեթեոսում»:  
Առասպելի համաձայն, Հերակլեսն 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 էսքիզոսի բմբուսամբ, այսպես թե  
այնպես, քաղաքակրթությունը պետք է հաղթանակ տաներ բարբա-  
րոտության հանդեպ: Էսքիզոսի երկերի անտիկ ցուցակում կա նաև  
«Կրակատար Պրոմեթեոս» դրաման: Շատ հնարավոր է, որ դա  
եղած լինի սկզբնական կամ եզրագծային 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 էսքիզոսի  
ստեղծագործության մեջ նշել երեք էտապ, որոնք դրա հետ միա-  
սին ողբերգության իբրև դրամատիկական ժանրի դոյացման է-  
տապներն են հանդիսանում: Վաղագույն պիեսների համար («Սըն-  
դրարկուհիներ», «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՝ Թերեի 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 նյութերգանքներ. ավելի ցայտուն են դառ-  
նում և էպիգոգիկ դեմքերի կերպարները («Պրոմեթեոս»): Երրորդ  
էտապը ներկայացված է «Օրեստական»-ով, նրա ավելի բարդ կոմ-  
պոզիցիայով, դրամատիզմի աճով, բազմաթիվ երկրորդական  
կերպարներով և երեք դերասանի օգտագործությամբ:

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

վում էին քաղաքական և բարոյական սիստեմների պայքարն ու  
փոփոխումը. նրա պերսոնաժները բարոյական և նույնիսկ տիեզերա-  
կան ուժերի ներկայացուցիչներն են: Անհատի ճակատագիրն ու  
տառապանքները էսքիզոսին հետաքրքրում են լոկ իբրև օղակ խո-  
շոր պատմական շղթայի, ամբողջ տոհմի կամ պետության ճակա-  
տագրի, որը նա ամենից հաճախ ծավալում է կապակցված տրիլո-  
գիայում և հանգում է կենսահաստատուն, լավատես վերջավորու-  
թյան: Առանձին անհատի վարքի մեջ էսքիզոսը որոնում է վերան-  
հատական ուժերի գործողություններ. իր կրոնա-դիցաբանական  
աշխարհայացքի պլանում այդ ուժերը նա երևակայում է իբրև  
աստվածային: Պոետը երբեք չի ձգտում խորամուխ անհատական  
բնութագրություն: Հերոսների կենտրոնական կերպարները, որոնք  
երևան են դալիս նրա երկերում, բարդ չեն, բայց դրա փոխարեն  
աչքի են բնկնում իրենց հզորությամբ: Բարդ չէ պիեսների և դրա-  
մատիկական կառուցվածքը: Ողբերգությունը համակենտրոնանում  
է մեկ իրադրության, մեկ դեպքի շուրջը, որը պետք է ցնցի հան-  
դիսատեսին: Էսքիզոսի ձևերից շատերը նրա մահվանից հետո շատ  
շուտով արդեն արխայիկ և սակավ դրամատիկական էին թվում,  
այդ թվին են պատկանում, օրինակ, համբ վիշտը, գործող անձանց  
երկարատև լուսնությունը: Այսպես, Պրոմեթեոսը լուսն է, երբ նրան  
գամում են, երկայն ժամանակ լուսն է մնում և Կասանդրեն «Ազա-  
մեմնոնում», շնայած նրան ուղղված խոսքերին. իբրև ամենից վառ  
օրինակ անտիկ աղբյուրները բերում են «Նիոբե» ողբերգությունը,  
որի հերոսուհին գործողության նշանակալի մասի բնթացքում ան-  
շարժ ու լուսն մնում էր իր զավակների դերեզմանի վրա: Դրամա-  
տիկ դիալոգը վարելու արվեստը էսքիզոսի մոտ տակավին դոյաց-  
ման պրոցեսում էր, զարգանալով դրամայից դրամա, և լիրիզմը  
մնում է գեղարվեստական էներգորժման կարևորագույն միջոցներից  
մեկը: Խումբը, որը գերակշռում էր «Ննդրարկուհիների» և «Պար-  
սիկների» մեջ, մեծ դեր է խաղում և ավելի ուշ շրջանի ողբերգու-  
թյուններում, իբրև տրամադրության կրող («Ազամեմնոն», «Նեո-  
թորներ»), իսկ երբեմն էլ իբրև գործող անձ («Էլմենիսներ»): Էս-  
քիզոսի ողբերգության հուզական ուժը պաշտպանվում է և նրա  
լեզվի պարթոսով. նրա լեզուն հարուստ էր օրիգինալ և համարձակ  
պատկերներով: Պատկերվող կոնֆլիկտների վիթխարիության հա-  
մապատասխան, էսքիզոսի ոճին հատուկ են սրոշ հանդիսավո-  
քություն և վսեմություն, մանավանդ լիրիկական մասերում:

Էսքիզոսի հանդիսավոր «Երկիրամբական» ոճը և նրա պիես-



ների սակավ դինամիկ լինելը հետագայի պոետների երկերը համեմատութեամբ արդեն V դ. վերջին որոշ շափով արխաիկ էին թվում: Ուշ անտիկ հասարակութունն էսքիլոսին ավելի սակավ է դիմում, քան Սոփոկլեսին և էվրիպիդեսին: Էսքիլոսին ավելի քիչ էին կարգում և նրանից ավելի քիչ էին մեջբերումներ անում: Նույնը տեղի ուներ XVI—XVIII դ. դ.: Համաշխարհային գրականութեան վրա էսքիլոսի ներգործութունը ավելի մեծ աստիճանով շեղակի էր, էսքիլոսի անտիկ հաջորդների միջոցով միջնորդաբար, քան թե անմիջականորեն: Էսքիլոսի ստեղծած կերպարներից ամենից շատ նշանակութուն ուներ Պրոմեթեոսը, բայց բոլոր հեղինակները չէին, որ դիմում էին էսքիլոսին, երբ մշակում էին Պրոմեթեոսի մասին առասպելը: Էսքիլոսի ողբերգութունների հզորութունն ու մեծութունը արժանի գնահատումն 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 երկրորդ մեծ պոետը Սոփոկլեսն էր (ծնվել է մոտավորապես 496 թ., վախճանվել՝ 406 թ.):

Միջին տեղը, որ գրավում էր Սոփոկլեսն ատտիկական ողբերգուների եռաստղի մեջ, նշված է մի հինավուրց պատմվածքում, որը համադրում է երեք պոետներին, նրանց կենսագրութունները Սալամինի ճակատամարտի հետ (480 թ.) հարաբերակցելու ճանապարհով. քառասունհինգամյա էսքիլոսը անձնապես մասնակցում էր պարսիկների դեմ վճռական մարտին, որն ամրապնդեց Աթենքի ժողային հզորութունը, Սոփոկլեսը տղաների երգեցիկ խմբում տոնում էր այդ հաղթութունը, իսկ էվրիպիդեսն այդ թվին ծնվեց: Տարիքային այդ հարաբերակցութունն արտացոլում է դարաշրջանների հարաբերակցութունը: Եթե էսքիլոսը ավենական դեմոկրատիայի ծնունդ առնելու ժամանակի պոետն էր, ապա էվրիպիդեսը նրա ճգնաժամի պոետն էր, իսկ Սոփոկլեսը, թեպետ և ավելի ապրեց իր կրտսեր ժամանակակից էվրիպիդեսից և ստեղծագործում էր մինչև իր երկարատև կյանքի վերջը, այնուամենայնիվ իր իդեոլոգիական և գրական ուղղության ընթացքով շարունակում էր մնալ Աթենքի ծաղկման, «Պերիկլեսի դարի» պոետ:

Սոփոկլեսի հայրենիքն Աթենքի արվարձան Կոլոնն էր, որին պոետը հռչակ է ավել իր մահվանից առաջ գրած «էդիպը Կոլոնում» ողբերգության մեջ: Իր ծագումով Սոփոկլեսը պատկանում էր ունեվոր շրջաններին (նրա հայրը զինագործական արհեստանոցի տեր էր): Նա ստացել է տրագիցիոն մարմնամարզական և երաժշտական կրթութուն և, ըստ անտիկ վկայութունների, մի քանի անգամ հաղթանակ է տարել այդ երկու արվեստների մրցութային ժամանակ: Երիտասարդ ժամանակ մոտ էր անակցիոն հողատիրական արխատկրատիայի խմբավորման առաջնորդ Կոմոնոսին, հետագայում Սոփոկլեսը հարեց Պերիկլեսին, բայց մինչև կյանքի վերջը կառչած մնաց չափավոր դեմոկրատական հայացքներին: Նրա ծերութունը համընկավ Պելոպոնեսյան պատերազմին, այն ժամանակաշրջանին, երբ ստրկատիրության զարգացումն արդեն մաշում էր պոլիսի հիմքերը: Այն հասարակութունը, որի պոետն էր Սոփոկլեսը, թեև և՛ իր ճգնաժամի ստադիան: Սակայն պոետը մնում էր կյանքի տրագիցիոն կարգերի կողմնակից և բացասաբար էր վերաբերվում քաղաքական և գաղափարական նոր հոսանքներին: Նա նույնիսկ մասնակցութուն ունեցավ 411 թվի հակադեմոկրատական հեղաշրջմանը, որը կատարվեց հին պետական ձևը վերականգնելու լողունգի տակ: Թեպետ Սոփոկլեսը ժողովրդի կողմից բազմիցս ընտրվում էր պետական պաշտոնների, այնուամենայնիվ, քաղաքական հարցերը նա վատ էր հասկանում և, ըստ ժամանակակից ողբերգական պոետ Հոնես Քրոսացու վկայութայն, այդ առումով ավելի բարձր չէր «միջին» ազնիվ «աթենացու» մակարդակից: Սոփոկլեսի ավենական ազատամտութունը գրեթե շրջափեց Սոփոկլեսին. նա հավատում էր ոչ միայն երազներին (այդ հավատը բաժանում էին այն ժամանակվա և ավելի արմատական մտածողներ), այլև պատգամախոսութուններին և հրաշքով ապաքինվելուն, նույնիսկ կրոնա-բժշկական պաշտամունքներից մեկի քորմն էր: Դեպի պոլիսային կրոնն ու բարոյականութունն ունեցած հարգանքը և դրա հետ միասին մարդու և նրա ուժի վերաբերյալ հավատը՝ Սոփոկլեսի շխարհայացքի հիմնական գծերն են:

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



Ողբերգության մրցակցություններին Սոֆոկլեսի առաջին հալ-  
թանակը վերաբերվում է 468 թվին, վերջին ողբերգությունը՝ «Էդիպը  
Կոլոնում» գրվել է արդեն մահվանից քիչ առաջ և բեմադրվել է  
մահվանից հետո: Իր ստեղծագործության վախճան տարվա ըն-  
թացքում, համաձայն անտիկ հաղորդումների, Սոֆոկլեսը գրել է  
123 պիես, այդպիսով ելույթ ունենալով տեսարարագիտով (երեք  
ողբերգություն և մեկ սատիրների դրամա) միջին հաշվով երկու  
տարին մեկ անգամ: Նրա երկերը բացառիկ հաջողությամբ էին  
օգտվում. մրցումներին 24 անգամ նա մրցանակ է ստացել և ոչ մի  
անգամ վերջին տեղը չի գրավել: Մեզ հասել են միայն յոթ լիա-  
կատար ողբերգություն. 1912 թվին դրան միացավ սատիրների  
դրամայի՝ «Հետախույզներ»-ի մի մեծ հատված. այդ դրամայի  
սյուժեն կազմում է Հոմերոսյան հիմնը Հերակլեսին:

Սոֆոկլեսն ավարտեց ողբերգությունը լիրիկական կանտա-  
տայից դրամա դարձնելու էսքիլոսի սկսած գործը: Ողբերգու-  
թյան ծանրության կենտրոնը վերջնականապես անցավ մարդկանց,  
ներանց որոշումները, արարմունքները, պայքարը նկարագրելուն:  
Այն ժամանակ, երբ էսքիլոսը ջանում էր մարդկային վարքի մեջ  
դրսեվորել բարձրագույն ուժերի գործողություն, և մարդը նրա հա-  
մար հաճախ ասպարեզ էր աստվածների բախման համար (օրի-  
նակ Օրեստեսը «Էվմենիդներում»), Սոֆոկլեսի հերոսները մեծ մա-  
սամբ գործում են միանգամայն ինքնուրույնորեն և մյուս մարդ-  
կանց վերաբերմամբ իրենք են որոշում իրենց վարքը: Սոֆոկլեսը  
հազվադեպ է աստվածներին բեմ դուրս բերում, «ժառանգական  
նզովքն» արդեն այն դերը չի խաղում, որը վերագրում էր դրան  
էսքիլոսը:

Սոֆոկլեսին հուզող պրոբլեմները կապված են ոչ թե առհմի,  
այլ անհատի ճակատագրի հետ: Իդեոլոգիական դրույթի մեջ առա-  
ջացած այդ փոփոխությունը Սոֆոկլեսին հանգեցրեց սյուժեորեն  
կապակցված տրիլոգիայի սկզբունքից հրաժարվելուն. իսկ էսքի-  
լոսի մոտ տիրապետողը արիլոգիան էր: Ելույթ ունենալով երեք  
ողբերգությամբ, նա դրանցից յուրաքանչյուրը դարձնում է ինք-  
նուրույն զեղարվեստական ամբողջություն, որն իր մեջ պարունա-  
կում է իր ամբողջ պրոբլեմատիկան:

Սոֆոկլեսի մի այլ դրամատիկական նշանակալի նորմոժու-  
թյունը երրորդ դերասանին հանդես բերելն է: Միաժամանակ  
Երեք գերասանի մասնակցությամբ տեսարանները հնարավորու-  
թյուն ավին բազմազան դարձնել գործողությունը, մտցնելով երկ-

րորդական անձինք և ոչ միայն հակադրել անմիջական հակառա-  
կորդներին, այլև միևնույն կոնֆլիկտում ցուցադրել տարբեց վար-  
քագծեր: Սոֆոկլեսի նորմոժությունն ընկալեց էսքիլոսը և օգտա-  
դործեց «Օրեստականում»: Իր հետագա զարգացման ընթացքում  
սատիրկական ողբերգությունն արդեն դուրս չի գալիս երեք դերա-  
սանի շրջանակից, այնպես որ Սոֆոկլեսի հաղորդած ձևն այդ  
անընթացությամբ վերջնականը դարձավ:

Սոֆոկլեսի դրամատուրգիայի բնորոշ նմուշ կարող է ծառայել  
նրա «Անտիգոնե» ողբերգությունը (մտաավորապես 442 թ.): «Ան-  
տիգոնե»-ի սյուժեն վերաբերվում է թեբեական ցեղիկին և «Ճոթը՝  
Թեբեի դեմ», էթեոկլոսի և Պոլիսիկեսի մասին աքսի անմիջական  
շարունակությունն էր կազմում: Երկու եղբայրների սպանվելուց  
հետո Թեբեի կառավարող Քրեոնը համապատասխան մեծարանքով  
թաղեց էթեոկլոսին, իսկ Թեբեի դեմ պատերազմի եկող Պոլիսիկե-  
սի մարմինն արդելեց հողին հանձնել, սպանալով մահվան են-  
թարիկը հրամանից դուրս եկողին: Սպանվածների քույր Անտիգո-  
նեն դրժեց արգելքը և թաղեց Պոլիսիկեսին: Այդ սյուժեն Սոֆոկլե-  
սը մշակեց մարդկային օրենքների և կրոնի ու բարոյականության  
«չզրված օրենքների» միջև կոնֆլիկտի տեսանկյունով: Հարցն աղ-  
տուալ էր: Պոլիսային տրագիցիաների պաշտպանները «չզրված  
օրենքները» համարում էին «աստվածադիր» և ի հակադրություն  
մարդկային փոփոխական օրենքների՝ անխախտ էին համարում:  
Կրոնական հարցերում ավեհական պահպանողական դեմոկրա-  
տիան նույնպես պահանջում էր հարգել «չզրված օրենքները»: «Մենք  
առանձնապես ունկնդրում ենք այս օրենքները, — ասվում  
է Պերիկլեսի ճառում Թուկիդիդեսի մոտ, — որոնք գոյություն ու-  
նեն հօգուտ գրվածքների և որոնք լինելով չզրված, համըն-  
դունված խալտառական են ենթարկվում դրանք դրժելու համար»:

Ողբերգության նախերգանքում Անտիգոնեն իր քույր Իսմենին  
հաղորդում է Քրեոնի արգելքի և եղբորը թաղելու իր մտադրության  
մասին, չնայած Քրեոնի արգելքին: Սովորաբար Սոֆոկլեսի դրա-  
մաները կառուցվում են այնպես, որ հերոսը հենց առաջին տեսա-  
րաններում հանդես է գալիս հաստատ վճռով, գործողության ծրա-  
գրով, որը որոշում է պիեսի հետագա ընթացքը: Այդ էքսպոզիցիոն  
նպատակին ծառայում են նախերգանքները: «Անտիգոնե»-ի նա-  
խերգանքը պարունակում է մի այլ գիծ ևս, որին հաճախ է դիմում  
Սոֆոկլեսը. — խիստ և մեղմ բնավորությունների հակադրումը մի-  
մյանց. անհուզող Անտիգոնեին հակադրում է երկչու 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 հողին հանգստացնելու համար։ Քրեոնը հազիվ էր վերջացրել իր կառավարման ծրագրի հաղորդումը թեքեական ավազների խմբի առաջ, հրր նա իմացավ, որ իր հրամանը խախտել 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, վիպակոշելով արյան պարտականությունը և աստվածային օրենքների անսասանությունը։ Անտիգոնեի ակտիվ հերոսականությունը, նրա ուղղամտությունը և ճշմարտասիրությունը նրբբերանգված 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 Թևեի 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 վարձուները զայրացրել է աստվածներին և նախագուշակում է նրան սոսկալի աղետներ։ Քրեոնի դիմադրությունը կտրված է. նա ուղեվորվում է Պոլինիկեսին թաղելու, իսկ այնուհետև Անտիգոնեին ազատելու։ Սակայն ուշ է. խմբին և Քրեոնի կնոջը՝ էվրիդիկեին՝ բաժնորի հաղորդումից մենք իմանում ենք, որ Անտիգոնեն դամբարանում կախվել է, իսկ Հեմոնեսը հոր աչքի առաջ իր հարսնացուի դեպի մոտ իրեն սրախողող է անում։ Իսկ երբ վշտահար Քրեոնը Հեմոնեսի դիակի հետ վերադառնում է, նա լուր է ստանում մի նոր գծախառնության մասին՝ էվրիդիկեն վերջ է գնում իր էյանքին, անթեղելով ամուսնուն իբրև որդեսպանի։ Երգեցիկ խումբը եզրափակում է ողբերգությունը մի կարճ սենտենցով այն մա-

սին, որ աստվածներն անպատվությունն անպատիժ չեն թողնում։

Աստվածային արդարությունն, այսպիսով, հաղթանակում է, բայց հաղթանակում է դրամայի գործողության բնական ընթացքում, առանց աստվածային ուժերի որևէ մասնակցության։ «Անտիգոնե»-ի հերոսները վառ կերպով արտահայտված անհատականություն մարդիկ են, և նրանց վարձուները ամբողջովին պայմանավորված է իրենց անձնական հատկություններով։ Շատ հեշտ կլիներ էդիպի դատեր կործանումը ներկայացնել իբրև տոհմային նզովքի իրագործում, բայց այդ տրագիցիոն մոտիվի մասին Սոփոկլեսը հարեանցիորեն է միայն հիշատակում։ Սոփոկլեսի համար ողբերգության շարժիչ ուժեր են ծառայում մարդկային բնավորությունները։ Սակայն սուրբեկտիվ կարգի դրդապատճառները, ինչպես, օրինակ Հեմոնեսի սերը դեպի Անտիգոնեն, երկրորդական տեղ են զբաղում։ Սոփոկլեսը գլխավոր գործող անձանց բնութագրում է ցույց տալով նրանց վարքագիծը պոլիսային էթիկայի էական հարցի շուրջը կոնֆլիկտում։ Անտիգոնեի և Իսմենեի վերաբերմունքի մեջ դեպի քրոջ պարտականությունը, այն բանում, թե Քրեոնն ինչպես է հասկանում և կատարում կառավարողի իր պարտականությունները, զբաղվում է այդ դեմքերից յուրաքանչյուրի անհատական բնավորությունը։

«Անտիգոնե»-ում երգեցիկ խումբը որևէ շափով նշանակալի դեր չի խաղում, սակայն նրա երգերը չեն կտրվում գործողության ընթացքից և շատ թե քիչ ընդհուպ մոտենում են դրամայի սիտուացիային։ Առանձնապես ուշագրավ է առաջին ստասիմը, որի մեջ փառաբանվում է մարդկային բանականության ուժն ու հնարամտությունը. բանականությունն իրեն է ենթարկում բնությունը և կազմակերպում է հասարակական կյանքը։ Խումբը վերջացնում է հետևյալ նախազգուշացումով բանականության ուժը մարդուն գրավում է ինչպես դեպի բարին, այնպես էլ դեպի չարը, ուստի անհրաժեշտ է հետևել տրագիցիոն էթիկային։ Խմբի այդ երգը, որն արտակարգորեն բնորոշ է Սոփոկլեսի ամբողջ աշխարհայացքի համար, կարծես թե ողբերգության մի տեսակ հեղինակային մեկնաբանություն է, որը պարզաբանում է «աստվածային» և մարդկային օրենքների բախման հարցի վերաբերյալ պոետի դիրքը։

Ինչպես է լուծվում կոնֆլիկտը Անտիգոնեի և Քրեոնի միջև։ Կարծիք 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 պետության շահերը համար հրապարակում է մի որոշում, որը հակասում է «չգրված» օրենքին, բայց Անտիգոնն էլ իրավացի չէ, երբ ինքնակամ խախտում է պետական օրենքը հանուն «չգրված» օրենքի: Անտիգոնն է կործանումը և Քրեոնի դժբախտ ճակատագիրը հետևանք են նրանց միակողմանի վարքագծի: Այսպես էր ըմբռնում «Անտիգոնն»-ն Նեգելը: Ողբերգության մյուս մեկնաբանության համաձայն, Սոֆոկլեսն ամբողջովին Անտիգոնն է կողմն է կանգնած. հերոսուհին գիտակցորեն ընտրում է մի ճանապարհ, որը նրան կործանման է հասցնում, և պետք հավանություն է տալիս այդ ընտրությունը, այն տալով, թե ինչպես Անտիգոնն է մահը դառնում է նրա հաղթանակը և առաջացնում է Քրեոնի պարտությունը: Այս վերջին մեկնաբանությունն ավելի է համապատասխանում Սոֆոկլեսի աշխարհայացքային դրույթներին:

Պատկերելով մարդու վեհությունը, նրա մտավոր և բարոյական ուժերի հարստությունը, Սոֆոկլեսը դրա հետ միասին նկարագրում է նրա տկարությունը, մարդկային հնարավորությունների սահմանափակությունը: Այդ պրոբլեմն ամենայն պարզությամբ մշակված է «էդիպ արքա» ողբերգության մեջ, որը բոլոր ժամանակներում, «Անտիգոնն»-ի հետ զուգընթաց, համարվել է Սոֆոկլեսի դրամատուրգիական վարպետության գլուխ գործոցը: Էդիպի մասին առասպելն իր ժամանակին նյութ էր ծառայել էսփրիոսի թեբեական տրիլոգիայի համար, որը կառուցված էր «տոհմային նզովքի» վրա: Սոֆոկլեսն, իր սովորության համաձայն, հրաժարվեց ժառանգական մեղքից. նրա հետաքրքրության կենտրոնը էդիպի անձնական ճակատագիրն է:

Այն խմբագրությամբ, որ տվեց առասպելին Սոֆոկլեսը, թեբեական կայսր արքան, սարսափած նախագուշակումից, որը նրան մահ էր գուշակում իր սրբու ձեռքով, հրամայեց նորածին որդու օտարը շամփրել և նրան զցել Կիթերոն լեռան վրա: Մանկանը որդեգրեց Կորնթոսի Պոլիբոս արքան և անվանեց էդիպ<sup>\*</sup>: Իր ծագման մասին էդիպը ոչինչ չգիտեր, բայց երբ կորնթոսացիներից մեկը հարբած վիճակում նրան Պոլիբոսի կեղծ որդի անվանեց, նա բացատրություն ստանալու համար դիմեց Դելֆիսի պատգամախոսին: Պատգամախոսը որևէ ուղղակի պատասխան չտվեց, բայց հաղորդեց, որ էդիպին վիճակված է հորն սպանել և մոր հետ

ամուսնանալ: Որպեսզի հնարավորություն չունենա այդ ոճրագործությունը կատարելու, էդիպը վճռում է Կորնթոս չվերադառնալ և ուղևորվում է Թեբե: Ծանապարհին նա վեճի բռնվում իրեն հանդիպած մի անհայտ ծերունու հետ, որին և սպանում է: Այդ ծերուկը կայսրն էր, Այնուհետև էդիպը փրկում է Թեբեն թևովոր հրեշ Սֆինքսից և իբրև պարզև բաղաբացիներից ստանում է Թեբեի գահը, որը թափուր էր մնացել կայսրի մահվանից հետո, ամուսնանում է կայսրի այրի Յոկաստեի, այսինքն սեփական մոր հետ, նրանից զավակներ ուներ և շատ տարիների բնաջրում խաղաղությամբ կառավարում էր Թեբեն: Այսպիսով, բատ Սոֆոկլեսի, այն միջոցառումները, որոնք ձեռնարկում է էդիպը, որպեսզի խուսափի իրեն համար նախագուշակված ճակատագրից, իրականում հանգում են այդ ճակատագրի իրագործմանը միայն: Մարդկային խոսքի ու գործողության սուրեկտիվ դիտավորության և դրանց օրեկտիվ իմաստի միջև եղած այդ հակասությունը համակում է Սոֆոկլեսի ամբողջ ողբերգությունը: Նրա անմիջական թեման է ծառայում ոչ թե հերոսի ոճրագործությունը, այլ նրա հետագա ինքնամերկացումը: Ողբերգության գեղարվեստական գործողությունը նշանակալի շափով հիմնված է այն բանի վրա, որ խելությունը, որն աստիճանաբար է բացվում էդիպի իրեն առաջ, նախօրոք արդեն հայտնի է առասպելին ծանոթ հունական հանդիսատեսին:

Ողբերգությունը բացվում է հանդիսավոր թափուրով. Թեբեի պատանիներն ու ավագները աղերսում են էդիպին, որը հռչակվել էր Սֆինքսին հաղթելով, երկրորդ անգամ փրկել բաղաբը՝ ազատել այն մռլեգնորեն 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 «զրդ-ծությունը», կայսրին սպանողի: Թեբեում լինելն է: Այդ մարդասպանը ոչ ոքի հայտնի չէ: կայսրի շքախմբից կենդանի է մնացել միայն մի մարդ, որն իր ժամանակին լուր է տվել բաղաբացիներին, որ արքային և նրա ծառաներին սպանել են ավազակները: էդիպը եռանդաղին որոնում է անհայտ մարդասպանին և հնարավոր նզովքի է մատնում նրան:

էդիպի ձեռնարկած հետաքննությունն սկզբում գնում է կեղծ ուղիով և նրան այդ կեղծ ճանապարհին է ուղղում բացերբաց ատահայտած ճշմարտությունը: էդիպը դիմում է գուշակ Տիբեոսին, խնդրելով հայտնաբերել մարդասպանին: Տիբեոսուս զկզբում

\* «էդիպ» — հունարեն նշանակում է «տուած ոտքերով», «ուսուցքավոր»:



ցանկանում է խնայել արքային, բայց, գրգռվելով էդիպի հանդի-  
մանություններից և կասկածներից, դայրացած նրան մեղադրանք է  
նետում «Դու ես մարդասպանը»: Հասկանալի է, որ էդիպը վրդով-  
վում է: Նա կարծում է, որ Քրեոնը մտածում է Տիրեսիոսի միջո-  
ցով Քեբեի արքան դառնալ և ձեռք է բերել կեղծ պատգամախո-  
սություն: Քրեոնը հանգստությամբ բացարկում է մեղադրանքը,  
բայց հավատը դեպի գուշակը կասեցվում է:

Յոկաստեն փորձում է հավատը կասեցնել նաև դեպի պատգա-  
մախոսությունները: Էդիպին հանգստացնելու նպատակով նա  
պատմում է, նրա կարծիքով չիրագործված, Լալոսին տրված պատ-  
գամախոսության մասին, բայց հենց այդ պատմածը տազնապ է  
ներարկում էդիպի մեջ: Լալոսի մահվան բույր հանգամանքները  
հիշեցնում են նրա երբեմնի արկածը Դելֆիսից վերադարձի ճանա-  
պարհին. չի համբնկնում միայն մեկ հանգամանք՝ Լալոսը բոս-  
տանականների խոսքերի, սպանվել է ոչ թե մեկ մարդու, այլ ամբողջ  
խմբի ձեռքով: Էդիպն ուղարկում է այդ վկայի հետևից:

Յոկաստեի հետ տեսարանը գործողության դարգացման բե-  
կումն է: Սակայն Սոֆոկլեսը կատաստրոֆային նախադրում է որոշ  
հապաղում («ետարգացի»), որը մի ակնթարթ հույս է ներշնչում  
ավելի բարեհաջող ելքի մասին: Կորնթոսից եկած բանբերը հա-  
ղորդում է Պոլիբոս արքայի մահվան մասին. Կորնթոսցիներն էդի-  
պին հրավիրում են հաջորդելու նրան: Էդիպը ցնծում է՝ հայրաս-  
պանության մասին նախազուշակումը չիրականացավ: Այնուամե-  
նայնիվ նրան շփոթության մեջ է գցում պատգամախոսության  
երկրորդ մասը, որն սպառնում է մոր հետ ամուսնությանը: Բան-  
բերը ցանկանալով ցրել նրա երկչուղածությունը, էդիպին բաց է  
անում, որ նա Պոլիբոսի և նրա կնոջ որդին չէ. բանբերը շատ տա-  
րիներ սրանից առաջ կիթորենում Լալոսի հովիվներից մեկից ստա-  
ցել և Պոլիբոսին է հանձնել ոտները շշած մանկանը՝ դա էլ էդիպն  
էր: Էդիպի առաջ հարց է ծառանում, ո՞ւմ որդին է նա իրակա-  
նում: Յոկաստեն, որի համար ամեն ինչ պարզ դարձավ, վշտահար  
ճիշով թողնում է բեմը:

Էդիպը շարունակում է իր հետաքննությունը: Լալոսի սպանու-  
թյան վկան դուրս է դալիս այն նույն հովիվը, որը մի ժամանակ  
կորնթոսացուն էր տվել մանուկ էդիպին, խղճալով նորածնին:  
Պարզվում է նույնպես, որ Լալոսի վրա հարձակված ավազակների  
ջոկատի մասին հաղորդումը կեղծ է եղել: Էդիպն իմանում է, որ  
ինքը Լալոսի որդին, իր հորն սպանողը և մոր ամուսինն է: Քեբեի

ձրբեմնի ազատարարի վերաբերմամբ խոր դպացմունքով չի երգով  
խումբը հանրագումարի է բերում էդիպի ճակատագիրը, խորհրդա-  
ծելով մարդու երջանկության հաստատուն լինելու և ամենատես  
ժամանակի դատի մասին:

Ողբերգության եզրավակիչ մասում, Յոկաստեի ինքնասպա-  
նություն և էդիպի ինքնակուրացման մասին բանբերի հաղորդու-  
մից հետո, մի անգամ էլ է երևում էդիպը, նա նզովում է իր շա-  
րաբախտ կյանքը, պահանջում է, որ իրեն երկրից վտարեն և հրա-  
ձեշտ է տալիս իր աղջիկներին: Սակայն Քրեոնը, ժամանակավո-  
րապես որի ձեռքն է անցնում իշխանությունը, էդիպին պահում է,  
սպասելով պատգամախոսի կարգադրությանը: Հանդիսատեսի հա-  
մար էդիպի հետագա ճակատագիրը մութ է մնում: Ըստ ողբերգու-  
թյան ընթացքի ավելի հետևողական կլինեք, եթե էդիպն անհապաղ  
արտաքսվեր երկրից, սակայն, հավանորեն, Սոֆոկլեսը չէր ցան-  
կանում բաժանվել դիցաբանական տրադիցիայից, որի համաձայն  
էդիպը իրեն կուրացնելուց հետո մնում է Քեբեում:

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

Անտիկ դրամատուրգիայի ոչ մի երկ եվրոպական դրամա-  
տուրգիայի պատմության մեջ այնքան նշանակալի հետքեր չի թո-  
ւել, որպիսին թողել է «Էդիպ արքան»: XVIII—XIX դ. դ. «նեոհու-  
մանիզմը» այդ համարում էր օրինակելի անտիկ ողբերգություն և  
դրան, որպես «ճակատագրի ողբերգության» հակադրում էր շեքսպիր-  
յան «բնավորությունների ողբերգությանը»: Այդ կապակցությամբ՝  
տարածված կարծիք ստեղծվեց, որ «ճակատագրի» անտիկ ողբեր-  
գությունն ընդհանրապես «ճակատագրի ողբերգություն» է: Այդ մեծ  
շափազանցություն է. անտիկական ողբերգության մեջ «ճակատա-  
գրի» պորբեմը համեմատաբար հազվադեպ է մշակվում: Բայց  
«Էդիպ արքայի» մեջ էլ, որ այդ պորբեմն անտաբախույս շոշափ-  
ված է, այն բուրբուլին էլ առաջին պլանը չի բաշված: Սոֆոկլեսն  
ընդգծում է ոչ այնքան օրհասի անխուսափելի լինելը, որքան եր-



շանկութեան փոփոխական լինելը և մարդկային իմաստութեան անբավարարութիւնը:

Վա՛յ ձեզ, տո՛մեր մահկանացու,  
Որբա՛ն շնչին է ի՞նչ աչքերում  
Մեծութիւնը ձեր կյանքի...

Երգում է խումբը: Իսկ մարդկանց գիտակցական գործողութիւնները, որոնք կատարվում են որոշակի նպատակով, «Էդիպ արքայի» մեջ բերում են չորձողի մտադրութիւններին տրամադորեն հակառակ արդունքների: Մարդկային գիտելիքների սահմանափակութիւնը Սոֆոկլեսը հակադրում է աստվածային ամենագիտութիւնը, Գելլիական պատգամախոսութեան փառաբանումը, որն անցնում է ամբողջ ողբերգութեան միջով, ուղղված է աճող ազատամտութեան դեմ: Այդ տենդենցի մասին վկայում է խմբերգի երկրորդ ստասիւմը. խումբը վշտանում է հինավուրց բարեպաշտութեան և պատգամախոսութեան հանդեպ հավատք կորցնելու մասին:

Իր մահվանից առաջ դրած «Էդիպը Կոլոնում» երկի մեջ Սոֆոկլեսը փորձեց մեղմացնել մարդկային հակատարրի այն մտայն պատկերը, որը նկարագրված էր «Էդիպ արքայում»: «Էդիպ արքայում» իմաստութեամբ և սխրագործութիւններով հռչակված մարդը, որն ընդհանուր համակրանք էր վայելում, հակառակ իր կամքի սոսկալի շարագործ և համաքաղաքացիների համար «պղծութեան» աղբյուր է դառնում: «Էդիպը Կոլոնում» հակառակն է պատկերում. կույր վտարանդին, որի անունից ցնցվում են բոլոր նրան հանդիպողները, մահանում է աստվածների ընտրյալի հիասքանչ մահով և լիութեան աղբյուր է հանդիսանում այն երկրի համար, ուր նա իր վերջին ապաստանն է գտնում: Հերոսի մեղավորութեան մասին հարցը, որը «Էդիպ արքայում» ուղղակի ձևով չի դրվում, այստեղ պարզորոշ ձևակերպված բացասական պատասխան է ստանում:

Սյուժեն հիմնված է Աթենքի արվարձան Կոլոնում, այսինքն Սոֆոկլեսի հայրենիքում, Էդիպի մահվան մասին ավանդութեան վրա: Այդ կապակցութեամբ գովաբանվում է աթենական պոլիսի և նրա առասպելական ներկայացուցիչ Թեսեոս արքայի մարդասիրութիւնն ու արդարութիւնը, վտարանդուն ցույց տված հյուրասեր վերաբերմունքի համար: Վերադառնալով Էդիպի սյուժեին, Սոֆոկլեսը բնմ է դուրս բերում իր նախկին թերեական ողբերգութիւնների հերոսներին: Նորից վեր է հանվում Անտիգոնեի պայծառ կերպարը. այս անգամ նա կիրտված է որպես սիրող դուստր, որպես իր հոր հավատարիմ ուղեկցուհի: Նրա կողքին ոչ նույնքան պայ-

ծառ, բայց նույնպես հորը նվիրված Իսմենեն, շորավուն և բնութիւններ գործադրելուն հակված Քրեոնը: Ինսունամյա ծերունի պոետի ողբերգութիւնն, ըստ իր լիրիկական ուժի, չի զիջում նրա նախկին երկերին: Հետաքրքրական են Կոլոնին ձոնված հոյակապ հիմեր և ծերութեան մասին երգեցիկ խմբի մտորումները:

«Էլեկտրա» ողբերգութեան մեջ մշակվում է Էսքիլոսի «Խոնթորներ»-ի թեման՝ Կլիտեմեստրեի և Էգիսթոսի սպանութիւնն Օրեստեսի ձեռքով: Սոֆոկլեսը շատ հեռու գնաց իր նախորդի կոնցիպցիայից: Այն ժամանակ, երբ Էսքիլոսի տրիլոգիայում հայրական իրավունքը բախվում էր մայրական իրավունքի հետ, Սոֆոկլեսն ամբողջովին կանգնած է հայրական իրավունքի հողի վրա, և Օրեստեսի արդարացի լինելը նրա մեջ կասկած չի հարուցում: Օրեստեսը գործում է առանց որևէ տատանման, որևէ խզճի խայթ չի զգում և երինելները նրան շեն հետապնդում: Նա Ապոլոնի հասարակ կամակատարն է, և դրամայի հետաքրքրութիւնը կենտրոնացած է ոչ թե նրա, այլ Էլեկտրայի ապրումների վրա: Էլեկտրան, որը Էսքիլոսի համար երկրորդական դեմք էր, Սոֆոկլեսի համար կենտրոնական դեմք է դառնում: Իր վեհութեամբ նա հիշեցնում է Անտիգոնեին: Այդ մի հերոսուհի ազգի է, որը գիտակցորեն իրեն համար վիճակ է ընտրել՝ տառապանքը: Մի շարք տարիների ընթացքում Կլիտեմեստրեի և Էգիսթոսի տիրապետութեան դեմ բողոքի միայնակ կրողն է մնում նա, ամեն տեսակի ստորացումների ենթարկվելով իր անհողողողութեան պատճառով: Նա կյանքի բովանդակութիւնը՝ հոր սպանութեան 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 բույրը՝ Քրիստոթեմիսը: Սակայն Սոֆոկլեսն իր հերոսուհուն նկարագրում է ոչ միայն մոռյլ գույներով. նրան տալիս է տառապանքներով մեղմացված նրբութեան գծեր: Ողբերգութեան ֆարուլան, Էսքիլոսի համեմատութեամբ, բարդացված է: Օրեստեսը նախերգանքում հանդիսատեսների առաջ բաց է անում իր պլանները, բայց իրար ձանաչելու տեսարանը հետ է մղված դեպի պիեսի վերջը և տրված է «ողբերգական հեզանքի» էֆեկտավոր գործադրութեամբ: Էլեկտրան, մոլորութեան մեջ ընկնելով Օրեստեսի մահվան մասին կեղծ լուրի հետևանքով, և ներքնապես պատրաստ լինելով վրիժառուի գերում փոխարինել նրան, արտասվում է եւբոր կեղծ դիակի



աճյունակալի վրա, այնինչ այդ աճյունակալը նրան մեկնում է կենդանի Օրեստեսը: Մյուսների 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 ծափալում նենգամիտ «իմաստության» և ազնիվ ուղղամտության միջև: Առաջին սկզբունքի ներկայացուցիչը հունական դիցաբանություն 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. երա անրուժելի վերքը, լինելով տանջալից և դարձահոտ, 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 բախման վրա. դրված նպատակին հասնելու համար հաստատակամ և համառ, բայց միջոցների մեջ խորություն չզննող 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 խաբելության ճանապարհով, օգտագործելով այդ նպատակի համար Նեոպտոլեմոսին, որը նոր էր եկել Տրոյայի մոտ և Փիլոկտեստոսն անձնապես նրան շեք ճանաչում: Պատանին, որը զղվում է ամեն մի խաբելությունից, սկզբում ենթարկվում է Ոդիսևսի խաբրավանական հորդորումներին. Ոդիսևսը հաջողությամբ խաղում է նրա փառատենչություն վրա, ձեռք է բերում Փիլոկտեստոսի վստահությունը, և վերջինս հիվանդության նոպալի 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

Փիլոկտեստոսի 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 Փիլոկտեստոսին հրամայում է Նեոպտոլեմոսի հետ ուղեվորվել Տրոյայի մոտ: Հետազոտողներն այս լուծման մեջ տեսնում են էվրիպիդեսի դրամատիկական տեխնիկայի աղեղությունը:

Փիլոկտեստոսի մասին առասպելը Սոֆոկլեսից դեռ առաջ մշակել են էսքիլոսն ու էվրիպիդեսը: Այդ ողբերգությունները շենպահանջվել, բայց, դատելով անտիկ հաղորդումներից, Սոֆոկլեսն այդ սյուժեին մոտեցել է միանգամայն ինքնուրույնաբար: Նեոպտոլեմոսի դեմքը, իսկ դրա հետ միասին բնավորությունների հակադրումը և բարոյական կոնֆլիկտը, Փիլոկտեստոսի առանպելի մեջ մտցրել է Սոֆոկլեսն ինքը:

Ոդիսևսին հատկացված են սոփեստի գծեր: Հակասովեստական ուղղություն ունի նաև ողբերգության հիմնական անտիթեզը, ուր ընդգծվում է «բնական» բարի հատկությունների առավելությունը՝ «իմաստությունից»: Սոֆոկլեսն այստեղ արձագանքում է ժամանակակիցների համար ակտուալ վեճին, թե հնարավո՞ր է արդյոք «առաքինությունը» սովորեցնել: Սոփեստները հատկապես այդ հարցն էին առաջ քաշում, այնինչ տրագիկոսն տեսական այն էր, որ «առաքինությունը» «բնական» հատկություն է, ընդ որում հաղորդվում է ժառանգաբար նախորդներից:

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



լագարութիան հասած իր վրիժառութիւնն ուղղեց ոչխարների ու էզների հոտի դեմ, սպանելով ու խոշտանգելով անասուններին, և գրանով նա իրեն ավելի խաշտառակեց: Սոֆոկլեսն սկզբում ցույց է տալիս Այաքսի մոլեգնութիւնը, իսկ այնուհետև ամոթի զգացումը, որը համակել էր նրան մոլեգնութիւնն անցնելուց հետո: Առերես խոնարհութիամբ նա խաբում է ընկերների զգոնութիւնը և բնկնում է իր սրի վրա: Ողբերգութիւնն եզրափակիչ մասում վեճ է գնում այն մասին, թե արժանի է արդյոք Այաքսն ազնիվ 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 խորութիամբ և պրոբլեմատիկայի սրութիամբ Սոֆոկլեսը դիչում է էսքիլոսին: էսքիլոսի պես նա էլ է ձգտում իրերի բնական ընթացքի մեջ աստվածային իրավակարգ հայտնաբերել: Բայց միևնույն ժամանակ էսքիլոսի համար աշխարհի աստվածային կառավարման բարեոգորմութիւնը միշտ պրոբլեմ է հանդիսացել, որը նա լուծում էր ցուցադրելով պրոպրեսիվ սկզբունքների հաղթանակը, Սոֆոկլեսը շատ հաճախ բավարարվում էր այն համոզմամբ, որ աստվածներն արգար են, որքան էլ անհասկանալի մնան նրանց գործողութիւնները: Նկարագրելով էդիպի դառը ճակատագիրը կամ Օրեստեսի կատարած մայրասպանութիւնը, նա խուսափում է առաջադրել այնպիսի հարցեր, որոնք կարող կլինեին վրդովել հավատը դեպի աստվածների արդարացի լինելը: Այդ կապակցված է նաև այն բանի հետ, որ Սոֆոկլեսն իր հետագա ողբերգութիւններում արդեն պոլիսային հին սովորւթիւնների պաշտպանն է հանդիսանում. երբ բախվում են հինն ու նորը, հեղինակի համակրանքը միշտ հնի կողմն է: Բայց պոլիսային տրագիցիաների հանդեպ իր կողմնակցութիւնը՝ Սոֆոկլեսը մնում է V դարի աստիակական կուլտուրայի լավագույն կողմերի ներկայացուցիչը:

Համաշխարհային գրականութիւնն համար Սոֆոկլեսի նշանակութիւնն ամենից տառջ նրա կերտած կերպարների մեջ է: Անտիկ քննադատութիւնն արդեն՝ իբրև Սոֆոկլեսի հիմնական արժանիքներից մեկը՝ նշում էր բնութագրութիւնն արվեստը: Իրենց պարզութիւնը և հոյակապութիւնը անհամեմատելի՝ էդիպի, Անտիգոնեի, էլեկտրայի, Փիլոկտետոսի՝ կերպարները բազմիցս անգամ նշույթ են ծառայել նոր ժամանակների եվրոպական գրականութիւնն մեջ զեղարվեստական վերածակման համար (օրինակ, Կորնելի՝ «էդի-

պը» և Վոլտերի նույնանուն ողբերգութիւնը, Ռասինի՝ «Թերեակա-նը», Հոֆմանստայի՝ «էդիպն ու Սֆինքսը» և «էլեկտրան», ուսական գրականութիւնն մեջ Օգերովի՝ «էդիպն Աթենքում»):

Դեմքերի հարստութիւնը և բազմազանութիւնը Սոֆոկլեսի թատրոնը մոտենում է հոմերոսյան էպոսին:

Այն գեղարվեստական իդեալը, որը մշակվել էր դեմոկրատական Աթենքի կողմից և պլատոնի արտահայտութիւն էր գտել Տիդիասի արձաններում, գրական մարմնացում ստացավ Սոֆոկլեսի ողբերգութիւններում: Նրա կերտած կերպարները խորապես մարդկային են, և նրա հերոսների հոգեկան կյանքը շատ ավելի հարուստ է, քան էսքիլոսի հերոսներինը, որը հաճախ նկարագրում էր տիտանական ուժերի բախումը: Միտուացիաների փոփոխութիւնը բարդացնելով ողբերգութիւնն գործողութիւնը, Սոֆոկլեսը բազմազան է դարձնում իր հերոսների ապրումները և ցույց է տալիս նրանց բնավորութիւնն տարբեր կողմերը: Նիստ դեմքերի մեջ նա սիրում է հայտնաբերել նորը գծեր (Անտիգոնե, էլեկտրա, Այաքս): Միևնույն ժամանակ Սոֆոկլեսի գլխավոր հերոսները բարձր հոգեկան հատկութիւնների կրողներ են: Վեհութիւնն ու ազնվութիւնը միանում է նրանց մարդկային ապրումների պարզութիւնն և բնական լինելու հետ: Դրանք ամբողջական դեմքեր են, որոնք գրեթե երբեք չեն տատանվում վարքագծի ընտրութիւնն մեջ, և նրանց գործելակերպը չուրարանջուր առանձին սիտուացիայի ժամանակ նախորդված է նրանց բնավորութիւնն հիմնական գծերով: Պահպանված ողբերգութիւններից միայն «Փիլոկտետոսի» մեջ է, որ ներքին կոնֆլիկտ է պատկերված, բայց այդ կոնֆլիկտն էլ վերջանում է նեոպտոլեմոսի իր իսկական «բնութիւնը» վերադառնալով: Պոետն ինքն իր կերտած կերպարները որոշ առումով «նորմատիվ», իդեալական էր համարում: Արիստոտելի վկայութիւնը («Պոետիկա», գլ. 25), Սոֆոկլեսն ասում էր, որ նա մարդկանց կերտում է այնպես, «ինչպիսին երևեմ պետք է լինեն», ի տարբերութիւնն էլիպիդեսի, որը մարդկանց նկարագրում է «ինչպես որ նրանք իսկապես են»: Նորմատիվ մարդկային կերպարների դրույթը Սոֆոկլեսին մոտեցնում է իր ժամանակակից կերպարվեստին: Նա սովերի մեջ է թողնում բնավորութիւնների պատահական առանձնահատկութիւնները, հերոսների սուբեկտիվ հակումները: Առաջին պլանն են ելնում անհատի էական գծերը, որոնք որոշում են նրա գրական կամ բացասական նպատակների բովանդակութիւնը:



Հրաժարվելով էսքիլոսի վիթխարի, բայց տարրական դեմքերից, Սոֆոկլեսն ստեղծում է ավելի 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 գիմում է իր հերոսների կոնտրաստային հակադրմանը: Այդպիսի հակադրման եղանակներից մեկը հառերով «մրցելն է»: Գործող անձինք միմյանց դիմում են ճաներով, 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 Քրեստիմիդեի, Էլեկտրայի ու Կլիտեմեստրեի միջև, «Էդիպ արքա»-յում՝ Էդիպի ու Տիրեսիոսի, Էդիպի ու Քրեոնի միջև:

Ուշագրավ է, որ Սոֆոկլեսը մեծ ուշադրություն է հատկացնում կանացի կերպարներին: Նրա համար կինը, տղամարդուն համահավասար, ազնիվ մարդկայնության ներկայացուցիչ է: Այնպիսի հերոսական կերպարների կեղծին, ինչպիսին Անտիգոնեն և Էլեկտրան են, Սոֆոկլեսը կենդանի համակրանքով նկարագրում է հեզահամբույր տառապողներ Դեանիրեին («Տրախինուհիներ») և Տերմեսին («Այաքս»): Նա կանգ է առնում նաև նահապետական ընտանիքում կնոջ ձնշված դրության վրա, և նրա ողբերգություններում հանդիպում են դանդատներ կնոջ վիճակի մասին («Տրախինուհիներ», «Տերեսո» ողբերգության ֆրագմենտները):

Սոֆոկլեսի ողբերգություններն աչքի են ընկնում դրամատիկական կոմպոզիցիայի պարզորոշությամբ: Դրանք սովորաբար սկսվում են լուսարանող տեսարաններով, ուր պարզաբանվում է ելակետային դրույթը և մշակվում է հերոսների վարքագծի որոշ պլան: Իրագործման պրոցեսում այդ պլանը հանդիպում է տարբեր խոչընդոտների, 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 բնավորությունից, Սոֆոկլեսը դիտում է աշխարհը կառավարող աստվածային ուժերի ծածկված գործողությունը:

Խումբը Սոֆոկլեսի համար միայն օժանդակ դեր է խաղում: Խմբերգները մի տեսակ լիրիկական ուղեկցություն են ծառայում դրամայի գործողության համար, իսկ դրամայում խումբը նշանակալի մասնակցություն հանդես չի բերում: Սոֆոկլեսի 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, Սոֆոկլեսը խումբն օգտագործում է, որպեսզի նրա բերանով արտահայտի իր սեփական մտքերը, այդպիսին են, օրինակ, վերևում հիշված «Անտիգոնե»-ի առաջին ստասիմը («մարդու հիմնը») և «Էդիպ արքա»-ի երկրորդ ստասիմը: Խմբի թվական կազմը Սոֆոկլեսն ավելացրեց, հասցնելով այն 15 խմբական երգիչների, նախկին 12-ի փոխարեն:

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

Ամենայն իրավմամբ Սոֆոկլեսին կարելի է դիտել որպես ատտիկական ողբերգության բոլորով: Ողբերգության բոլոր բազադրիչ մասերը նա դիֆերենցել և հավասարակշռության վիճակի է հասցրել: Համաշխարհային գրականության մեջ նա մտել է որպես մի շարք հոյակապ կերպարներ կերտող և որպես դրամատիկական խստագույն արխիտեկտոնիկայի վարպետ: Սոֆոկլեսի 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. «նեոհումայնականները»: 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 սարուկների, ազատության և բռնակալության, գրավոր և չգրված օրենքների միջև կոնֆլիկտը, ուղղափառության և խորամանկության հակադրությունը, հանուն պարտաժողովրդական 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 շքին 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 շարժանց ընտրող է վերելքի շրջանի աթենական դեմոկրատիայի համար. անհատն արդեն բավականաչափ ինքնուրույնություն է ձեռք բերել, որպեսզի իր առաջ բարոյական պրոբլեմներ դնի և զբաղնջ լուծում տա այս կամ այն ուղղությամբ, բայց նա չի զատվում հասարակությունից, իրեն չի հակադրում հասարակությանը, չի ստեղծում իրեն հատուկ անձնական էթիկան:

Գիցարանական զգեստավորումը, որի մեջ հանդես էին գալիս հունական ողբերգության հերոսները, այդ պայմաններում հասարակ տուրք չէին տրագիցիային, ոչ էլ ինչ-որ պատմական գերապրուկ էին: Այդ զգեստավորումը միանգամայն սազում էր Էսքիլոսի

գերմարդկային դեմքերին և Սոփոկլեսի նորմատիվ կերպարներին, նրանց բարձրացնում էր V դարի աթենացիների առօրյա մակարդակից: Աթենական դեմոկրատիայի կրոնական պահպանողականության պայմաններում դիցաբանությունը Աթենքում տակավին պահպանում էր իր օրինակելիության և տիպականության նշանակությունը, որը Հունիայում սկսել էր արդեն վերանալ: Ողբերգության գաղափարական բովանդակությունը չէր անջատվում նրա դիցաբանական թեմատիկայից: Էսքիլոսն ու Սոփոկլեսը 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 աթենական արդիականության կուլտուրական պահանջներին, չկտրվելով իր ֆոլկլորային ակունքներից, այն դիցաբանությունից, որը Վեպոսում էր հունական արվեստի ոչ միայն գինանոցը, այլև նրա հողը» (Մարքս):

## 5. Էվրիպիդես

Աթենական պոլիսի ծաղկման ամենաբարձր ժամանակաշրջանը, «Պերիկլեսի դարը» միաժամանակ այն հակասությունների կուտակման ժամանակաշրջանն էր, երբ այդ հակասություններն իրենցով պայմանավորեցին պոլիսային սիստեմի ճգնաժամը և հետագա քայքայումը: Մտրկատիրական մասնավոր սեփականատիրության աճի հետևանքով աղքատացան մանր արտադրողները, որոնք շղիմացան ստրկական աշխատանքի մրցմանը: Ապագասական 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 եկամտատների առատությունը, իսկ այդ եկամտատները պետությունը կորզում էր դաշնակից համայնքների և գաղութների շահագործումից, բայց Աթենքի ազրեսիվ 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 Հեցա-



դան, — ասում է պատերազմի ժամանակակից ու ակտիվ մասնակից պատմաբան Քուկիդիդեսը, — ցնցվեց, որովհետև ամենուրեք կոխվեցին էին լինում դեմոկրատական և օլիգարխիական պարտիաների միջև, ընդ որում առաջինի ներկայացուցիչները կոչ էին անում «թեոկրատիզմ», երկրորդներինը՝ լաիկոդեմոնացիներին»։ 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 սակավաթիվ 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 չ՝ մուրացկան դառնալ։ Այս պայմաններում նրանք անխուսափելիորեն ընթանում էին վերջին օղիով և որովհետև նրանք կազմում էին բնակչության հոծ մեծամասնությունը, սպանրանք դրանով ամբողջ աթենական պետությունը տարան դեպի կործանում։ Աթենքը կործանման դուռը հասցրեց ո՛չ թե դեմոկրատիան, ինչպես այդ պնդում են միապետների առաջ քծնող եվրոպական դավրցական վարժապետները, այլ ստրկությունը, որը ազատ քաղաքացու աշխատանքը անարգ բան դարձրեց»\*։

Մասնավոր ստրկատիրական սեփականատիրության աճի և նրա առաջացրած պոլիսային կապերի քայքայման իդեոլոգիական արտացոլումը ամբողջ հունական աշխարհայացքի սուր ճգնաժամն էր, որը նշմարվեց V դ. կեսին և իր դազաթնակետին հասավ Պելոպոնեսյան պատերազմի ժամանակաշրջանում։ Այդ ճգնաժամը 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 ազդյուր և ստեղծագործող հուշակեց։ Ժխտվեց նույնպես պոլիսը սրբագործող տրադիցիոն դիցաբանական սիստեմը։ Հոնիական բնափիլիսոփաների արմատական ուսմունքները լայն տարա-

\* Յր. Էնզելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, 1932 թ., էջ 158:

ծում և հետագա զարգացումն ստացան. փիլիսոփայությունը փոխարինեց դիցաբանությունը։

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. ատտիկական 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 հաջողությունն նա շուտ ձեռք չրեց, և այդ հաջողությունն էլ հաստատուն չէր։ Էվրիպիդեսի ողբերգությունների դադարաբանական բովանդակությունը և դրամատուրգիական նորմունքները խիստ դատապարտության էին արժանանում աթենական հասարակության պահպանողական մասի կողմից և անընդհատ ծաղրի առարկա էր դառնում V դ. վերջի կատակերգության համար։ Քսան անդամից 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 անդադարձավ նրա գրական ժառանգության բախտի վրա։ Նրա դրած 92 դրամաներից մեզ է հասել տասներկուսը\*, 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 («Ռեես»):



թյուններից մեզ հասել է մեծ քանակությամբ ֆրամենաներ, 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 բանաձևն ուղեկցվում էր հույների համար այդպիսի դեպքերում սովորական «շարախոսություններով» հեղինակի անձնավորության վերաբերյալ: Պատմում էին Էվրիպիդեսի «ստորին» ծագման, նրա ֆիզիկական պակասությունների, դժբախտ ընտանեկան կյանքի մասին և այլն, և կատակերգակ-բանաստեղծների այդ բոլոր հարձակումները, որոնք լուրջ բանի տեղ են դրել կենսագրողները, անեկոդոտներ հավաքողները, զուրկ են պատմական արժեքից: Նույնչափ քիչ են Էվրիպիդեսի մահվան մասին արժանահավատ պատմածները, որին ըստ մի վերսիստի իբր թե պատահող է են շնորհ, իսկ ըստ մյուսի՝ կանայք, գայրացած լինելով «կնատյացի» վրա: Մեծ արժանահավատություն են ներկայացնում մի այլ կարգի տեղեկություններ, որ հաղորդում են անտիկ հեղինակները: Նրանք էվրիպիդեսին նկարագրում են իբրև մեկուսացած գրասեր-մտածողի: 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. այդ դեռևս հազվագեյ բան էր: Աթենքի քաղաքական կյանքում Էվրիպիդեսը գործոն մասնակցություն չէր ցուցաբերում, նա գերադասում էր իր ժամանակը նվիրել փիլիսոփայական և գրական զբաղմունքների: Պոլիսի քաղաքացիների համար այդ արտասովոր կյանքի եղանակը Էվրիպիդեսը հաճախ վերագրում էր նույնիսկ դիցաբանական հերոսներին. «այսպես, շագապանված «Անտիոպա» ողբերգության մեջ կատարվում էր «ճարտասանական մրցում» երկու երկորյակ եղբայրները՝ Զևսի և Կմբիոնի միջև, ընդ որում առաջինը պաշտպանում էր «գործունյա», իսկ երկրորդն «անգործունյա» կյանքը:

Պոլիսային տրադիցիոն 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 ամենարգամազան պրոբլեմներ, որոնցով հետաքրքրում էին նոր տեսություններ: Անտիկ բնագրատությունը Էվրիպիդեսին «բեմի փիլիսոփա» էր անվանում: Նրա վրա առանձնապես ուժեղ ազդեցություն ունեցան Անաքսագորը և սոփեստները (գլխավորապես Պրոտագորը): Սակայն բանաստեղծը որևէ որոշակի փիլիսոփայական ուսմունքի հետևորդ չէր, և նրա սեփական հայացքներն աչքի չէին ընկնում ոչ հետևողականությամբ, ոչ կայունությամբ:

Էվրիպիդեսի տատանումները երևան են գալիս նրա ֆաղափական համոզմունքների բնագավառում ևս: Նա երկդիմի վերաբերմունք ուներ դեպի աթենական դեմոկրատիան: Նա բազմիցս փառաբանում է այն, իբրև մի կարգ, ուր ազատություն և հավասարություն է. կառավարման այլ ձևերը՝ տիրանիան և օլիգարխիան նա դատապարտում է: Ցենզային խավերը, որոնք իրենց գերակշռությունը հիմնում էին փողի ուժի վրա, նրա համար հակահրակում էին: Մյուս կողմից, աթենական դեմոկրատիայի մեջ նրան վախ էր պատճառում քաղաքացիների ազբատ պարադիստիկ մասսան, որը հասարակական եկամուտներից իրեն բաժին էր պահանջում, իսկ Լեբեմն էլ երազում էր ունևոր խավերի ունեցվածքի բաժանման մասին: Էվրիպիդեսի այդ դիրքը պարզորեն արտահայտված է նրա «Նոդրարկուհիներ» 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 խայթի խաբերայական ճառերին: Երեք դասակարգերից պետության փրկությունը միջին դասակարգի մեջ է, որը պաշտպանում է հաստատված պետական կարգը»: Էվրիպիդեսն առանձնակի համակրանք է տածում դեպի «ավտուրգները», այսինքն՝ դեպի գյուղական միայնակ տնտեսատերերը, որոնց քաջքայնում էին պատերազմներն ու ստրկական աշխատանքի մրցումը: «Միայն նրանք են փրկում երկիրը» — սսվում է «Օրեստ» ողբերգության մեջ: Այդ ողբերգության մեջ, որը վերաբերվում է Էվրիպիդեսի կյանքի վերջին տարիներին (408 թ.), խիստ երգիծանքի են ենթարկվում



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

Շատ բնորոշ է Էվրիպիդեսի վերաբերմունքը դեպի անտիկ հասարակության կարևորագույն հաստատություն հանդիսացող ստրկությունը: Նա վառ դույններով 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 բնկնող տեղ է զբաղում: Նրա կերտած ստրուկները դատողություններ են անում քաղաքական ու փիլիսոփայական հարցերի մասին: Նրա «Ալեքսանդր» և «Կալանավորուհի-Մելանիպա» ողբերգությունների ֆրագմենտներից երևում է, որ դրանց մեջ շարադրված է եղել սոփիստական 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 ճշող 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 բնաճեխի հարցերին: Աթենական բնաճեխում կինը համարյա թե միանձնուհի էր՝ «...աթենացու համար, — ասում է Էնգելսը, — կինը, բացի երեխա բերելուց, ուրիշ բան չէր, բայց եթե ավագ աղախինը:

Ամուսինն զբաղվում էր իր մարմնամարզությամբ, հասարակական գործերով, որոնց մեջ կինը մասնակցություն ունենալ չէր կարող»\*: «Բոլոր մնացած տեսակետներից ամուսնությունը նրանց համար մի բնու էր, մի պարտականություն աստվածների, պետության և սեփական նախնիների հանդեպ, որ պետք է առանց այլևայլության կատարվեր»\*\*: Պոլիսի քաղաքում և ինդիվիդուալիստական տնտեսության աճմամբ այդ բնու սկսեց ավելի սուր զգացվել: Էվրիպիդեսի պերսոնաժները դատողություններ են անում այն մասին, թե կարիք կա արդյոք ընդհանրապես ամուսնանալ և արժե արդյոք զավակներ ունենալ: Հունական ամուսնության սիստեմն առանձնապես քննադատության է ենթարկվում կանանց կողմից, որոնք դանդատվում են իրենց փակ և ենթակա վիճակից, դանդատվում են, որ ամուսնությունները կատարվում են ծնողների փոխհամաձայնությամբ, առանց ճանաչելու ապագա ամուսնուն, զանգատվում են, որ անհնար է հեռանալ զզվելի ամուսնուց («Մեղեա»): Կանայք հանդես են բերում իրենց իրավունքները կուլտուրայի և կրթության վերաբերյալ («Մեղեա», «Իմաստուն Մելանիպա») ֆրագմենտները): Էվրիպիդեսը տարբեր ողբերգություններում բազմիցս անդրադառնում է բնատնիքում և հասարակության մեջ կնոջ տեղի հարցին, դնելով գործող անձանց բերանը ամենաբազմազան կարծիքներ: Կանանց արատների տրադիցիոն պարսավանքին զուգընթաց, նրա երկերում կարելի է հանդիպել հունական գրականության համար նոր կնոջ կերպարի, որը ամուսնու ընկերն է և պատրաստ է նրա հետ բաժանել կյանքի ուրախություններն ու ծախսերը:

Էվրիպիդեսը ավելի հստակ դիրք է զբաղում տրադիցիոն կրոնի և դիցաբանության վերաբերյալ: Դիցաբանական սիստեմի քննադատությունը, որ սկսել էին հոնիական փիլիսոփաները, հանձինս Էվրիպիդեսի վճռական հետևորդ է դառնում: Այն ժամանակ, էբր 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 երգչի խումբը շարադրում է այն առասպելը, որ Զևսը մի անգամ փո-

\* Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, հրատ. 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 դուշակություններին էվրիպիդեսը հույժ կասկածամտորեն է վերաբերվում: Նա մեծ քանակությամբ առարկություններ է անում առասպելների բարոյական բովանդակության դեմ: Նկարագրելով տրադիցիոն աստվածներին, նա ընդդժում է նրանց ստոր կրքերը, քմահաճությունները, կամակորությունները, մարդկանց վերաբերմամբ դաժանությունները: Ժողովրդական կրոնի ուղղակի բացասումը անհնարին էր արթնական թատրոնի պայմաններում, պիեսը չէր բեմադրվի և հեղինակը կարող էր «պղծություն» վասնզավոր 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 թաղավորելու պատճառով, կասկածի մեջ է ընկնում աստվածների գոյության մասին և իր կասկածները փարատելու համար նա փորձում է թևավոր ձիով երկինք բարձրանալ: Թռչչի 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 հոգմնակի կերպով հաստատում է նրա արարքի բարեպաշտ բնույթը, և դրանով իսկ այդ արարքի հիմնավոր լինելը:

Քննադատության մեջ էվրիպիդեսն ավելի է ուժեղ, քան դրական եզրակացությունների բնագավառում: Նա շարունակ որոնում է, տատանվում է, խճճվում է հակասությունների մեջ: Գնելով 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 իրակարգի արատները, բայց դրանք վերացնելու միջոց-

ներ նա չի գտնում: Ի տարբերություն իրեն ժամանակակից մտածողների մեծամասնության, էվրիպիդեսը հակված 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:

Տրադիցիոն աշխարհայացքի քննադատության զուգընթաց, էվրիպիդեսի ամբողջ ստեղծագործության միջով անցնում է և մի այլ, պոլիսի ճգնաժամի համար բնորոշ մտախի, հեկայական հետաքրքրությունը դեպի առանձին անհատը և նրա սուբեկտիվ ձրգտումները: էվրիպիդեսին օտար են Սոֆոկլեսի մոնումենտալ կերպարները, որոնք բարձր են կանգնած առօրյալի մակարդակից, իբրև հանրապարտադիր նորմաների մարմնացում: Նա մարդկանց նկարագրում է իրենց անհատական հակումներով ու ավելանով, կրքերով ու ներքին պայքարով: Կերպարների մեկնաբանության այդ տարբերությունը նշել է դեռ Սոֆոկլեսը, որն իր հերոսներին բնորոշում էր «ինչպես պետք է լինեն» մարդիկ, իսկ էվրիպիդեսի հերոսներին՝ «ինչպես են իսկապես» մարդիկ: Զգացմունքի և կրքի դինամիկան էվրիպիդեսի սիրած թեմաներից մեկն է: Անտիկ գրականության մեջ առաջին անգամ նա պարզորոշությամբ իր առաջ դրեց հոգեբանական պրոբլեմներ, առանձնապես լանանց 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 Կուխիդա ուղևորված արգոնավորդների մասին ասքերի ցիկլի՝ դիցաբանական դեմքերից է: Նա Կուլխիդայի էլեա արքայի դուստրը և Հելիոսի (Արեգակի) թոռն է. նա կախարհուհի է և ընդունակ է ամենասուկալի ոճրագործություններ կատարելու: Այդ «բարբարոսուհուն» դեռ 455 թ. էվրիպիդեսն իր 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 եղորը, իսկ այնուհետև և Յասոնի հորեղբայր Պելեաս



արքային: Այդ սպանությունից հետո Յասոնը, Մեդեան և նրանց  
երկու զավակներն ապրում էին վտարանդի Կորնթոսում: Որպեսզի  
իր դրությունը բարեկամի, Յասոնը ցանկանում է հեռանա, իր նախ-  
կին 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 կատաղությունն  
ու հուսահատությունը շրջապատողներին ահ են ներշնչում. նրանք  
սոսկալի վախճան են նախագուշակում: Բեմի հետևից լսվում են  
հառաչանքներ, անեծքներ, սպանալիքներ՝ «Մեռե՛ք, ձեր հոր հետ,  
գժբախտ մոր անիծյալ զավակներ և թող ոչնչանա տունը մեր»: Եվ  
այս պաթետիկ կանչի հետ կատարվում է ստրուկների ընտանեկա-  
րի խոսակցություն, կենցաղային դեմքերի մի ուսակցիա նրանց  
առաջ ծավալվող ողբերգության հանդեպ:

Ընտանիքի վերաբերյալ հունական տրագիցիոն հայացքի տե-  
սակետից հասկանալի կլինեն, եթե Մեդեան պայքարեր իր անո-  
յանի դեմ, որպեսզի ամուսնուն ետ վերագարծներ: Բայց հատկա-  
պես այդ մոմենտն է, որ վճռականորեն մեղեդից վերացրեց էվ-  
րիպիդեսը: Նրա հերոսուհին ազատորեն հետևել է Յասոնին, և ն-  
թարկվելով իր զգացմունքին և երբ այդ զգացմունքը խարված  
դուրս եկավ, նրա սերը ատելություն դարձավ.

Ինչ որ ունի ձուլվել էր մի բանում,  
Ամուսինն էր իմ այդ— Եվ ես իմացա,  
Որ ամուսինն այդ՝ հետինն է ժուրկանցից:

Եվ որպես ամուսնության հանդեպ նոր վերաբերմունքի կրող,  
Մեդեան կորնթական աղջիկների խմբի առաջ ճառ է արտասանում՝  
ընտանիքում կնոջ ծանր դրության մասին, բարոյականության  
մասին, որը կնոջից հավատարմություն է պահանջում, բայց այդ  
պահանջը չի տարածում տղամարդու վրա: Յասոնը, որի երկրորդ  
անգամ ամուսնությունը թելադրվում է «տան հենարան» և զա-  
վակների համար ապահով ապագա ստեղծելու ձգտումով, հետե-  
վում է ընտանիքի խնդիրների վերաբերյալ տրագիցիոն հայացքնե-  
րին, բայց էվրիպիդեսը գույներ չի խնայում նրա ատորությունը,  
փոքրագույնությունը և ոչնչությունը պատկերելու համար: Ապերախ-  
տություն մասին Մեդեայի հանդիմանությունը Յասոնի պատաս-

խանը՝ ամեն մի դրույթ «ապացուցելու» և անարդար գործը պաշտ-  
պանելու սոփեստական արվեստի մի նմուշ է:

Մեդեայի վրիժառույթյան ծրագիրը մի անգամից չի ձևավորվում:  
Նրա սպանալիքները նախերգանքում դեռ որոշակի բնույթ չունեն:  
Սակայն այդ սպանալիքներից վախեցած Քրեոնը արգելում է «կա-  
խարդուհուն» և նրա զավակներին շարունակել ապրել Կորնթոսում:  
Ստորացուցիչ աղերսանքներով Մեդեան կարողանում է հրամանի  
կատարումը մեկ օրով հետաձգել, որի ընթացքում նա պետք է  
իրագործի իր վրեժը: Իր վտարանդի ընտանիքին Յասոնի կողմից  
առաջարկած դրամական ապահովությունից Մեդեան արհամար-  
հանքով հրաժարվում է: Ամուսինների միջև «ճառերով մրցման»  
այդ տեսարանը բաց է անում այն ամբողջ անդունդը, որ գտնվում  
էր Մեդեայի անզուսպ կրթությունից և Յասոնի մանր հաշվարարու-  
թյան միջև: Աթենական անժառանգ էգեոս արքայի հետ տեսնվելուց  
հետո, երբ վերջինս Մեդեային Աթենքում ապաստան է խոստանում,  
նա վերջնական վճռի է հանգում: Նա վրեժխնդիր կլինի Յասոնից  
նրանով, որ կոչնչացնի նրա «տունը», դրա համար կսպանի և Յա-  
սոնի նոր կնոջը և իր սեփական զավակներին: Այդ վճռի կենսա-  
գործումը արտաքին արգելքների չի հանդիպում: Հենց իրեն Յասո-  
նի աջակցությամբ, որը խաբվել էր Մեդեայի կեղծ խոնարհությամբ,  
զավակներն ուղևորվում են Քրեոնի դստեր մոտ խնդրելու, որպես-  
զի նրանց Կորնթոսում թողնեն, և նրան են հանձնում Մեդեայի  
նվերը՝ մի հիասքանչ զարգարանք ներծծված թուլյնով: Բայց միև-  
նույն ժամանակ Մեդեայի իրեն մեջ մի ներքին պայքար է կատար-  
վում վրեժխնդրության ծարավի և զավակների սիրո միջև: Հակադիր  
զգացմունքների հորդումները ձևավորված են իբրև հուզումնալի  
մոնոլոգներ, որոնք ողբերգության ամենալառ էջերն են կազմում:  
Եվ այն պահին, երբ մայրական զգացումն սկսում է հաղթահարել,  
Յասոնի երիտասարդ կինը և նրա հայրը մահանում են ուղարկած  
թուլյնի աղցեցությունից, Մեդեային այլ բան չի մնում, քան սկսածն  
ավարտելը, որպեսզի երևալի Քրեոնի զաղազած աղջկան-  
ների ձեռքը շմտունի: Եվ ահա՝ «փախի՛ր, փախի՛ր, Մեդեա» աղա-  
ղակով մոտենում է բանբերը, որը հաղորդում է արքայազուտեր 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՝ Մեդեայի աստվածա-  
յին պապ Հելիոսը նրան թևավոր վիշապներ լծած երկնային կառք  
է ուղարկում, որի վրա նա իր զավակների գիակների հետ թռչում



է, այնինչ խորտակված և ոչնչացած Յասոնը ապարդյուն աղերսում է գեթ մի անգամ ձեռքով դիակներին դիպչելու հնարավորության մասին:

Էվրիպիդեսի դրամատուրգիայի համար «Մեղեան» շատ կողմերով է ուշագրավ: Զգացմունքների պայքարը և ներքին զփոթությունը այն նորն էր, որ Էվրիպիդեսը մտցրեց ատտիկական ողբերգության մեջ: Իրան զուգընթաց բազմաթիվ դատողություններ է անում ընտանիքի, ամուսնության, հայրության և կրքերի կործանարարության մասին. դատողություններ է անում ոչ միայն Մեղեան, այլև խումբը, նույնիսկ պատավ գայակը: Էսքիլոսի և Սոփոկլեսի մոնումենտալ դեմքերից հեռանալը կատարվում էր երկու ուղղությամբ. հազվագեպի, բացառիկի, պաթոլոգիականի ուղղությամբ (Մեղեանի կերպարը) և գործող անձանց կենցաղային մակարդակին մոտեցնելու ուղղությամբ (Յասոնը): Բնորոշ է նաև պոետի ազատ վերաբերմունքը դեպի տրադիցիոն առասպելը, որի սյուժետային շրջանակներն արդեն նեղ են դառնում: Մեղեանի գավակների սպանության մասին հինավուրց ավանդությունը միանգամայն այլ բան էր ասում. Մեղեան կառավարում էր Կորնթոսը, և բնակիչները, որ զփոփ էին «կախարդուհու» ախրապետությունից, սպանում են նրա գավակներին: Էվրիպիդեսը արմատապես փոխեց սյուժեն, որպեսզի այն դարձնի նոր պրոբլեմատիկայի կրող: Աթենական թատերական հասարակությունը սառը վերաբերվեց դեպի այդ բոլոր նորմոմությունները, և «Մեղեան», որը հետագայում համարվեց անտիկ աշխարհի ամենանշանավոր ողբերգություններից մեկը, 431 թվին միայն երրորդ մրցանակի արժանացավ, որը հավասարազոր էր տապալման:

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

րում է, որ փորձել է իրեն բռնաբարել: Պոսիդոն աստվածը, կատարելով զայրացած հոր խնդիրը, 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 անգամ: Նրա առաջին «Էպոլիտոսում» Ֆեդրան ինքն է սիրո 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 շափով 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 գայակը, կորզելով իր տիրուհու գաղտնիքը, բաց է անում այն Իպոլիտոսին: Վրդովված Իպոլիտոսի մերժումը 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 ատում է այն պատճառով, որ նա իրեն չի պաշտում, բայց դրա հետ միասին պետք է կորչի և անմեղ Ֆեդրան:

Չեմ խղճում ես այնքան նրան,

Որ սիրան իմ շահեցնեմ

Անկումով ատելիների իմ,

ասում է Ափրոդիտեն, արտասանելով նախերգանքը: Ափրոդիտեին վերագրվող այդ վրեժխնդրության գիծը Էվրիպիդեսի սովորական հարձակումներից մեկն է տրադիցիոն 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 սովորություն է միմյանց զեւշգնալ»:

Անտիկ ժամանակ «Բպոլիտոսի» երկու խմբագրությունն էլ մեծ հռչակ էին վայելում: Հոռոմեական ողբերգական պոնա Սենեկան իր «Ֆեդրա»-յում հարեց էվրիպիդեսի առաջին խմբագրությանը, և այդ «Ֆեդրան», պահպանված երկրորդ «Բպոլիտոսի» 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 ուղղությունը 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 դեմքերով: Նրա երկերում նշանակալի տեղ են զբաղում անձնազոհ հերոսուհիների կերպարները, որոնք իրենց կյանքը տալիս են հարազատներին փրկելու կամ հայրենիքի բարօրության համար: Այդ թվին է պատկանում Ալեքստիդեն, որը հեծարակամ գոհարերում է իր կյանքը ամուսնու կյանքի համար («Ալեքստիդես» ողբերգությունը), այնուհետև տարբեր դրամաներում մի շարք էվրիպիդի կերպարներ, վերջապես, Իրիդենիան՝ էվրիպիդեսի «Իրիդենիան Ավլիդում» վերջին ողբերգության հերոսուհին:

Ֆեդրան արդեն անմեղ զոհ դարձավ սիրո կրքին, ոչնի 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 բեկումից, պատահականության խաղից: Գործող անձանց բաժին է ընկնում պասսիվ տառապանքը միայն: էվրիպիդեսի համար այդպիսի պասսիվ հերոս է դառնում հունական ֆոլկլորի ամենահզոր հսկան՝ Հերակլեսը, հռչակավոր տասնեկերկու «արարագործությունների» ի կատար ածողը: «Հերակլես» ողբերգության գործողությունը կատարվում է անմիջականորեն նրանից հետո, երբ հերոսը կատարել էր իր տասներկուերորդ, ամենադժվարին սխրագործությունը՝ ստորերկրյա թագավորությունն իջնելով Ֆեբեր գամբոի հետևից: Հերակլեսի բացակայության ժամանակ կիկոս

տիրանը մտադրվել էր կոտորել նրա ընտանիքը: Ողբերգության առաջին մասը նկարագրում է Հերակլեսի կնոջ, մանկահասակ զավակների, ծերունի հոր անճարակ վիճակը: Վերջին պահին, երբ մանուկներն արդեն կենդանի-կենդանի հանդերձավորված են թաղման հագուստով, վերադառնում է Հերակլեսը և սպանում է կիկոսին: Այստեղ սկսվում է ողբերգության երկրորդ մասը: Այն ժամանակ, երբ խումբը բերկրալի հիմն է երգում ի պատիվ Զևսից ծնված Հերակլեսի և արդարության պահպան աստվածներին, բեմում հանդես է գալիս խելագարության աստվածուհին, առաքված Հերայի կողմից, որպեսզի նրան ատելի 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 շարժումը, որ ցույց է տալիս Հերակլեսին ավերական թերսեսոս արքան, նրան ստիպում է հրաժարվել իր մտադրությունից: Հերակլեսը գալիս է այն համոզման, որ արդիվ մարդու պարտականությունն է սովորել դիմանալ ճակատագրի հարվածներին:

Տառապանքի պատկերումը վիթխարի ուժի է հասնում «Տրոյացի կանայք» ողբերգության մեջ (415 թ.), ուր 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 պասսիվ դեմքը գերված տրոյական թագուհի Հեկուբան է: Նրա գուստր գուշակուհի կասանդրա կույսը նախատեսված է Ալեքսանդրոսի հարձը լինելու, մյուս գուստր Պոլիքսենան մորթվել է Աքիլեսի գերեզմանի մոտ, վերջինիս ստվերը իր համար պահանջել է քաղության մարդկային զոհարարություն: Հեկուբայի հեղահամբույր այրի Անդրոմախիսից խլում են նրա մանկահասակ որդուն, որպեսզի նրան ցած նետեն Տրոյայի աշտարակից: Այնինչ, Տրոյայի բոլոր զոբախտությունների պատճառ հանդիսացող Հեկենեն, չնայած Հեկուբայի մեղադրական խիստ ճառին, խուսափում է մահապատժից: Վերջապես, Տրոյայի պարիսպները քանդվում են և գերի վերցված տրոյացի կանանց թշուղ են դժպի հունական նավերը: Հաղթողների այդ ամբողջ խրախճանքը հան-



գիսատեսին մատուցված է ողբերգության նախերգանքի լույսի տակ, նախերգանքում աստվածները խոսք մեկ են անում ոչնչացնել հունական նավատորմը Տրոյայից վերադարձի ճանապարհին, իսկ Կասանդրան մոլեգին ցնծությամբ գուշակում 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, կովելով հանուն հայրենիքի: «Տրոյացի կանայք» մի մեղադրական ահա է այն հարձակողական պատերազմի դեմ, որ հայտարարել էր Աթենքը 415 թ., պատրաստվելով նվաճել Սիցիլիան: Դիցաբանական սյուժեի իր մեկնաբանությամբ պատասխանելով արդիականության 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 «Ետեթորներին» և Սոֆոկլեսի «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 ապացուցել պատգամախոսության իրավացի լինելը, Սոֆոկլեսն ընդունում է այն առանց մեկնաբանության, էվրիպիդեսը նույնպիսի վճռականությամբ ժխտում է իրավացի լինելու հանգամանքը: Որ Ապոլոնն անիրավացի էր, էվրիպիդեսի երկում խոստովանում են նույնիսկ աստվածները, որոնք հանդես են գալիս ողբերգության եղբրափակման տեսարանում: Էվրիպիդեսը Օրեստեսի մայրասպանությունից վերացնում է հերոսական լուսապսակը, մոտեցնելով և՛ գործող անձանց և՛ գործողության հանգամանքները կենցաղային մակարդակին: Այդ նպատակով ֆարուլայի մեջ մի շարք փոփոխություններ են մտցված: Այստեղ էլեկտրան ամուսնացած է գլուզացի-«ավտուրգի» հետ, որը մեծահոգությամբ խնայում է արքայազատերը և մնում է նրա համար իբրև անվանական ամուսին: Գլուզացու աղքատիկ խրճիթի առաջ կատարվում է ողբերգության գործողությունը: Կեղծ առիթով այստեղ են կանչում Կլիտեմեստրեին, հայտնելով նրան, որ իբր թե ազդիկը ծննդաբերությունից հետո նրա օգնության կարիքն է զգում, և այդ թակարդում նա պանդուխտ է: Էվրիպիդեսը Կլիտեմեստրեին պատկերել է առանց

որևէ խստորեն վանող գծերի: Նա զուրկ չէ բարությունից և մայրական զգացմունքներից և որոշ շահով վրդովված է իր անմաքուր խղճի համար: Սպանողները՝ գաղազած ու քայքայված էլեկտրան և թուլամորթ, սպանության ժամանակ թիկնոցով իր դեմքը ծածկող Օրեստեսը ցնցված են իրենց արաբբով: 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 վաղագույն երկ համարում է Սոֆոկլեսի «Էլեկտրան» և որ էվրիպիդեսը բանակով 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 սիրոփանքի: Հին ողբերգությունից, նրա հզոր կերպարներով և հերոսների տառապանքներն արդարացնող աստվածային արդարությունները տառապում են, ապա այդ միայն այն պատճառով, որ ընդհանրապես այդպես է մարդկային վիճակը: Միակ մխիթարությունը լավ ապագայի հույսն է: Այդ մխիթարությունը պիեսի վերջում բերում են Դիոսկուրները՝ Կլիտեմեստրեի աստվածային եզրայրները: Էլեկտրային նրանք խոստանում են լավ ամուսին և ընտանեկան բարեկեցություն, Օրեստեսին՝ կրած տառապանքներից հետո երջանիկ օրեր, Ողբերգությունն ավարտվում է «բազմաշարձար մահկանացուների հանդեպ կարեկցության» երանգներով:

Իր կյանքի վերջին տասնամյակներին էվրիպիդեսը ստեղծել է մի շարք ողբերգություններ, որոնց մեջ բանաստեղծը գտում է նոր ուղիներ, որոնք հսկայական նշանակություն ունեցան հունական դրականության հետագա զարգացման համար: Միշտ նբբազգաց 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 հանդեպ այն բանին, որ IV դարում հունական համայնքների



բազաբացիական պաշտամունքի մեջ մտցվեց Թիխեի նոր աստվածությունը՝ «ճակատագրի պատահականություն» աստվածուհին (Tyche. հետագայում հոմեոսեպիսիների Ֆորտունան)։ Նրա մեջ տեսնում էին այն ուժը, որը բնահաճորեն տնօրինում էր մարդկանց կյանքը, և հույս էին տածում, որ այդ ուժը վերջին հաշվով բարյացակամ կդառնա։ Պատահականության տիրապետությունը էվրիպիդեսի վերոհիշյալ ողբերգությունների թեման է կազմում։ Գրանց 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 Սոփոկլեսի 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 հափշտակված կնոջ որոնող ամուսնու» մասին։

«Ընկեցիկ և գտնված մանկան» սյուժեն շատ հաճախ էր հանդես գալիս հունական առասպելներում։ Նրա տիպիկական գծերը հետեվյալներն էին. որևէ աստված ուժով կամ խորամանկությամբ տիրապետում է մահկանացու աղջկան, և աղջիկը ծնողների ահից նետում է սիրո կապի պտուղը, 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-

վածային նախահայրեր էին հաստատում, և աստվածների կողմից աղջկանը բռնաբարելը մեծ պատիվ էր համարվում ինչպես ընտրյալ աղջկա ընտանիքի, այնպես էլ նրա սերնդի համար։ Այդ տիպի մի առասպել էվրիպիդեսը իր «Հոն» ողբերգության հիմքն է դարձրել Աթենական էրեթթեոս արքայի միակ դուստր Կրեուսան նետել է Ապոլոն աստծուց ծնած իր մանկանը։ Ապոլոնը հոգ տարավ, որ մանուկն ընկնի Դելֆիսի տաճարը։ Այնտեղ նա մեծացավ և դարձավ տաճարի ծառայող («նորընծա»)։ Այնինչ Կրեուսան ամուսնացավ Աթենքի օտարերկրացի դաշնակից Քսուլթի հետ, որը հետո աթենական թագավոր դարձավ։ Երկար ժամանակ զավակ չունենալով, Քսուլթը և Կրեուսան դիմում են Դելֆիսի պատգամախոսության օգնության։ Ապոլոնը մտադիր է կեղծ պատգամախոսության օգնությամբ երիտասարդ ծառայողին Քսուլթի որդի հայտարարել, հույս տածելով, որ Կրեուսան հետագայում կճանաչի իր զավակին, իսկ նրա կենակցությունն աստծու հետ գաղտնի կմնա։ Այդ բոլորը հաղորդվում է նախերգանքում, բայց ողբերգության գործողությունը լիովին չի արդարացնում «ամենազետ» ղեկավարական աստծու հաշիվները։ Կրեուսան հանդիպում է «նորընծայի» հետ. ընկեցիկի, որն իր ծնողներին երբեք չի ճանաչել, և կնոջ միջև, որն անձկում է իր միակ կորած որդուն և արանջում է Ապոլոնի անգթության համար, անմիջապես փոխադարձ համակրանք է հաստատվում։ Քսուլթին տված պատգամախոսությունից հետո դրությունը փոխվում է։ Քսուլթն ինքը, հիշելով իր երիտասարդության մեղքերը, հաճույքով պատրաստ է մատնանշած պատանուն իր որդին ճանաչել, որի անունը նա Հոն է դնում, բայց Կրեուսայի համար պատգամախոսությունը ծանր հարված է հանդիսանում։ Նա մնում է անզավակ և պետք է իր կողքին տանի ամուսնու ապօրինի որդուն։ Դելֆիսի տաճարի դարպասների առաջ հնչում են Կրեուսայի բուն մեղադրանքները իրեն խաբող Ապոլոնի դեմ։ Նա այլևս չի թաքցնում իր կապերը նրա հետ։ Հավատարիմ ծերունի ստրուկը նրան դողում է վրեժխնդրության, և, սիրտ շանելով աստծուց իրենից վրիժառու լինել, նա փորձ է անում թունավորել Հոնին։ Այդ չի հաջողվում, բայց ծրագրերը հայտնի է դառնում, և ղեկփսցիները մահվան են դատապարտում Կրեուսային։ Նա փախչում է դեպի զոհասեղանը, իսկ նրան հետապնդում է մերկացրած սրով Հոնը, ցանկանալով սպանել իրեն թունավորել ցանկացող խորթ մորը։ Կոնֆլիկտը լուծվում է, երբ քրմուհին բերում է Հոնի արկղիկն այն իրերով, որոնք թողել էր նրա մոտ փայ-



որ մանկանը գցելու ժամանակ: Այդ իրերով Կրեոսան ճանաչում է որդուն, իսկ շոնը համոզվում է, որ իր առաջ կանգնած է մայրը: Բայց նա տակավին չգիտե, թե ով է իր հայրը՝ Ապոլոնը, ինչպես պնդում է մայրը, թե՛ Քսուֆը, 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 շոնի հայրը Ապոլոնն է, որ պատգամախոսությունը կեղծ է եղել: Սակայն աստվածների ցանկությունն է, որ Քսուֆն այդ մասին ոչինչ չգիտենա և շարունակի շոնին իր հարազատ որդին համարել: Ուրախացած Կրեոսան հրաժարվում է Ապոլոնին կշտամբելուց, և խումբը եզրափակիչ սենտենցում փառաբանում է նրան:

Այսպիսով, ողբերգությունն արտաքուստ բարեպաշտական վերջավորություն ունի: Այդ առաջիկ ևս անհրաժեշտ էր այդ պիեսում, քանի որ շոնը աթենական տոմեբրի առասպելական հերոսն էր, և նրա ծագումն Ապոլոնից, և ոչ թե օտարական Քսուֆից, նշանակալի դեր էր խաղում աթենական պոլիսը սրբազորձող դիցաբանական սխառնում: Ըստ էության, սակայն, «Շոնի» մեջ պարունակում է առասպելի շատ խիստ քննադատություն: Ապոլոնը մեկնարանվում է որպես բռնաբարող և խաբեբա, նրա վարմունքը չի կարող արգարացվել: Հարևանցիորեն մի շարք հեղինական դիտողություններ են արվում քրմական խաբեբայության և պատգամախոսությունների երկդիմության հասցեին: Մանրության դրամատիկական կենտրոնն ընկած է ճակատագրի հեղհեղուկության, հակադիր սիտուացիաների 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 ախպի ողբերգության ընթաց էֆեկտներն էին: Շոնը «ճանաչելուց» հետո արտասանում է հետևյալ տիրադր, ուղղված «պատահականությունը» (Tyche)․

Տիրակալ դու Քսուֆ, որքան մահանացուներ  
Գու զշտի անգունդն ես գլորել և վերտոթի  
Երբանկության գագաթը բարձրացրել:  
Որքան մոտ էր հարվածը քո—սրպիողի ևս  
Կամ հարազատ մորս սպանող դառնայի,  
Կամ նրա սոսկալի պարզնն ընդունելի:

Մ, վճիտ եթերի, դու վճիտ կապույտ,  
Տես՜ ևս արդյոք, որ միայն մի օրում  
Մարդուն վիճակվի այսքան փորձություն:

Եթե մի կողմ թողնենք «Շոն»-ի դիցաբանական անունները և գործողության ընթացքի մեջ «աստվածային» միջամտության սակավաթիվ հետքերը, ապա կատացվի մի տիպիկ կենցաղային դրամա խաբված աղջկանով, թեթևամիտ հրապուրող երիտասարդով և ընկեցիկ երեխայով: Էվրիպիդեսն այդ քայլը դեռևս շարավ, բայց հետագայում «ընկեցիկ մանկան» սյուժեն հունական կենցաղային դրամայի, այսպես կոչված «նոր կատակերգություն» սիրած թեման դարձավ:

Դիցաբանական դեմքերից անուններն են միայն մնացել նաև «Հելենն» ողբերգության մեջ (412 թ.): Էվրիպիդեսն օգտագործեց առասպելի 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 չեղեցկությունը, 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՝ գուշակուհու օգնությամբ, նրանց հաջողվում է խաբել բավական պարզամիտ բարբարոսին և փախուստ կազմակերպել հենց նրա նավով: Այս ողբերգության մեջ էլ շատ է խոսվում «անխոհուն, անսպասելի պատահականություն» հեղհեղուկ լինելու մասին: «Հելենն»-ում օգտագործված սյուժետային սխեման հետագայում ախպիկ է դառնում հունական վեպի համար. ամուսինն ու կինը (կամ սիրահարվածները) անջատված են, զեղեցկուհի կնոջը հայրենիքից հեռու բազմաթիվ դայթակղություններ են սպառնում, բայց նա հաճատարիմ է մնում իրեն որևէ ողջ ամուսնուն, որը մի շարք արկածներից հետո գտնում է նրան, և անջատված ամուսինները բարեհա-



չող կերպով վերամիավորվում են: Հունական վեպում բոլոր դրժ-բախտությունների սկզբնապատճառը սովորաբար «աստվածությունների բարկությունն» է համարվում: Այդ նույն մոտիվը նշված է և «Հե-լենեն»-ում՝ հերոսուհին զայրացրել է Դեմետրե 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 տա-րածումն ստացավ հետագա հունական գրականության մեջ՝ «պա-տահականություն» քմահաճույքով հալածվող առաքինի հերոսների պատկերացման նույն դրույթով: Սակայն տարբերությունը միայն այն է, որ վեպերում դիցաբանական դեմքերը արդեն փոխարինված են առօրյա դեմքերով:

«Հելենի» հետ շփման շատ կետեր ունի «Իփիգենիան Տալ-րիդում»: Համաձայն «Կիպրերում» պատմված առասպելի, Ագամեմ-նոնը Տրոյա ուղեվորվելուց առաջ Արտեմիսին զոհ պետք է բերեր իր դուստր Իփիգենիսին, բայց աստվածուհին փրկեց աղջկանը և տեղափոխվեց տավրերի երկիրը: Տավրիդում էլ կատարվում է էվ-րիպիդեսի ողբերգության գործողությունը: Իփիգենիսն 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 կու-քը հափշտակելու և Աթենք տանելու: Այդ անհրաժեշտ է, որպեսզի Օրեստեսը վերջնականապես ազատվի հետապնդող էրինիաներից:

Ընկերները ձերբակալվում և քրմուհու մոտ են բերվում: Վիթ-խարի արվեստով ու հափշտակող ուժով է այդ ողբերգության մեջ մշակված եզրոր ու քրոջ «ճանաչելու» տեսարանը: Այնուհետև հե-տևում է ինտրիգը, որը նման է «Հելենի» ինտրիգին. խաբելով բարբարոսների Փոանտ արքային, Իփիգենիսն և Օրեստեսը Պիլա-դի հետ միասին փախչում են, տանելով իրենց հետ Արտեմիսի կուքը, իսկ Աթենաս աստվածուհին, որի երկրում այսուհետև պետք է գտնվի այդ կուքը, արգելում է Փոանտին հալածել փախստականներին: Այդ դրամայի սյուժեն հիմք դարձավ Գյոթեի «Իփիգենիան Տավրիդում» ողբերգության (1786): Բայց այն ժամա-նակ, երբ էվրիպիդեսի ողբերգությունը հիմնված է ինտրիգի վրա, Գյոթեի «Իփիգենիան» հանդիսանում է անհատի ներքին զարգաց-ման դրամա. Գյոթեի մոտ Իփիգենիսի ազնիվ մարդկայնությունը բուժում է Օրեստեսին նրա հոգեկան վերքերից:

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՝ «Քաֆոսուհիներ» և «Իփիգենիան Տալիդում»:

«Քաֆոսուհիներ» ողբերգություն է Դիոնիսիոսի մասին առաս-պելների ցիկլից: Երիտասարդ Դիոնիսիոս աստվածը, Ջևսի և Քե-րեուհի Սեմելայի որդին, Ասիայում իր պաշտամունքը հաստատեց և Հելլադա եկավ լուդիական Բաքոսի քրմուհիների խմբով: Նրա մտած հենց առաջին քաղաքը, նրա մոր ծննդավայրը Թեբեն, հրա-ժարվում է ճանաչել նրան: Սեմելայի քույրերը լուր են տարածում, որ նրա մտանությունը Ջևսի հետ մտացածին է: Այդ պատճառով Դիոնիսիոսը Թեբեի կանանց խենթացրեց. նրանք թողնելով իրենց աները՝ բաքոսական մոլեզնությունը թափառում են Կիթերոն չեռան անտառապատ լանջերում: Սեմելայի քույրերից մեկի՝ Ագա-վայի որդին՝ Պենթեոս արքան մտադրվում է ուժով վերջ տալ այդ խելագարությանը, որի մեջ նա տեսնում է լոկ սանձարձակություն: Իզոուր են արքային նախազգուշացնում ծերունիները. Պենթեոսը փորձում է շղթայակապել և զնդանը գցել Դիոնիսիոսին, որը հանդես էր գալիս լուդիացի հրաշագործ-մարզարների կերպարան-քով, բայց Դիոնիսիոսը մթազնում է Պենթեոսի բանականությունը, և նա ինքը բաքոսական քրմուհու զգեստով ուղևորվում է Կիթերոն, որպեսզի դիտի շվաշտանքը: Մոլեզնած թեբեուհիները, որոնց ա-ռաջնորդում 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 հորտ-ված դիակի վրա մեզ հայտնի է անտիկ մեջբերումներից, ձեռա-դրերում այդ մասը Դիոնիսիոսի ճառի սկզբի հետ կորել է. Դիոնի-սիոսն այժմ հանդես է գալիս իր աստվածային մեծությամբ և աղ-ղաբարում է, որ կատարվածը պատիժ էր իրեն՝ աստված ճանաչել-լու համար:

Կրոնական մոլեզնության ցնցող պատկերների հետ զուգըն-թաց, էվրիպիդեսը խմբի բերանով փառաբանում է դիոնիսյան էքստազի բերկրանքը, կյանքի բուպեական լիության հրճվանքը: Խումբն «իմաստությունից» գերադասում է «հասարակ մասսայի» միամիտ, առանց դատողության հավատը: Ողբերգությունը ամե-նարագմագան մեկնաբանություններ առաջացրեց: Հետազոտողնե-



բից ոմանք այստեղ տեսնում են էվրիպիդեսի հրաժարվելն ազատամտությունից և վերագարձը ժողովրդական հավատի գիրքերին, ուրիշները «Քաջոսուհիները» համարում են հեզնական երկ, բողոք բնորոշ պաշտամունքային խելագարության: Այդ աստիճան հակառակ կարծիքների համար հող է ծառայում էվրիպիդեսի երկգրի վերաբերմունքը դեպի Դիոնիսիոսի կրոնը: էվրիպիդեսը բոլորովին էլ չի հրաժարվել ոչ առասպելների բանական մեկնաբանությունից, ոչ էլ դրանց բարոյական դատապարտությունից: Երբ ողբերգության վերջում Ագամեմոն տիպիկ էվրիպիդյան կշտամբանք է նետում Դիոնիսիոսին, որ վրեժխնդրությունն անվայել է աստվածներին, Դիոնիսիոսը չի կարողանում բավարար պատասխան տալ այդ բարոյական կասկածանքին: Մյուս կողմից, իբրև հողեկան ուժեղ շարժումների և կրքերի նկարիչ, էվրիպիդեսը դիոնիսյան էքստազում գտնում է նաև դրական կողմեր, հանուն դրանց նա պատրաստ է գիտակցաբար աչքերը փակել այդ էքստազն առաջացնող կեղծ պատկերացումների առաջ:

«Իփիգենիան Ավլիդում» բատ երևույթին էվրիպիդեսը չի ավարտել և մեզ է հասել որոշ շափով վերամշակված: Իփիգենիայի զոհաբերության մասին գաժան ավանդությունը էվրիպիդեսն ըստ իր սովորության փոխադրեց չնչին մարդկանց և մանր զգացմունքների աուրջայր ոլորտը, բայց, մյուս կողմից, նկարագարեց նոր կերպարներով, որոնց միջոցով բարբարոսական զոհաբերությունը փոխարինեց ինքնազոհության սխրագործությամբ: «Իփիգենիան Ավլիդում» ողբերգության բովանդակությունն ընդհանուր առմամբ հետևյալն է: Հույները, որ հավաքվում էին Տրոյա նավարկելու, քամի չլինելու պատճառով կանգնած մնացին Քիովթիայի Ավլիդ նավահանգստում, և գուշակ Կալխանը ազդարարեց, որ Ագամեմոններ, հունական զորքի գերագույն առաջնորդ ընտրվելով, պետք է իր դուստր Իփիգենիային ողորմաժութան զոհ մատուցի Արտեմիս աստվածուհուն, հակառակ դեպքում արշավանքը կձախտղվի: Ագամեմոնը, դրդված սեփական փառամոլությամբ, ինչպես և եսասեր Մենելայոսի հորդարանքներով, համաձայնվեց աղջկա զոհաբերության և նրան Ավլիդ կանչեց կեղծ պատճառաբանությամբ, որ նա ամուսնանալու է Աքիլեսի հետ: Ողբերգության գործողությունն սկսվում է նրանով, որ Ագամեմոնը, ավաստալով իր շտամոված վճռի մասին, սուրհանդակ է ուղարկում Իփիգենիայի գալուստը խափանելու: Ագամեմոննի նամակը Մենելայոսի ձեռքն է ընկնում, և իրաջրները վճճի են բռնվում, որի ժամանակ միմյանց բազում

դառը ճշմարտություններ են ասում: Վերջապես, Մենելայոսը պատրաստ է զիջել, բայց արդեն ուշ է՝ Իփիգենիան ժամանել է իր մոր Կլիտեմեստրեի և մանկահասակ Օրեստեսի հետ: Ագամեմոննի բոլոր հնարքները դառնում են անօգուտ, կեղծիքը շուտով բացվում է: Տրոյա արշավելու շահերը, հանուն որի Ագամեմոնը ցանկանում է զոհել իր դուստրը, բախվում են դեռատի Իփիգենիայի հուզիչ, կյանքի ծարավի և Կլիտեմեստրեի մայրական զգացմունքների հետ: Կլիտեմեստրեի կերպարը կերտելու մեջ նկատվում է հողեբանական հող փնտրելու ձգտում ամուսնու սպանություն համար, որը կատարվելու է հետագայում, այս ողբերգության բովանդակության սահմաններից դուրս: էվրիպիդեսը նկարագրում է Կլիտեմեստրեի վաղուցվա զգվանքն ամուսնուց, որ զսպվում էր ամուսնական պարտականության զգացմունքով, իսկ այժմ պորթկում և ուղղակի սպառնալիքի է հասնում: Իփիգենիայի պաշտպան է կանգնում Աքիլեսը, որն ազնիվ, ուղղամիտ, որոշ շափով հայեցողաբար տրամադրված պատանի է: Նա հուզված է, որ իր անունը հրապուրելու նյութ է ծառայել, և, չնայած նրա անձնական դրուժինայի տրտունջներին, մտադիր է պահպանել իր նշանած հարսնացուին կատաղած ամբոխից, որին գրգռում է ամբոխավար Ողեսեսը: Կոնֆլիկտը լուծվում է նրանով, որ Իփիգենիան հոժարակամ ցանկություն է հայտնում իրեն զոհել Հելլադայի սիրուն, հանուն հելլենական հաղթանակի բարբարոսական ստրկության հանդեպ: Աքիլեսի սրբատում սիրո զգացմունք է արթնանում դեպի Իփիգենիան, բայց նա անվերադարձ որոշել է իր ճակատագիրը: Եթե Իփիգենիայի կերպարը ձայնակցում է էվրիպիդեսի ավելի վաղ ողբերգությունների հերոսուհիների հետ, ապա Աքիլեսը մարմնացնում է գիտակցորեն բարոյական անձնավորության իդեալը, որը կերտել է V դարի հունական փիլիսոփայությունը:

Աքիլեսը զերծ է իրեն շրջապատող միջավայրի արատներից և դրա հետ միասին միայնակ է այդ շրջապատում: Այդ նախանշանն է անկման ժամանակաշրջանի հունական հասարակության կյանքից հեռացած «իմաստունի»:

«Իփիգենիան Ավլիդում» պիեսը նյութ ծառայեց Ռասինի համանուն ողբերգության համար (1674 թ.):

էվրիպիդեսի մյուս երկերից հիշատակենք սաաիրների դրամա «Կիկլոպը», որը մեզ հասած միակ ամբողջական սատիրների դրաման է: Այդ ժանրը հնում կոչվում էր «զվարճասիրական ողբերգություն»: Ավարտելով տոնական օրվա բեմական խաղերը, «»



տիրենքի գրաման ստեղծում էր ուրախ, խրախճանային վերջ, որը համապատասխանում էր Գիտնիստի տոնակատարության բնույթին ողբից հետո նրա պարտադիր ուրախ վերջավորությամբ: Ինչպես ողբերգության, այնպես էլ սատիրների գրամայի սյուժեն դիցաբանական էր, բայց խումբը պարտադիր կերպով կազմված էր սատիրներից, որոնց իբրև ղեկավար միանում էր ծեր Սիլենը: Վաճառ, գինուն անձնատուր եղած, վախկոտ սատիրների խումբն ինքնին ընդհանուր տոն էր տալիս գրամային, որի համար սովորաբար ընտրվում էին սյուժեներ ամեն տեսակի հրեշներով, հափըշտակումներով, խարդախ և սիրալին արարքներով: Վերևում արդեն հիշվել է մի քանի սատիրների գրամաների մասին, ինչպես օրինակ էսքիլոսի «Ամեմոնան», «Սֆինքսը» կամ «Պրոֆետուր», Սոֆոկլեսի «Հետախույզները»: Սյուժեների մասին պատկերացում կարող են տալ Սոֆոկլեսի սատիրների գրամաների այնպիսի վերնագրեր, ինչպիսին են՝ «Ցերերը», «Աստվածուհիների դատը», «Հեղինեի ամուսնությունը»: «Կիկլոպ»-ի սյուժեն Պոլիքսեմոսի կուրացման մասին «Ողիսականի» հայտնի էպիգրամ է: Մարդակեր Պոլիքսեմոսին էվրիպիդեսը հաղորդել է «օրենքներ» բացասող մոդայական սոփեստի 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 դրաման: Այդ, մի կողմից, պաթետիկ, ուժեղ երբեմն էլ նույնիսկ պաթոլոգիկ կրքերի գրամայի ուղին է, իսկ մյուս կողմից, — առօրյայի մակարդակի պերսոնաժներով կենցաղային գրամային մոտենալն է: Հերոսական զեմքերի իջեցումը էվրիպիդեսը տալիս է ոչ միայն բնավորությունների մեկնաբանություններ, այլև թատերական միջոցներով. բեմում հանդես են գալիս աղբատների տեսքով, ցնցոտիապատ արքաներ, խեղանդամ հերոսներ, զառամած ծերունիներ, ճղճղացող երեխաներ: «Թուրքին խոսքեր եմ տալիս, — ասում է էվրիպիդեսը Արիստոֆանի «Գորտեր»

կատակերգության մեջ, — և կանանց, և ծառաներին, և աղջիկներին, և պարոններին, նույնիսկ պառավներին»: Հին ողբերգություն սիրողները գրանով նրան կշտամբում և ոչ առանց հիմունքի պնդում էին, որ էվրիպիդեսի ողբերգությունները դադարում են պոլիսի քաղաքացիական քաջարիության դաստիարակ լինելուց:

Անտիկ ըմբռնմամբ ողբերգությունն անխզելիորեն կապված էր դիցաբանական սյուժեների և զեմքերի հետ: Էվրիպիդեսի համար առասպելն արդեն դառնում է պատյան, որը խիստ հակասության մեջ էր գտնվում ողբերգության բունած իդեոլոգիական և գեղարվեստական ուղղության հետ: Այդ առավել ևս նկատելի է, քանի որ էվրիպիդեսը բեմականացնելով դիցաբանական սյուժեն, դրա հետ միաժամանակ քննադատում է այն, — դրսևորում է նրա անբարոյական կամ անմիտ լինելը: Տրագիկոն առասպելի մեջնա հաճախ էական փոփոխություններ է մտցնում և նրա սկզբնական ձևից հեռու է գնում:

Փոխվում է հենց իրեն ողբերգության բնույթը: Էսքիլոսի և Սոֆոկլեսի համար ողբերգությունն այսպես թե այնպես աշխարհը կառավարող բարի ուժերի արդարացումն էր: Էվրիպիդեսն այդ բարությանն արդեն չի հավատում: Նա հանդիսատեսին ցնցում է՝ պատկերելով այնպիսի տառապանքներ, որոնք ոչ մի բարձրագույն բարոյական իմաստով չեն կարող արդարացվել: Արիստոտելը, որը շատ կողմերով հավանություն չի տալիս էվրիպիդեսի դրամատուրգիային, սակայն ընդունում է, որ բեմի վրա «նա պոետներից ամենաողբերգականն է»: Անտիկ քննադատները, որոնք ծանոթ էին ողբերգու մեծ պոետների ստեղծագործության հետ նրա ամբողջ ծավալով, իբրև էվրիպիդեսի առանձնահատկություն նշում էին, որ նրա ողբերգությունների գեղակալող մասը տխուր վախճան ուներ: Իսկ երբ իր կյանքի վերջում էվրիպիդեսն սկսում է հրապուրվել բարեբախտ վերջավորությամբ ինտրիգայի գրամաներով, ողբերգականը դառնում է զուտ պատահականության խաղ: Տառապանքն էվրիպիդեսի համար իրացիոնալ է, ինչպես որ իրացիոնալ է ինքը կյանքը:

Աշխարհի այդ ընկալումը արտացոլվում է նաև ողբերգությունների կոմպոզիցիայում: Ի տարբերություն Սոֆոկլեսի հստակ դրամատիկական կոմպոզիցիայի, էվրիպիդեսը, մանավանդ իր վերջին ողբերգություններում, սիրում է պատկերել ճակատագրի զիզգազները, պատահականության ներխուժելը գրամայի ընթացքի մեջ: Երբեմն ողբերգությունը տարաբաժանվում է առանձին, ինքնուրույն

\* Էվրիպիդեսի բնությունն անված ողբերգություններից զատ, լիակատար կերպով պահպանվել են՝ «Ալեքստիդա» (438 թ.) «Հերակլիդես», «Հեկուբա», «Ենդրաբկուհիներ», «Անդրոմախա», «Ռեեսա» (408 թ.), «Փյունիկուհիներ»: 1908 թ. հրատարակվեցին նորագույն, իրենց ծավալով նշանակալի, կորած «Եվրիպիդես» ողբերգության ֆրագմենտները:



էպիզոդներէ, որոնցից յուրաքանչյուրը մի փոքրիկ ողբերգութիւնն է հանդիսանում՝ սեփական հանգույցով և վախճանով (օրինակ «Տրոյացի կանայք»)։ Դրան զուգընթաց, նրա երկերում կարելի է հանդիպել նաև գործողութիւնի խիստ հետևողական զարգացման («Մեղեա», «Մաղիխոս», «Բարոսուհիներ»)։ Այս բոլոր բաղմազանութեամբ հանդերձ գրամատիկական ստրուկտուրայի որոշ տարրեր շատ կայուն են մնում, ընդ որում, ուշագրավ է, որ էվրիպիդեսը, վճռական նորարար լինելով ողբերգութիւնի բովանդակութիւն հարցերում, հաճախ պահպանում և իր նպատակներին է հարմարեցնում հինավուրց սրբազան խաղի այնպիսի մոմենտներ, որոնցից հրաժարվել էր իդեոլոգիապես շատ ավելի պահպանողական Սոփոկլեսը։

Էվրիպիդեսի գրեթէ բոլոր ողբերգութիւններն սկսվում են հաղորդման մենախոսական ձևի նախերգանքով, հաղորդումը պարունակում է ողբերգութիւնի սյուժետային նախադրյալները, հերոսների անցյալը, գործողութիւնի վայրի և նրա հիմնական մոմենտների նշումը։ Այդ նախերգանքը երբեմն գրվում է այն աստժու բերանը, որը սյուժեով կապված է գրամայի հետ, բայց չի հանդիսանում նրա անմիջական պերսոնաժը։ Այսպիսով, էքսպոզիցիան մեկուսացվում է գործողութիւնից, որն սկսվում է արդէն նախերգանքից հետո։

Գործողութիւնից հաճախ անջատվում է նաև գրամայի 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 էւքրիսոսի տրիլոգիայի եզրափակիչ մասերում և սկիզբ է առնում, համանարար, կենցաղային գրամայից, որի վերջում հարութիւնն առած աստվածը ներկայացնում էր սրբազան գործողութիւնի մասնակիցներին։ Էվրիպիդեսը թանկ էր գնահատում հնութիւնի այդ գերապրուկն իբրև բեմական էֆեկտ և իբրև միջոց վերամշակված սյուժեն վերադարձնելու այն շրջանակը, որը սովորական էր դիցաբանական տրադիցիայի հանդիսատեսի համար։ Աստվածներին օղբ բարձրացնելու տեխնիկական հարմարանք էր ծառայում այսպես կոչված «մեքենան», և գրամայի վերջում աստժու հանկարծակի հանդես գալու եղանակը հայտնի է լատինական «deus ex machina» (աստված մեքենայից) անունով։ Անտիկ ժամանակ այդ եղանակը ծաղրում

էին, իբրև հեշտ միջոց, որով խճճված գրամատիկական գրութիւնները լուծվում էին։ Սակայն պետք է նշել, որ էվրիպիդեսը հազվադեպ էր միայն օգտագործում deus ex machina-ն իբրև լուծման միջոց։ Ողբերգութիւնի լուծումը սովորաբար նախորդում է աստժու երևալուն, որն արդէն վերջաբանի դեր է կատարում։

Ողբերգութիւնի դիալոգիկ մասերում ուշադրութիւն է գրավում «Ճաներով մրցելու» տեսարանները։ Երբեմն այդ ճաներում ամփոփված է գրամայի գաղափարական պրոբլեմատիկան, հակառակ աշխարհայացքների բախումը։ Գործող անձինք դատողութիւններ են անում, ապացուցելով այս կամ այն դրույթը հետադարձ արվեստի բոլոր կանոններով և այդ տեսարանները սովետական թեոթրիաների շարագրման ուսուցիչ են ծառայում։ Էվրիպիդեսի ողբերգութիւնի մյուս առանձնահատկութիւնը ծավալված մենախոսութիւններն են կազմում, որոնց մեջ արտացոլված է այն ներքին պայքարը, որը կատարվում է հերոսի հոգում։

Գործող անձանց կենցաղային մակարդակին մեծապես մոտենալուն համապատասխան էլ, էվրիպիդեսի լեզուն ավելի պարզ է, քան նրա նախորդներինը։ Արիստոտելն իր «Թեսոթրիկայում» նշում է, որ էվրիպիդեսի արվեստը առօրյա բառեր օգտագործելու օգնութեամբ բնական լեզվի իլուզիա էր ստեղծում։ Այդ լեզուն, լինելով հասարակ, պարզ և դրա հետ միասին հատու, հարմարեցված է դիալոգի, պատմելու, վեճի համար, վերջին դեպքում այն երբեմն մոտենում է հետադարձական ճառի ոճին, կարծես թէ բեմ է փոխադրված դատարանական վիճարանական խոսքի եղանակները։

Էվրիպիդեսի համար բարդ պրոբլեմ էր խորի ներկայութիւնը բեմում։ Եվ ուժեղ կրքերի ողբերգութիւն և ինտրիգների ողբերգութիւն մեջ խորի ծանոթ լինելը հերոսների գիտավորութիւնի հետ հաճախ խոչընդոտ էր ստեղծում գործողութիւնի համար և խանգարում էր բեմական արժանահավատութիւնը։ Էվրիպիդեսն այդ պրոբլեմը զանազան գրամաներում 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 համեմատված գրամայի ընթացքով։ Հերոսների անձնական զգացմունքները երաժշտական արտահայտութիւնն էին գտնում դերասանի մոնոլոգիաներում, մեներգային արիաներում և խորի հետ դուետներում։ Երաժշտական տարրի մոտժումը գրամայի դերասանական մասի մեջ բերում է այն դրութիւն, որ խումբը



ողբերգութեան կառուցվածքում միայն դրվագ է դառնում: Այդ ուղղութեամբ հաջորդ քայլն արավ V դ. վերջի ողբերգու պոետ Ազափոնը: Խմբական պարտիաները նա դարձրեց վոկալ ինտերմեդիաներ, որոնք կատարվում էին դրամայի առանձին արարվածներին միջև և շէին նախատեսնված նրա տեքստում:

Էվրիպիդեսի նշանակությունը հունական գրականության պատմության մեջ հսկայական է: Նա ավարտում է V դ. ատտիկական ողբերգության զարգացումը, քանդելով նրա հիմքերը և իր ստեղծագործությունները կանխորոշելով հետագայի անտիկ աշխարհի գաղափարները, տրամադրությունները և գրական ձևերը: Պոլիսի քայքայումով Էվրիպիդեսի ողբերգությունների քննադատական կողմը և նրա պահած սրբազան խաղի գերապրովները կորցրին իրենց ակտուալությունը. բայց սիրային թեմաները, հոգեբանական վերլուծությունը, ինտրիգների կառուցման եղանակները, դիալոգ վարելու 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 այնուհետև նաև հետագայի եվրոպական դրամայի մեջ:

Էվրիպիդեսից հետո եկող հունական ողբերգությունը որևէ 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 դիցարանական հին դեմքերից, և կենցաղային հերոսներով այդպիսի դրաման ըստ անտիկ տերմինաբանության կոչվում էր արդեն ոչ թե ողբերգություն, այլ կատակերգություն: Կենցաղային դրամայի զարգացումը, սակայն, վերաբերվում է որոշ շափով ավելի ուշ ժամանակաշրջանին՝ հելլենիզմի դարաշրջանի սկզբին:

### 3. ԿՍՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

#### 1) Կատակերգության ֆոլկլորային հիմքերը

Հունական դրամայի երկրորդ ճյուղը՝ կատակերգությունը՝ Աթենքում պաշտոնական ընդունելություն գտավ նշանակալիորեն ավելի ուշ, քան ողբերգությունը: «Կատակերգական խմբեր» մըր-

ցակցությունները հաստատվել էին «Մեծ դիոնիսականին» միայն մոտավորապես 488—486 թ. թ., Լենեականինը՝ ավելի ևս ուշ: Մինչ այդ կատակերգությունը մտնում էր դիոնիսիոսյան տոնակատարության կազմի մեջ լոկ որպես ժողովրդական ծիսախաղ, և պետությունն իր վրա չէր վերցնում դրա կազմակերպումը: Ատտիկական կատակերգության, իբրև գրական ժանրի, գոյացման առաջին էտապները հայտնի չէին անտիկ հետազոտողներին. նրանք այն գիտեին արդեն իր հաստատված ձևով, ինչպիսին նա ուներ V դ. երկրորդ կեսին: Այդ ժամանակվա կատակերգությունը (ի տարբերություն իր ավելի ուշ ձևերի) կոչվում է հին կատակերգություն:

Ատտիկական «հին» կատակերգությունն իրենից ներկայացնում է ինչ-որ արտակարգ յուրահատուկ մի երևույթ: Պողարերությունյան տոնակատարությունների արխաիկ և կոպիտ խաղերը՝ քմահաճորեն հլուսված են այնտեղ հունական հասարակության առաջ դրված սոցիալական ու կուլտուրական ամենաբարդ պրոբլեմների բեմադրության հետ: Աթենական դեմոկրատական կանոնադրության ազատությունը բարձրացրեց մինչև հասարակական լուրջ քննադատության աստիճանը, ընդ որում պահպանելով ծիսախաղի արտաքին ձևերի անձեռնմխելիությունը: «Հին» կատակերգության այդ ֆոլկլորային կողմի հետ ամենից առաջ պետք է ծանոթանալ այն պատճառով, որպեսզի հասկանանք ժանրի սպեցիֆիկան:

Արիստոտելը («Պոետիկա», գլ. 4) կատակերգության սկիզբը հասցնում է մինչև «Փալուսական երգերի սկզբնապատճառները», որոնք շատ համայնքների սովորություններում մնում են մինչև այժմ»: «Փալուսական երգերն» այն երգերն են, որոնք կատարվում էին պողարերության աստվածների, մանավանդ Դիոնիսիոսին նվիրված թափոփոների ժամանակ, ընդ որում տանում էին ֆալուսը, իբրև պողարերության սիմվոլ: Այդպիսի թափոփոների 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 գրական լամբը: Այդ բոլոր խաղերն ու երգերը ծիսակատարության հիմնական նպատակին օժանդակող, կյանքի արտադրողական ուժեքի հաղթանակն ապահովող էին համարվում, ծիծաղի և զազրախոսության մեջ կենսատեղծող ուժ էին տեսնում, և այդ ժամանակ







նույնպես գիտենք, որ այդ տիպի ծիսակատարություններն անընդհատ ուղեկցվում են շատակերությունքով 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, գլխի վայր 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 «խնջուլքի» մոմենտը:

## 2) Սիցիլիական կատակերգությունը: Էպիհարմոսը

Ատտիկական «հին» կատակերգության գրական նախորդը սիցիլիական կատակերգություն է եղել, որի ամենակարևորուն ներկայացուցիչը Էպիհարմոսն էր: Այդ պոետի գործունեությունն ընթացել է Սիրակուզայում VI դ. վերջին և V դ. առաջին կեսին: Արիստոտելը նրան մեծ դեր է վերագրում կատակերգության զարգացման պատմության մեջ, մատնանշելով, որ Էպիհարմոսն առաջինն սկսեց կատակերգական պիեսներ հորինել ամբողջական և ավարտված գործողություններով: Նրանից մեզ հասել են միայն վերնագրերը և շնչին ֆրագմենտներ: Էպիհարմոսը գրում էր տեղական դորիական բարբառով և մշակում էր այն պարոդիական-գիցաբանական և կենցաղային թեմատիկան, որը նշված էր դորիական ֆոլկլորային դրամայում: Նրա երկերում հաճախ հանդես է գալիս Հերակլեսը, նույնպես և Ողիսեսը, որը դառնում էր կատակերգական դեմք՝ հերոս-խաբեբա: «Ողիսեսը փախստական»-ի Եգիպտոսում գտնված պապիրոսային պատառիկները ցույց են տալիս, որ այդ կատակերգության սյուժեն հիմնված է եղել հոմերոսյան պատմվածքի այն մասի վրա, թե ինչպես է Ողիսեսն իբրև լրտես Տրոյա

մտել: Էպիհարմոսի կատակերգության մեջ նա չի էլ մտածում Տրոյա զնկնել, այլ թաքնվում է փոսի մեջ և այնտեղ հորինում է այն բոլոր առասպելները, որոնք հետո պատմելու է հույներին թշնամու համբարում 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 հասարակությունն իր կատակներով և սողալով տերեղի առաջ: Կատակերգություններից 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 գանդատվողը և ծեծվածն այլևս նույն անձնավորությունները չեն: Էպիհարմոսի երկերում հանդիպում են նույնպես «մրցակցությունների» տեսարաններ, օրինակ՝ երկրի և ծովի: Սակայն մեր տրամադրության տակ եղած նյութը չույ՛հ հեռավոր պատկերացում կարող է տալ այդ պոետի ստեղծագործության մասին: Անձնավորության դեմ ուղղված ծալլըր 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 դերագրասում 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 կատակերգության գործողության 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 առաջ մենք նշեցինք: Ատտիկական կատակերգությունը օգտվում է



տիպիկական դիմակներից («պարծենկոտ դինվոր», «գիտնական-խաբեբա», «ծաղրածու»), «հարթած պառավ», և այլն)։ ավենական կատակերգու պոետների երկերի շարքում պատահում են պարոդիական-դիցաբանական բովանդակությամբ պիեսներ, բայց դրանցից ոչ մեկը ոչ մյուսը ատտիկական կատակերգության դեմքը չեն կազմում։ Նրա օրեկտը ոչ թե դիցաբանական անցյալն է, այլ կենդանի արդիականությունը, քաղաքական և կուլտուրական կշանքի ընթացիկ, երբեմն նույնիսկ օրվա հրատապ հարցերը։ «Հին» կատակերգությունը առավելապես փառաբանական և մերկացուցուցիչ կատակերգություն է, որը ֆոլկլորային «ծիծաղաշարժ» 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 բացեփրաց հայտնելու, անձնական ծաղրանքի լիակատար ազատությունն է։ Ծաղրի ենթակա անձնավորությունը կամ ուղղակի բեմ էր դուրս բերվում իբրև կատակերգական պերսոնաժ, կամ դառնում էր թունալից, երբեմն շատ կոպիտ, կատակների և ակնարկների առարկա, որոնք նստում էին կատակերգության երգեցիկ խումբն ու դերասանները։ Օրինակ, Արիստոֆանի կատակերգություններում բեմ են դուրս բերվում այնպիսի մարդիկ, ինչպիսին արմատական դեմոկրատիայի պարագլուխ Կլեոնը, Սոկրատեսը, էլիբիպիդեսը։ 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 ենթարկում իր պերսոնաժներին, այլ ստեղծում է ծաղրանկարային ընդհանրական կերպարներ, ընդ որում օգտագործում է նույնպես ֆոլկլորի և ռիթմիկական կատակերգության դիմակները։ Այդ տեղի էր ունենում նույնիսկ այն դեպքում, երբ գործող անձինք կենդանի, ժամանակակից մարդիկ էին։ Այսպես, Սոկրատեսի կերպարը Արիստոֆանը կերտում է այնպես, որ շատ քիչ չափով է վերստեղծում Սոկրատեսի անձնավորությունը, այլ իրենից ներկայացնում է առավելապես փիլիսոփայի («սոփիստի») պարոդիկ նկարագիրը ընդհանրապես, հարակցելով դրան «խաբեբա-գիտնականի» դիմակի տիպիկ գծերը։

Կատակերգության սյուժեն մեծ մասամբ ֆանտաստիկ բնույթ է կրում։ Ամենից հաճախ իրագործվում է գոյություն ունեցող հասարակական հարաբերությունների փոփոխության անիրագործելի որևէ նախագիծ, օրինակ, Արիստոֆանի կատակերգություններում Պելլոպոնեսյան պատերազմի ժամանակ հերոսը Սպարտայի հետ սեպարատ հաշտություն է կնքում իրեն և իր ընտանիքի համար («Աքարնացիներ»), հերոսը հիմնում է թալունների պետություն («Թոլուններ») և այլն։ Երգիծանքը ուտոպիայի ձև է ընդունում։ Գործողության հենց անարժանահավատ լինելը հասուկ 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 «համակներն» 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 պարագլուխը, պոետի անունից դիմումն է հասարակությանը. պոետն այստեղ հաշիվ է տեսնում իր ախոյանների հետ և խնդրում է բարեհաճ ուշադրությամբ վերաբերվել դեպի իր պիեսը։ Ընդ որում խումբը քայլերգային ռիթմով անցնում է հանդիսականների՝ առաջից («պարաբասիս» բառի իսկական իմաստով)։ Երկրորդ մասը խմբերգը, ոտանավորի տան բնույթ ունի և կազմված է շուրս պարտիայից. առաջին կիսախմբի լիբիկա-



կան ներքոյին («երգին») հետևում է այդ կիսախմբի պարագլխի տեղադրումը և էպիտեման («վերջնակցուկը») պարի քորեյական տիթմով ներքոյի և էպիտեմայի հետ շափական խիստ համաձայնությամբ դասավորվում են այնուհետև երկրորդ կիսախմբի հակաաներթողը և նրա պարագլխի հակաէպիտեման:

Կոմպոզիցիայի «էպիտեմատիկ» սկզբունքը, այսինքն ներքոյների և էպիտեմաների զույգ-զույգ հերթագայությունը, համակում է կատակերգության և մյուս մասերը: Առաջին հերթին այդ վերաբերում է «մրցմանը»՝ ազոնին, որի մեջ հաճախ կենտրոնացած է պիեսի գաղափարական կողմը: Ազոնը 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 գերը պատկանում է այն կողմին, որը մրցման մեջ պարտվելու է, երկրորդ մասում՝ հաղթողին, երկու մասն էլ համաշափոթ են սկսվում են խմբի ներքողներով, որոնք շափային համապատասխանության մեջ են գտնվում, և հրավիրում են սկսել կամ շարունակել մրցությունը: Սակայն պատահում են և այնպիսի «մրցություններ», որոնք շեղվում են այդ տիպից:

«Հին» կատակերգության համար տիպական կարելի է համարել ոտորև հիշատակվող կառուցվածքը: Նախերգանքում տրվում է պիեսի էքսպոզիցիան և շարադրվում է հերոսի ֆանտաստիկ նախագիծը: Դրան հետևում է խմբի պարողը (մուտքը) կենդանի պատկեր, հաճախ տուր ու դժբոցով ուղեկցվող, որին մասնակցում են և դերասանները: Ազոնից հետո սովորաբար նպատակին հասած են համարում: Այդ ժամանակ ներկայացվում է պարարասիսը: Կատակերգության երկրորդ մասի համար բնորոշ են բալագանային տիպի մանր պատկերները, որոնց մեջ պատկերացվում են նախագծի իրագործման բարերար հետևանքները և հեռացվում են զանազան ձանձրացնող կողմնակի մարդիկ, որոնք խանգարում են այդ երանելիությունը: Խումբն այստեղ արդեն չի մասնակցում գործողությանը, այլ այդ մանր տեսարանները երիզում է իր երգերով: զրանց մեջ հաճախ պատահում են էպիտեմիկորեն կառուցված պարտիա, րն անհաջող կերպով սովորաբար անվանվում է «երկրորդ պարարասիս»: Պիեսն ավարտվում է կոմոսի թափորով: Տիպական կառուցվածքը թույլատրում է զանազան շեղումներ, վարիանտներ, առանձին մասերի տեղափոխություններ, բայց V դ. մեզ ծանոթ կատակերգություններն այսպես թե այնպես ձգտում են դրան:

Այդ կառուցվածքում որոշ մոմենտներ արհեստական են թվում: Բոլոր հիմքերը կան կարծելու, որ պարարասիսի վաղեմի տեղը պիեսի սկիզբն է եղել, և ոչ կեստեղը: Այդ թույլ է տալիս ենթադրելու, որ ավելի վաղ ստադիայում կատակերգությունն սկսվում էր խմբի հանդես գալով, ինչպես այդ տեղի է ունեցել ողբերգության առաջին փուլերում: Կապակցված գործողության զարգացումը և դերասանի պարտիաների ուժեղացումը բերել են նախերգանքի ստեղծմանը, որն արտասանում էին դերասանները և պարարասիսը 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. Արխտաֆան

V դ. երկրորդ կեսի բազմաթիվ կատակերգու պոետներից անտիկ քննադատությունը նշել է երեքին, իբրև «հին» կատակերգության ամենակարկառուն ներկայացուցիչների: Դրանք են՝ Կրատիևոսը, էվպոլիդեսը և Արխտաֆանը: Առաջին երկուսը մեզ հայտնի են ֆրագմենտներով: Կրատիևոսի վերաբերյալ հենց նշում էին նրա խստությունը ու ծաղրի անկեղծությունը և կատակերգական հնարամտությունների հարուստությունը, իսկ էվպոլիդեսի վերաբերյալ նշում էին նրա սյուժեի հետևողական զարգացման արվեստը և սրամտության նրբագեղությունը: Արխտոֆանից մնացել է տասնևմեկ լիակատար պիես (44-ից), որոնք էլ մեզ հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմելու «հին» կատակերգության ամբողջ ժանրի ընդհանուր բնույթի մասին:

Արխտոֆանի գրական գործունեությունն ընթացել է 427 և 388 թվերի միջև, որն իր հիմնական մասով համընկնում է Պելոպոնեսյան պատերազմի և ավենական պոետության ճգնաժամի ժամանակաշրջանին: Տարբեր խմբավորումների սրված պայքարը արմատական դեմոկրատիայի քաղաքական ծրագրի շուրջը, գյուղի և քաղաքի միջև եղած հակասությունները, պատերազմի ու խաղաղության հարցերը, տրագիդիոն իդեոլոգիայի ճգնաժամը և փիլիսոփայության ու գրականության նոր հոսանքները—այս բոլորը փալլուն արտացոլում գտան Արխտոֆանի ստեղծագործության մեջ: Նրա կատակերգությունները, բացի իրենց գեղարվեստական



նշանակությունից, արժեքավորագրույն պատմական ազդեցութեան և արտացոլում են V դարի Աթենքի քաղաքական ու կուլտուրական կյանքը: Քաղաքական հարցերում Արիստոֆանը մոտենում է շափավոր-դեմոկրատիկ պարտիային, ընդ որում հաճախ արտահայտում է ատտիկական գյուղացիության տրամադրությունները, որը դժգոհ էր պատերազմից և թշնամարար էր վերաբերվում արմատական դեմոկրատիայի ազդեցիվ արտաքին քաղաքականությանը: Այդպիսի շափավոր-պահպանողական դիրք էլ նա գրավում է իր ժամանակի իդեոլոգիական պայքարում: Խաղաղորեն ծաղրելով հնի երկրագտններին, նա իր կատակերգական տաղանդի սուր ծայրն ուղղում է քաղաքի դեմոսի առաջնորդներին և նորածե գաղափարական հոսանքների դեմ:

Արիստոֆանի քաղաքական կատակերգությունների շարքում իր սրովյամբ աչքի է ընկնում «Հեծյալները» (424 թ.): Այդ պիեսն ուղղված էր արմատական պարտիայի ազդեցիկ պարագլուխ Կլեոնի դեմ նրա ժողովրդականության ամենաբարձր մոմենտին, այն փայլուն ռազմական հաջողություններից հետո, որ նա տարել էր սպարտացիների դեմ:

Գործողությունը կատարվում է մի տան առաջ, ուր ապրում է կամակոր, խուլ ծերուկ Դեմոսը (այսինքն աթենական ժողովուրդը): Նախերգանքն սկսվում 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 իշխանությունը հանձնել է մի նոր ստրուկի՝ կաշեգործ Պաֆլագոնացուն (ակնարկ Կլեոնի հոր պրոֆեսիայի մասին): Գողացած գինին խմելիս ստրուկների գլխում փայլուն միտք է հղանում՝ գողանալ կաշեգործի պատգամախոսությունները, որոնցով նա պատեցնում է ծերուկի զլուխը (ակնարկ բազմաթիվ պատգամախոսությունների մասին, որոնք բարեհաջող ելք էին խոստանում Պելոպոնեսյան պատերազմից): Պատգամախոսությունը գտնված է. կաշեգործն իշխանությունը պետք է զիջի ավելի «ստոր» պրոֆեսիայի անձնավորության՝ երշիկագործին: Այսպիսով, կատակերգության գործողությունը կառուցված է կառնավալային ծիսակատարության սկզբունքի՝ հասարակական հարաբերությունները «չըջազարձելու» վրա («Թող վերջինները լինեն առաջինները»): Անհավաղ հանդես է գալիս երշիկագործը տեփուրով և երշիկով: Այն տեսաբանը, որը ստրուկին կամ ծաղրածուն «արքա» ընտ-

րելու և համայնքի «փրկչի» կառնավալային ծիսակատարության պարողիս է հանդիսանում, երշիկագործին պարզում է իր միսիան՝ լինել Աթենքի տիրակալ: Պաֆլագոնացու գալը, ճիշտ է, փախուստի է մատնում երշիկագործին, բայց նրան ռեյուսիան է հասնում «Հեծյալների» երգեցիկ խումբը (արիստոկրատական խմբավորումը, որը դեմ էր Կլեոնին): Տուր ու դմբոցն ու հայհոյանքը վերջանում է «ազոնով», որի ժամանակ երշիկագործը Պաֆլագոնացուն գերազանցում է իր անամոթությունը և պոռոտախոսությունը: Հաջորդ «ազոնը» կատարվում է արդեն Դեմոսի իրեն ներկայությամբ: Այստեղ ծաղրածուական մոմենտներին միանում է արմատական դեմոկրատիայի քաղաքականության լուրջ քննադատությունը: Նշում է երկարատև պատերազմի ծանրությունները, գյուղացիության աղքատացումը և նրա պարագիտային մասսադառնալը, այն ճնշումները, որոնց ենթարկվում էին դաշնակից համայնքները: Ախույանները շարունակում են իրենց մրցությունները, հրամցնելով Դեմոսին պատգամախոսություններ և հյուրասիրելով նրան զանազան ուտելիքներով (կատակերգական «խրնձույք»): Վերջապես, երբ երշիկագործը ծերուկին հյուրասիրում է Պաֆլագոնացուց գողացած նապաստակով, Դեմոսը երշիկագործին հաղթող է համարում: Եզրափակիչ տեսարանում Դեմոսը վերածնված է. երշիկագործը նրան վերադարձրել է պատանեկություն, եփելով նրան հոսքրած ջրի մեջ (տարածված հեքիաթային մոտիվ-համ. Ершов-ի «Конец торбунюк»-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 հետանում է օրինաբարից Դեմոսի և երշիկագործի գլխավորությամբ, «Հեծյալների» լիրիկական պարտիաներից մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում «պարաբասիսը», որ Արիստոֆանը բնութագրում է իր նախորդ մի շարք կատակերգու պոետներին:

Կլեոնի անցկացրած միջոցառումների թվում տեղի է ունեցել ժողովրդական դատավարություններին մասնակցելու համար վարձատրության բարձրացում: Այդ աթենական քաղաքացիներին ազդվող պետական ողորմություններից մեկն էր, որը մեծ ժողովրդականություն էր վայելում քաղաքային դեմոսի մեջ: Կլեոնի կատակերգության մեջ (422) Արիստոֆանը դուրս է բերում դատարանի



վորական պարտականությունների մոլի սիրահար ծերուկ Կլեոնահամբավին. նրա որդի Կլեոնապարսավը հորը դատարան չի թողնում և նրան փականքի տակ է պահում: Ըստ իր գրամատիկական 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 խայթոցներով լեցուն սյուժեի էքսպոզիցիան: Գործողությունն սկսվում է Կլեոնահամբավի անհազուր փորձերով, զանազան շարախազացային գլխկոնձինների միջոցով, խաբել իր պահակների զգոնությունը. նա փորձում է նույնիսկ Ողիսևսի նմանությամբ փախչել թաքնված իշի փորի տակ: Կլեոնահամբավից հետո հանդես է գալիս «Կրետների» երգեցիկ խումբը խաշոր խայթոցներով. դրանք ծերուկներն են, նրա դատարանական կոլեգիայի ընկերները: Խմբի և Կլեոնապարսավի բախումը հասցնում է «աղոնի», ինչպես սովորաբար լինում է: Կլեոնահամբավը գովաբանում 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 պարողիա է, որը ներկայացնում է մի կտոր պանիր գողացող շան դատական պրոցեսը: Պիեսի երկրորդ կեսը, պարաբասիսից հետո, արդեն միանգամայն բալադանային բնույթ ունի: Ծերուկը բուժվելով դատական կրթից, «ծաղրածուի» դեր է կատարում: Նա որդուց սովորում է պճնամոլության ձևեր, նրա հետ խնձույքների է գնում, հարբեցողությամբ է զբաղվում, խայտառակություններ է անում, սրինգ նվագող կնոջ հետևից է քարշ գալիս, և այդ բոլորը վերջանում է կոմոսի մուրեզին պարով:

Արիստոֆանի մի շարք կատակերգություններն ուղղված են ռազմատենչ պարտիայի դեմ և նվիրված են խաղաղության փառաբանությանը: Այսպես, արդեն հիշատակված «Ակառնանիացիները» կատակերգության մեջ, որն ամենավաղն է մեզ հասածներից (425 թ.), գլուղացի Դիկեոպոլը («Արդարամիտ քաղաքացի») անձնապես իր համար խաղաղություն է կնքում հարևան համայնքների հետ և երանության մեջ է գանվում, այն ժամանակ, երբ պարծենկոտ զինվոր լամախը տառապում է պատերազմի բեռից: «Խաղաղությունը» բեմադրվեց այսպես կոչված Նիկեասի հաշտության մոմենտին (421 թ.): Գլուղացի Տեգեսար բզեզին հեծած երկիր է

բարձրանում (պարողիա էվրիպիդեսի «Բելերոֆոնի») և բոլոր հունական պետությունների օգնությամբ ազատում է խոր քարանձավում բանտարկված խաղաղության աստվածուհուն. նրա հետ զուրս է գալիս նաև պտուղների բերքի աստվածուհին, որի հետ Տեգեսար ամուսնանում է: «Ախստուտես» կատակերգության մեջ (411 թ.) պատերազմող համայնքների կանայք «զործագուլ» են անում և ամուսիններին ստիպում են հաշտություն կնքել:

Արիստոֆանի ամենափայլուն երկերից մեկը հանդիսացող «Քոչուկներ»-ում «աշխարհը շրջված» կառնավալային նյութին զուտ հեքիաթային ձևավորում է ստանում, շկապվելով 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 ազոավ, 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 ին մարդկանց և թե աստվածներին. չէ որ դժվար չէ աստվածներին սովամահ անել, երկնքի ճանապարհին պահելով մարդկանց Տվիրաբերությունները: Հոպոպը և սոխակը հավաքում են թռչուններին: V դ. վերջի ողբերգության օրինակով այդ կատարվում է սրնգի նվագով. մեներգի 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, շափազանց 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 է պիոնիստիկ ձևով, թեպետ այս անգամ արդեն առանց հակառակորդի, նա շարադրում է իր ծրագիրը: Ըստ անտիկ բարի սովորության, ամեն մի ռեֆորմ պետք է հրամցվի իբրև հինավուրց կաթ-



դերի վերականգնում, որոնք ժամանակի ընթացքում խեղաթյուրվել և անկման են հասել: Ծաղրամանվելով գիտական պատմագրությունը, որն այդ ժամանակ գերապրուկների ուսումնասիրության օգնությամբ մշակել էր անցյալը վերականգնելու մեթոդը, Պիսիստերոսը «ապացուցում է», որ թուշունները մի ժամանակ տիրում էին աշխարհը. պատով երիզված քաղաքը օդում՝ միջոց կծառայի վերականգնել այդ իշխանությունը: Նախագիծն ստանում է խմբի հավանությունը, և երկու աթենացիներն ընդունվում են թուշունների հասարակության մեջ: Ազոնին հետևում է պարարասիսը: Հակառակ տրադիցիայի, Արիստոֆանն այստեղ օգտագործում է այն ոչ թե անձնական միճաբանության համար, այլ կապակցում է սյուժեի հետ: Խումբը հանդիսատեսների առաջ ծավալում է պարողիկ կոսմոգոնիա, ըստ որի թուշուններն ավելի հին են, քան աստվածներն ու մարդիկ, և փառաբանում է թուշունների հզորությունը: «Թուշուններ»-ի երկրորդ կեսը նշանակալիորեն ավելի սերտ է հյուսված սյուժեի հետ, քան կառնավալային տիպի մյուս կատակերգություններում, բայց պահպանված է էպիգոգիկ մանր տեսարանների արտաքին ձևը, հերոս-ժաղրածուի հետ միասին, որը մտրակով քշում է անկոչ հյուրերին: Թուշային Ամպապուպու քաղաքի հանդիսավոր հիմնադրմանը երկրից գալիս են սկզբում աղքատ պոետը՝ հիմներ հորինողը, այնուհետև գուշակը պատգամախոսություններով, դրանից հետո աթենական հայտնի երկրաշարժի մեթոնը՝ նոր քաղաքի գիտական հատակադժի նախագծով, վերջապես, օրինապետների հսկիչն ու վաճառողը: Գրանց բոլորին Պիսիստերոսը խաչատառակությամբ քշում է Ամպապուպուից. միայն աղքատ պոետի հետ նա ավելի մեղմ է վարվում և նրան նվիրում է մի շապիկ: Բյուրավոր թուշունների ուժերով արդեն ստեղծված է քաղաքի շրջապարիսպը, բայց ահա անհանդստանում են աստվածներն՝ այլևս զոհարերություն չստանալով: Աստվածների բանվածներն՝ այլևս զոհարերություն չստանալով: Աստվածների բանբերուհի Իրիսը Պիսիստերոսի ծաղրանքին է միայն արժանանում՝ թյամբ ընդունում են թուշունների իշխանությունը և Պիսիստերոսին օսկե պտակ են ուղարկում: Նրանք հոսում են բոլոր կողմերից, ցանկանալով թուշունների շարքն ընդունվել: Այստեղ նորից կարիք է լինում ջրել անցանկալի եկվորներին: Օլիմպիացիներն էլ են խաղաղվում: Հին աստվածատյաց և մարդկանց բարեկամ Պրոմեթեոսը զաղտնարար հաղորդում է, որ քաղցի մատնված աստվածները համաձայն կլինեն ամեն տեսակ պայմանների, և նրա խոր-

հերդով Պիսիստերոսը պահանջում է, որ Զևսը իրեն հանձնի իր գայիսունը և կնություն տա իր Բասիլիա դստերը (այսինքն «Թագուհուն») — ուսական հեքիաթների Չքնաղ Վասիլիսային): Աստվածների պատվիրակությունը՝ կազմված Հերակլեսից, Պոսիդոնից և «բարբարոսների» աստված Տրիբալլայից՝ ընդունում է պայմանները. դրա համար առանձնապես պայքարում է Հերակլեսը՝ հրապուրվելով որսի տապակած մսով: Պիսիստերոսն անհապաղ ուղեվորվում է երկինք գայիսոնի և հարսնացուի հետեից, և պիեսը վերջանում է, ինչպես սովորաբար, հարսանեկան թափորով: Թուշունների թագավորության մասին այդ «հեքիաթային» կատակերգությունը, որը հիանալի է ֆանտազիայի հարստությամբ և համարձակությամբ, աչքի է ընկնում նույնպես լիրիկական պարտիաների թարմությամբ և օրիգինալությամբ. այդ պարտիաներում էրգեցիկ խումբը կոչ է անում «անտառի թավուտի Մուսային»:

Սովորական կանոնավալային տիպից որոշ շարժով տարբերվում են այն կատակերգությունները, ուր դրվում են ոչ թե քաղաքական, այլ կուլտուրական կարգի պրոբլեմներ: Արիստոֆանի արդեն առաջին (մեղ չհասած) «Խնճույք անողներ» կատակերգությունը (427 թ.) նվիրված էր հին և նոր գաստիարակության հարցին և պատկերում էր սոփիստական ուսուցման վատ հետևանքները: Նույն թեմային Արիստոֆանը վերագրածով «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:

Մերով Ստրեսպիտադեսը, իր որդի Ֆիդիպիդասի արիստոկրատական սովորությունների պատճառով խճճվելով պարտերի մեջ, լսել է այն իմաստունների գոյության մասին, որոնք կարողանում են «ավելի թույլը ավելի ուժեղ դարձնել», «անարդարն՝ արդար», և ուղևորվում է «իմաստունարանում» սովորելու: Կատակերգության պատկերացման իրեն օրեկտ ընտրված սոփիստական գիտության կրողը Սոկրատեսն է, մի անձնավորություն, որը քաջ հայտնի էր բոլոր աթենացիներին, իր օտարտի շարժումով, որի միայն «սիլենյան» արտաքինն ինքին շատ հարմար 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» խաբերա գիտնականը տխմար հետազոտություններով էր զբաղված «իմաստունարանում», որը մատչելի էր միայն ձեռնադրվածներին. շրջապատված «գունաթափ» և հյուժված աշակերտներով, նա կախված զամբյուղում «սավառնում է օդում և խորհում է արեգակի մասին»: Սոկրատեսն ընդունում է Ստրեսպիդեսին «իմաստունարանը» և նրա վրա կատարում է «ձեռնադրության» ծեսը: Սոփիստների վերացական և ճապաղ իմաստությունը սիմվոլացվում է «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 գիտցիվիստները, օրինակ քերականությունը: Բանից դուրս է գալիս, սակայն, որ Ստրեսպիդեսն անընդունակ է բնկալելու այդ ամբողջ գերիմաստությունը և իր փոխարենն որդուն է ուղարկում: Երգիծանքը տեսական հարցերից անցնում է գործնական բարոյականության բնագավառը: Ֆիդիպիդեսի առաջ «ագոն»-ում մրցում են Արգարությունը («Ճշմարիտ խոսքը») և Անարգարությունը («Անճշմարիտ խոսքը»): Արգարությունը գովաբանում է հին խիստ դաստիարակությունը և նրա բարի հետևանքները քաղաքացիների ֆիզիկական և բարոյական առողջության համար: Անարգարությունը պաշտպանում է տենչանքի ազատությունը: Անարգարությունը հաղթանակում է: Ֆիդիպիդեսը արագորեն տիրապետում է բոլոր անհրաժեշտ խորամանկություններին, և ծերուկն իր գլխից հեռացնում է պարտատերերին: Բայց շուտով որդու սոփիստական արվեստը ուղղվում է հոր դեմ: Հին բանաստեղծներ Սիմոնիդեսի և Էսքիլոսի սիրահար Ստրեսպիդեսը գրական ճաշակով չհարմարվեց որդու հետ, որն էվրիպիդեսի երկրպագուն էր: Վեճը կռվի փոխվեց. Ֆիդիպիդեսը, ծեծելով հորը, ապացուցում է նոր «ագոն»-ում, որ որդին իրավագոր է հորը ծեծելու: Ստրեսպիդեսը պատրաստ է ընդունել այդ պատճառաբանության ուժը, բայց երբ Ֆիդիպիդեսը խոստանում է ապացուցել և այն, որ օրինական է մայրերին ծեծելը, գաղաղած ծերուկը հրդեհում է աթենսո Սոկրատեսի «իմաստունարանը»: Այսպիսով, կատակերգությունը վերջանում է առանց սովորական ծիսային հարսանիքի: Հարկավոր է, սակայն, նկատի ունենալ, որ համա-

ձայն անտիկ վկայության, այժմյան եզրափակիչ տեսարանը և Արգարության և Անարգարության մրցումը պետք է մտցրել է պիեսի երկրորդ խմբագրության մեջ միայն:

Կատակերգության երկրորդ մասում երգիծանքն ավելի լուրջ բնույթ ունի, քան առաջինում: Կրթված և ամեն մի անտիապաշտության օտար Արխստոֆանը խավարամուլ և գիտություն թշնամի է: Սոփիստության մեջ նրան վախեցնում է պոլիսի էթիկայից կտրվելը. նոր դաստիարակությունը հիմք չի դնում քաղաքացիական քաջարության համար: Այդ տեսակետից իբրև նոր հոսանքների ներկայացուցիչ Սոկրատեսին ընտրելը գեղարվեստական սխալ էր: 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 Արխստոֆանը:

Արխստոֆանը նույնպիսի կարծիքներ պաշտպանում է գրական նոր ուղղությունների վերաբերյալ: Նա հաճախ ծաղրի է ենթարկում մոդային լիբելական պոետներին, բայց նրա հիմնական բանակոխիչը ուղղված է էվրիպիդեսի դեմ, իբրև V դ. առաջատար գրական ժանրի՝ ողբերգության նոր պարոցի կարկառուն ներկայացուցիչ դեմ: Էվրիպիդեսին և նրա պատառոտված ու կաղ հերոսներին՝ ծաղրելը մենք հանդիպում ենք արդեն «Ակարնիացիներում». հատկապես էվրիպիդեսի դեմ է ուղղված «Կանայք Ֆեսմոֆորի տոնին» պիեսը (411 թ.), բայց Արխստոֆանի բանակոխիչը ամենից շատ սկզբունքային բնույթ է ստանում «Պուտեր» պիեսում (405 թ.):

Այդ կատակերգությունը երկու մասի է բաժանվում: Առաջինը պատկերում է Դիոնիսիոսի ճանապարհորդությունը դեպի մեոյալների արքայությունը: Ողբերգական մրցությունների աստվածը, մտահոգված ողբերգական բեմի դատարկությանը, էվրիպիդեսի և Սոֆոկլեսի մահվանից հետո, ուղեվորվում է սանդարամետ, 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 առյուծի մորթին, և նրա ստրուկ Քասնիոսը ընկնում են զանազան զավեշտական դրությունների մեջ. հանդիպելով ֆանտաստիկ դեմքերի, որոնցով հունական ֆոլկլորը բնակեցնում էր մեոյալների թագավորությունը: Գիտի-



«Ի՞նչը սարսափից շարունակաբար իր դերը փոխում է Քսենոֆոնի հետ և ամեն անգամ ի վնաս իրեն: Այդ կատակերգությունն իր անունն ստացել է գորտերի երգեցիկ խմբից, որը, հարոնի նավակով Գիոնիսիոսի սանդարամետ փոխադրության ժամանակ, երգում էր իր երգերը «բռեկեկեկեկա, զոռթ, զոռթ» կրկնելով (ռեֆրենսով): այդ խումբն օգտագործված է միայն մի տեսարանում, և հետագայում փոխարինված է միտերի (այսինքն միտերիաներին հաղորդակից դարձածներին) խմբով: Միտերի խմբի պարողը մեզ համար ուշագրավ է նրանով, որ իրենից ներկայացնում է հարգանք Գիոնիսիոսի պաշտամունքային երգերի գրական վերաբրտագրությանը, երգեր, որոնք կատակերգության ակունքներից մեկն են կազմել: Երգեցիկ խմբի հիմներին և ծաղրանկարներին այստեղ նախորդում է անապետներով կազմված պարագլխի ներածական ճառը, որը կատակերգական պարաբասիսի պաշտամունքային նախատիպն է:

«Գորտերի» պրոբլեմատիկան կենտրոնացած է կատակերգության երկրորդ կիսում, էսքիլոսի և էվրիպիդեսի «ագոն»-ում: Վերջերս սանդարամետ ժամանած էվրիպիդեսը հավակնում է ձեռք գցել ողբերգական գահը, որը մինչ այդ անվիճելիորեն էսքիլոսին էր պատկանում, և Գիոնիսիոսն իբրև կոմպետենտ անձնավորություն հրավիրվում է մրցման դատավոր լինել: Հաղթող է դուրս գալիս էսքիլոսը, և Գիոնիսիոսն, հակառակ էվրիպիդեսին երկիր տանելու իր նախկին մտադրության, էսքիլոսին է երկիր տանում: «Գորտերում» ողբերգու պոետների մրցությունը, որը մասամբ պարոդիայի է ենթարկում գրական երկերի գնահատության սովետական մեթոդները, մեզ համար անտիկ գրական քննադատության հնագույն հուշարձանն է: Քննարկվում է երկու ախոյանների ոճը, նրանց նախերգանքները, նրանց դրամաների երաժշտա-լիրիկական կողմը: Ամենից շատ հետաքրքրություն է ներկայացնում մրցման առաջին մասը, ուր քննության է առնվում պոետիկ արվեստի և մասնավորապես ողբերգության խնդիրների մասին հիմնական հարցը: պոետը քաղաքացիների ուսուցիչն է:

Պատասխան տուր ինձ՝ ինչո՞ւ պետք է մեծարենք և ինչո՞ւ պետք է գովեստով պոսիկենք պոետին: —  
— հարցնում է էսքիլոսը:

Էվրիպիդեսը պատասխանում է՝  
Միտերի խոսքի, բարի խորհրդի և նրա համար,  
Նրա գրված են նրանք լավ ու խելամիտ քաղաքացիներին հայրենի երկրի:

Այդ դիրքից, որը երկու ախոյանների էլակետն է, էսքիլոսի տղբերգությունը, հին պոետների արժանի ժառանգն է համարվում.

Պատգամով Հոմերոսի իմ ողբերգություններում ստեղծել եմ ևս հերոսներ վսեմ, Առյուծի հողով և Պատրակլեսներ և Տեվկրոսներ, նրանց մեծություն ևս ցանկացել եմ քաղաքացիներին բարձրացնել, Մրգեպղի հերոսների շարքում, հավասար նրանց, կանգնեն վեհապանծ մարտական շեփորի ձայնը լսելով:

Իսկ ինչ վերաբերում է էվրիպիդեսին, ապա նրա հերոսներն իրենց պաթոլոգիական կրքերով և միջին մակարդակի մոտկությունները շեն կարող քաղաքացիների համար օրինակ ծառայել: Ողբերգության կերպարների վեհությունը պետք է համապատասխանեն վերամբարձ խոսքեր, դորժող անձանց վսեմ արտաքին, այն բոլորը, ինչից դիտակցորեն հրաժարվեց էվրիպիդեսը: Արխատոֆանը քոլորովին էլ չի ծածկում աչքերը էսքիլոսի ողբերգությունների բացերի հանդեպ, նրանց փոքր դիմամիկությունը, ոճի պաթետիկ ծանրաբեռնվածությունը, բայց էվրիպիդեսի պերսոնաժները և նրանց խոսակցության սովետական հնարամտությունները նրան թվում են ողբերգությանն ամարժան.

Սոկրատեսի ոտքերի մոտ շմեալ նստած,  
Չշաղակբատել, Մուսաների մասին մուսացած՝  
Չմոտանալ խմաստը վսեմ  
Ողբերգության արվեստի,  
Այս է ճշմարիտ, իմաստուն ուղին,

Եզրակացնում է երգեցիկ խումբը մրցումը ավարտվելուց հետո: Այստեղ վերստին հանդես է գալիս Սոկրատեսի կերպարն, իբրև սովետական քննադատության ներկայացուցիչ, որը խախտում է ողբերգության իդեոլոգիական հիմքերը: Փաղափարական նոր հոգանքների մեջ Արխատոֆանն իրավացիորեն տեսնում է սպառնալիք դատախարակչական անդերի նկատմամբ, որը մինչ այդ հոմանական կուլտուրայի մեջ խաղում էր պոեզիան: Նվ իսկապես, սկսած սովետականների շրջանից, պոեզիան դադարում է աշխարհայացքային պրոբլեմների քննարկման գործիք լինել, և այդ ֆունկցիան անցնում է պրոզայիկ գրական ժանրերին՝ հոստորական ճառին և ֆիլիսոփայական դիալոգին:

«Գորտեր» պիեսը, որը բեմադրվեց Պելոպոնեսյան պատե-



բազմում Աթենքի վճռական պարտությունից և աթենական ծովա-  
յին անբուխան տրոհվելուց փոքր ինչ առաջ, մեզ հայտնի վերջին  
«Հին» տիպի կատակերգությունն է: Արիստոֆանի հետագա երկե-  
րը նշանակալիորեն տարբերվում են նախկիններից և վկայում են  
կատակերգության զարգացման նոր սկսվող էտապի մասին:

Պելոպոնեսյան պատերազմի երկրորդ կեսին արդեն քաղա-  
քական պայմանները աննպաստ էին աչքի ընկնող քաղաքական  
էրոժիչներին ծաղրելու համար: Սկսած «Թուլուններից», Արիստո-  
ֆանի մոտ թուլանում է քաղաքական երգիծանքի խստությունը,  
նրա հրատապությունը և կոնկրետությունը: Կատակերգական  
ազատությունը վերջնական հարված հասցրեց Պելոպոնեսյան պա-  
տերազմի դժբախտ ելքը: Ուժասպառ եղած Աթենքում քաղաքական  
կյանքը այլևս նախկին փոթորկալի բնույթը չունեց, և մասսաների  
մեջ հետաքրքրությունը դեպի ընթացիկ քաղաքական հարցերն ըն-  
կավ: Մանր հողատերերը, որոնց տրամադրություններին միշտ  
ուշիմ կերպով ականջալուր էր լինում Արիստոֆանը, այն աստի-  
ճան քայքայվել էին, որ հասարակական ժողովներին մասնակցե-  
լու համար, որը նրանց կտրում էր աշխատանքից, սկսեցին վար-  
ձատրել: Հրատապ հարցերի քաղաքական կատակերգությունը  
կորցրեց իր հողը: Տեղեկություններ կան, ճիշտ է մշուշապատ, որ  
կատակերգական ծաղրի ազատությունը օրենսդրական սահմա-  
նափակման ենթարկվեց:

Կատակերգության բնույթը փոխվելով ընկավ երգեցիկ խմբի,  
այն կոմոսի նշանակությունը, որն առաջ մերկացման մոմենտի  
հիմնական կրողն էր հանդիսանում: Անկման որոշ նշաններ այս-  
տեղ ևս նկատվում են V դարի վերջում: Այսպես, պարաբասիսի  
առաջին մասը («պարաբասիսը» բառիս իսկական իմաստով), որը  
Արիստոֆանի վաղ կատակերգություններում ծառայում էր գրա-  
կան և քաղաքական հակառակորդների դեմ պոետի բանակովի  
համար, «Թուլուններ» և «Կանայք Ֆեսմոֆորի տոնին» պիեսներում  
կազակցության մեջ է դրված սյուժեի հետ, իսկ «Ախսիստրատե-  
սուն» և «Գորտներում» միանգամայն վերացված է: IV դ. էրգեցիկ  
խմբի գերն արդեն միանգամայն թուլանում է. այն երգերը, որ  
կատարում էր խումբը կատակերգության առանձին էպիզոդների  
միջև, արդեն ընդմիջարկած համարների բնույթ ունեն, որոնք կա-  
տակերգության հրատարակման ժամանակ չեն մուծվում նրա  
անբառի մեջ: Սակայն քաղաքական նոր պայմաններում ևս Արիս-  
տոֆանը չի հրաժարվում սոցիալական պրոբլեմներ դնելուց կառ-

նավալային սյուժեի «Հին» կատակերգության համար տիպիկ ձևով  
և «չբըված» հասարակական հարաբերություններով: Մեզ հայտնի  
իր հետագա կատակերգություններում նա վերադառնում է սոցիա-  
լական ուտոպիայի թեմային: Այդ թեման այժմեական էր և լուրջ  
գրականության մեջ: IV դ. սկզբի ծանր ճգնաժամը, ունեցվածքա-  
յին խիստ շեղումներումը 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 ուտոպիա-  
ների բնորոշ գիծը պոլիսային «համատեղ մասնավոր սեփականու-  
թյան» ռեակցիոն իդեալականացումը, ստրկատեր-պետություն  
ստեղծելու մասին միտքն էր, մի պետություն, որի մեջ «քաղաքա-  
ցիները» կերակրվեին հավասար իրավունքներով ի հաշիվ ստրկա-  
կան աշխատանքի: Այդ նախագծերից ամենահայտնին Պլատոնի  
«Պետությունն» է, ուր մարդիկ բաժանված են երեք դասակարգի՝  
արհեստավորների, զինվորների և փրիստոփանների, ընդ որում  
սպառող դասակարգերի, այսինքն՝ զինվորների և փրիստոփանների  
համար Պլատոնն առաջարկում է վերացնել մասնավոր սեփակա-  
նությունն ու բնատնիքը: Այդ կարգի ուտոպիայի ծաղրանկար է  
Արիստոֆանի «Կանայք հասարակական ժողովում» («Օրենսդրու-  
հիներ», 392 թ.) կատակերգությունը. կանայք, գրավելով իշխա-  
նությունը, հաստատում են գույքի և ամուսինների ու կանանց  
ընդհանրություն, որը բերում է մի շարք զանազան զավեշտական  
կոնֆլիկտների՝ գույքային և սիրային հողի վրա:

Ուտոպիան ավելի հեքիաթային բնույթ ունի «Պլուտոս» («Հա-  
քրատություն»—388 թ.) կատակերգության մեջ: Աղքատ Քրեմիլը,  
բռնելով կույր Պլուտոսին՝ հարստության աստծուն՝ բժշկում է  
նրան կուրությունից: Այդ ժամանակ աշխարհում ամեն ինչ շքեղ-  
վում է՝ ազնիվ մարդիկ սկսում են ապրել լիության մեջ, բայց  
վատանում է գրպարտչի 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 «ագոն»-ը: Այստեղ հանդես է գալիս Աղքատու-  
թյունը և ապացուցում է, որ ոչ թե հարստությունն ու անգոր-  
ծությունը, այլ կարիքն ու աշխատանքն են կուրատորայի աղ-  
քույր ծառայում: Աղքատությունը դնում է բոլոր անտիկ ուտոպի-



աների համար այն սպանիչ հարցը, թե ս՛վ պետք է աշխատի ու աբտադրի, եթե բոլորն էլ հարուստ-սպառողներ են լինելու՝ Ստրուկները, —ասում է հանրահայտնի պատասխանը: Իսկ ս՛վ ի՞նչ վրա կվերցնի ստրուկներ որսալու և վաճառելու աշխատանքը: դրան պատասխան չկա: «Դու ինձ չես համոզի, եթե նույնիսկ հաժժոզես», գոչում է Քրեմլը և վտարում է Աղքատությունը:

Արխտոֆանի ստեղծագործությունն ավարտում է հունական կուլտուրայի պատմության ամենափայլուն շրջաններից մեկը: Նա ուժեղ, համարձակ ու ճշմարտացի, հաճախ խոր երգիծանքի է ենթարկում Աթենքի քաղաքական և կուլտուրական վիճակը դեմոկրատիայի ճգնաժամի և պոլիսի վերահաս անկման ժամանակաշրջանում: Նրա կատակերգության ծուռ հայելու մեջ արտացոլված են հասարակության ամենաբազմազան խավերը՝ տղամարդիկ ու կանայք, պետական գործիչներն ու զորավարները, պոետներն ու փիլիսոփաները, գյուղացիները, քաղաքի բնակիչները և ստրուկները. ծաղրանկարային տիպական դիմակները ստանում են ցայտուն, ընդհանրական կերպարների բնույթ: Որքանով որ Արխտոֆանը «հին» կատակերգության ժանրի միակ ներկայացուցիչն է՝ մեզ համար դժվար է զնահատել նրա օրիգինալության առտիճանք և որոշել, թե ինչով է նա պարտական իր նախընթացներին սյուժեների և դիմակների մեկնաբանման գործում, բայց նա միշտ փայլում է սրամտության անհատնում պաշարով և լիրիկական տաղանդի պայծառությամբ: Ամենապարզ ձևերի կիրառմամբ նա հասնում է ամենասուր երգիծական էֆեկտների, թեպետ այդ կիրառումներից շատերը, որոնք անդադար հիշեցնում են այն մասին, որ կատակերգությունը ծագել է «ֆալլուսական» խաղերից ու երգերից, ավելի ուշ ժամանակներում կարող էին շափազանց կոպիտ ու պրիմիտիվ թվալ:

Հին-ատտիկական կատակերգության սպեցիֆիկ առանձնահատկությունները այնքան սերտորեն են կապված V դարի Աթենքի քաղաքական ու կուլտուրական պայմանների հետ, որ հետագայում նրա ոճական ձևերի վերարտադրելը հնարավոր էր միայն փորձնական կարգով: Այդպիսի փորձեր մենք դստնում ենք Ռասսինի, Գյոթեի և ուժանտիկների մոտ: Այն գրողները, որոնք իրենց տաղանդի տիպով իսկապես մոտ են Արխտոֆանին, ինչպես օրինակ Ռարլեն, աշխատում էին այլ ժանրով և օգտվում էին ոճային այլ ձևերով:

Ատտիկական կատակերգության մեջ քաղաքական մոմենտի մերացումը 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 վերնազրեք և մի շարք ֆրագմենտներ: Այդ նյութը թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ «միջին» կատակերգության մեջ մեծ տեղ էին դրավում պարոդիկ-դիցաբանական թեմաները, ընդ որում, պարոդիկականացվում 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, «Մեդան», «Բաքոսուհիները»): Վերնազրեքի մյուս կատեգորիան վիպում է կենցաղային թեմատիկայի և տիպիկ դիմակների մշակման մասին՝ «Կենդանագիր», «Սրնզանվազուհի», «Բանաստեղծուհի», «Բժիշկ», «Պարասիտ»: Կատակերգությունների հերոսները հաճախ օտարերկրացիներն էին լինում՝ «Լուդիացի», «Բեռլիթացի»: «Հին» կատակերգության համար բնորոշ ծաղրի կոպտությունն այստեղ մեղմացվում էր: Այդ շէր 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 կանոնավալային ծիսախաղերի հինավուրց մոտիվներն էին, շարունակում են բնորոշ մնալ նաև «միջին» կատակերգության համար, միայն թե նոր, կենցաղին ազնի մոտ ձևակերպմամբ: Կանոնավալային անկարգության և ծաղրածուական, «խեղկատակային» մոմենտի պակասացման հաշվին աճում էր ավելի խիստ և ավարտված դրամատիկական գործողու-



Քյուն, հաճախ հիմնված սիրային ինտրիգի վրա: «Միջին» կատակերգությունն մի անցման էտապ էր դեպի ատտիկական նոր էպոպեոսությունը, դեպի բնավորությունների, դեպի ինտրիգների էպոպեոսությունը, որը զարգացավ IV դ. վերջին, հելլենիստական ժամանակաշրջանի սկզբներին:

## V—IV Գ Ա Ր Ե Ր Ի Պ Բ Ո Ջ Ա Ն

Գրական պրոզան, որ ծագել էր Հոնիայում VI դարում, ինտենսիվորեն զարգանում էր հետագա երկու դարերի ընթացքում: Ոտանավորային 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: Սոփեստական շարժումը, որը ջախջախիչ հարված հասցրեց պոլիսի գաղափարախոսությունը, 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 ձյուղը, ընդհուպ մինչև ատտիկական ժամանակաշրջանի վերջը:

Մինչսոփեստական պրոզան զարգանում է այն երկու ուղղություններով, որոնք նշմարվեցին Հոնիայում նրա ծագման հենց սկզբից: Այդ, առաջինը, գիտա-փիլիսոփայական պրոզան էր, իսկ այնուհետև՝ պատմական-պատմողականը: Սոփեստությունը այդ ժանրերին միացնում է «ճառերի» տարբեր տեսակներ և փիլիսոփայական շարադրման գեղարվեստական նոր ձևեր: Այդ ժամանակ հաստատվում են երեք հիմնական ձյուղեր, որոնցով անտիկ գրական տեսությունը կլասիֆիկացիայի է ենթարկում գեղարվեստական պրոզան՝ պատմագրություն, ճարտասանություն և փիլիսոփայություն: Այդ կլասիֆիկացիայից դուրս են մնում գործնական և գիտական պրոզայի տարբեր տեսակներ, որոնց համար գեղարվեստական ոճավորությունը պարտավորեցուցիչ չէր համարվում. ինչպիսիք էին՝ իրավաբանական վավերագրերը կամ գիտելիքների առանձին բնագավառների աշխատությունները (մաթեմատիկա-



բժշկականություն և այլն), որոնք նախորդված էին մասնագետ-  
ների նեղ շրջանի համար: Քննության անված ժամանակաշրջա-  
նի հատկապես գիտական գրականության հուշարձաններից հիշա-  
տակության արժանի է V—IV դ. դ. բժշկական տրակտատների ժողովածուն, որը տրադիցիան միավորում է հայտնի բժիշկ Հիպո-  
կրատես Կոսացու (մոտավորապես 460 թ.) անվան տակ: Այդ այս-  
պես կոչված «հիպոկրատեսյան կորպուսն» է, նրա մեջ մտնող որոշ  
աշխատություններ մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում գի-  
տական միտքը կրոնական նախապաշարումներից ազատելու և  
հետադուրսության խիստ գիտական մեթոդ մշակելու տեսակետից: Հիպոկրատեսյան կորպուսը վկայում է, որ հատուկ գիտելիքների  
բնագավառում մշակվել էր պարզ, ճշգրիտ, հատու, գեղարվեստա-  
կան պրոզայից խիստ տարբեր առանձին գրական ոճ:

Ակիզքներում պրոզայի լեզուն մնում էր հոնիական բարբառը:  
V դ. վերջից գեղարվեստական պրոզայի կենտրոնը տեղափոխվում  
է Աթենք, և համահունկան գրական լեզվի ֆունկցիան—այս ան-  
տգամ արդեն վերջնականապես—ամրանում է ատտիկական բար-  
բառին:

## 1. ՊԱՏՄԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղարվեստական պատմագրության առաջին ներկայացուցիչը,  
որի աշխատությունն ամբողջովին մեզ է հասել, այդ Հերոդոտն է:  
Նրան իրենք նրան «պատմության հայր» էին անվանում:

Հերոդոտը ծնվել է մոտավորապես 484 թվին Հալիկոնա-  
սում՝ փոքրասիական առափնյա հունական դազուլում, որը Պարս-  
կաստանի վասալ կորիական իշխանների իշխանության ներքո էր  
գտնվում: Այդ դազուլն իր էթնիկական ծագումով դորիական լինե-  
լով, լեզվով և կուլտուրայով հոնիական էր: Երիտասարդ հասակում  
Հերոդոտը, պատկանելով երեկի և հարուստ տոհմի, ակտիվ  
մասնակցություն էր ցուցաբերում իր հայրենիքի քաղաքական  
կյանքում, բայց հետո ստիպված եղավ հեռանալ այնտեղից: 40-ա-  
կան 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 դազուլներում, և Եգիպտոսում, և Փյունիկիայում, և Բարելո-  
նում, և եվրոպական Հունաստանի շատ համայնքներում, բայց  
նրա երկրորդ, հոգեվոր հայրենիքը Աթենքը դարձավ: Այստեղ նա  
մտտեցավ Պերիկլեսի շրջանի հետ, մանավանդ Սոֆոկլեսի, որին  
շատ մոտ էր իր աշխարհայացքով: Երբ 444 թվին, Աթենքի ղեկա-  
վարությամբ հարավային Իտալիայում կազմվեց Ֆուրիայի գազու-  
թը, Հերոդոտն այնտեղ հողաբաժին և քաղաքացիության իրա-  
վունք ստացավ: Աթենքին ու նրա դեմոկրատական կարգերին Հերո-  
դոտը վերաբերվում էր մեծագույն համակրանքով: Նա իր աշխա-  
տությունն ավարտեց Պելոպոնեսյան պատերազմի սկզբի լարված  
քաղաքական պայմաններում և ուժեղ կերպով առաջ է քաշում Ա-  
թենքի պատմական դերն ու ծառայությունները Հելլադայի հան-  
դեպ:

Հեղինակն իր աշխատությունն անվանում է «հիստորիա», որը  
թարգմանաբար նշանակում է «հետախուզություն» («պատմու-  
թյուն»): Հետագայում Հերոդոտի «հիստորիան» «Մուսաներ» վեր-  
տառությունն ստացավ և բաժանվեց ինը գրքի, համապատասխան  
Մուսաների թվին: Աշխատության նպատակն էր՝ «որպեսզի ժամա-  
նակի ընթացքում հիշողությունից դուրս չգան մարդկանց արարե-  
ները և անփառունակ մոռացության շմատնվեն զարմանքի արժա-  
նի այն մեծ գործերը, որոնք կատարել են ինչպես հելլենները, այն-  
պես էլ բարբարոսները, և մանավանդ այն պատճառը, ըստ որի  
պատերազմել են նրանք միմյանց հետ»: Հերոդոտը զուտ պատ-  
մողական պատմության ներկայացուցիչն է: Նրա շարագրությունը  
երկրների ու ժողովուրդների հուշարձանների, ինչպես և պատու-  
թյունների ու առանձին մարդկանց մասին պատմելն է:

Հոնիական վաղագույն «լոգոգրաֆները» սովորաբար առանձին  
վայրերի և ժողովուրդների մասին կցկտուր տեղեկություններ էին  
հաղորդում, մեծ ուշադրություն դարձնելով դիցաբանական ժամա-  
նակների վրա: Ի տարբերություն նրանցից, Հերոդոտը այն վիթ-  
խարի նյութը, որ նա հավաքել էր ինչպես գրավոր ու բանավոր  
աղբյուրներից, այնպես էլ անձնական տպավորությունների հիման  
վրա, դասավորում է մի միասնական թեմայի շուրջը, որը վերա-  
բերվում էր մոտ անցյալին: Այդ թեման Եվրոպայի և Ասիայի պայ-  
քարն էր, որը հանգեց հունա-պարսկական պատերազմին: Այդ մի-  
շրջանակ է ծառայում, որի մեջ գետնդվում են պատմվածքներ  
տարբեր երկրների մասին, այն չափով, որքանով դրանք մտնում  
են պատմողի տեսադաշտը: Հերոդոտն սկսում է լուրիացիների



կողմից հոնիական քաղաքների նվաճումով: Այդ նրան հիմք է տալիս պատմել Լուդիայի պատմությունը մինչև նրա նվաճվելը պարսիկներից, իսկ այնուհետև պարսից տերության պատմությունը, որի էքսպանսիան հնարավորություն է տալիս շարադրության մեջ մտցնել Բաբելոնը, Եգիպտոսի մանրամասն պատմությունը, Սկյութիայի, Լիբիայի և Թրակիայի նկարագրությունը, վերջապես, մի շարք դեպքեր հունական պատմությունից, խրոնոլոգիորեն զուգահեռ պարսիկների մասին պատմածին: Հերոդոտի 4-րդ գրքի այն մասը, որը նվիրված է Սկյութիային, ամենահին շաղկապված գրավոր աղբյուրն է հանդիսանում այն ժողովուրդների պատմության համար, որոնք ապրում էին ՍՍՌՄ տերիտորիայում: Հերոդոտի աշխատության երկրորդ կեսը (5-րդ գրքից) պատմում է հունապարսկական պատերազմի մասին: Այստեղ արդեն շտրագրումն ավելի հազվադեպ է ընդհատվում հետադարձ շեղումներով և ընդմիջարկյալ պատմվածքներով: Այդ մասի տեղեկները Աթենքի, իբրև «Հելլադայի փրկարարի» մեծարումն է: Դրա հետ միասին Հերոդոտը գերծ է պարսիկների վերաբերյալ որևէ թշնամանքից (համ. էսքիլոսի «Պարսիկները»): Գիտական կողմից Հերոդոտի պատմությունը ղեկ խորապես արխայիկ է: Նա շատ միամիտ պատկերացում ունի պատմական պրոցեսի շարժիչ ուժերի մասին, մի հանդամանք, որ հատուկ էր հունական մտքի զարգացման նախաստիեստական շրջանին: Հունիական կուլտուրայի սան լինելով, Հերոդոտը որոշ շափով ուսցիոնալիստ է, բայց նրա ուսցիոնալիզմը ավելի հետոն չի գնում ժողովրդական հավատի կոպիտ պատկերացումների հանդեպ սկեպտիկ վերաբերմունքից: Էսքիլոսի և Սոֆոկլեսը պես, Հերոդոտն էլ չի կասկածում, որ աստվածությունն է կառավարում աշխարհը և ամեն օր միջամտում է մարդկանց գործերին: Նա հավատում է երազներին և պատգամախոսություններին: Անաբոդարության և «չափազանցության» համար աստվածային հատուցումը, աստվածների նախանձը մարդկանց երջանկությանը, — այդ բոլորը Հերոդոտի համար իրական պատմական ուժեր են, որոնց գործողությունները նա ցույց է տալիս մարդկային ճակատագրի հեղհեղուկության նկարագրությամբ: Այդ դրույթի համապատասխան, Հերոդոտը, իր բարեխղճության և ճշմարտացի լինելու հետ միասին, աչքի է ընկնում դյուրահավատությունամբ և իր պատմության մեջ մեծ քանակությամբ առասպելական և անեկզոտիկ նյութ է մտցնում:

Պատմա-աշխարհագրական ու ազգագրական գիտականու-

թյան զուգակցումը նովելիստական պատմողականության հետ Հերոդոտի բնորոշ առանձնահատկությունն է: Առասպելական տարրը այն ոլորտն է, որի մեջ ամենամեծ պայծառությամբ դրսևվորվում է նրա պատմելու վարպետությունը: Հոնիական նովելը հանձնին Հերոդոտի գտավ իր հաղորդողին, որը վերաբառադրում էր ֆոլկլորային պատմվածքի և բովանդակությունը, և՛ ոճը: Պատկերելու պլաստիկությունը և բնութագրման պայծառությունը Հերոդոտին պատվավոր տեղ հատկացրին համաշխարհային պատմողական գրականության մեջ, և նրա պահպանած ավանդությունների գանձարանը բազմիցս վերամշակվել է նոր ժամանակի գրականության մեջ, ընդհուպ մինչև Լ. Ն. Տոլստոյի «Արդյոք շատ հող է մարդուն հարկավոր» պատմվածքը, որը հիմնված է Հերոդոտի հաղորդած սկյութական ավանդության վրա: Այնպիսի պատմվածքներ, ինչպիսին Կոեսոսն ու Մոլոնը, Արիոնի փրկությունը, Կյուրոսի մանկությունը, իրենց հանրահայանությամբ կարող են համեմատվել միայն հոմերոսյան էպոսի սաքերի հետ:

Մեզ հասած պատմական երկերից բաց ժամանակի հաջորդ պատկանում է աթենացի Թուկիդիդեսին, անտիկ աշխարհի ամենահռչակավոր պատմաբանին: Միայն մի սերունդ է բաժանում նրան Հերոդոտից և, այնուամենայնիվ, Թուկիդիդեսի կազմած Պելոպոնեսյան պատերազմի պատմությունը գիտական տեսակետից հսկայական քայլով առաջ է Հերոդոտի համեմատությամբ և անտիկ պատմագրության զազափնակետն է կազմում: Դրա հետ միասին Թուկիդիդեսի՝ պատմությունը ատտիկական պրոզայի առաջին նշանակալի հուշարձանն է: Հերոդոտը գրում էր հունիերեն, սկսած Թուկիդիդեսից հունական գեղարվեստական պատմագրությունը անցնում է ատտիկական բարբառին:

Թուկիդիդեսը ծնվել է մոտավորապես 460 թվին: Հարուստ ստրկատեր, կապված աթենական ավագանու և Թրակիայի թագավորների հետ, ուր նա ոսկու հանքեր ուներ, Թուկիդիդեսը Պերիկլեսի ժամանակվա աթենական կուլտուրայի սանն էր: Վաղազույն սոփեստությունից նա յուրացրել էր սկեպտիկ վերաբերմունք կրոնա-դիցարանական աշխարհայեցողության հանդեպ և քննադատական վերաբերմունք ամեն տեսակի տրագիցիաների և հեղինակությունների 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 Թեոֆիլոսի  
Պոլիպոսի տերության քաղաքական փորձը և նրա մրցությունը  
Պոլիպոսի պետությունների հետ: Պատերազմը, որին հանգեց  
այդ մրցությունը, Քուրիդիդեսին հետաքրքրեց իր ծագման հենց  
նկարագրի և 424 թվին նա թրակիական առաջնությունը գործող  
Պատերազմի զորամաստարն 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:

Քուրիդիդեսի պատմությունը հետագայում բաժանվեց ութ  
գրքի: Առաջին գիրքը ներածական բնույթ ունի: Քուրիդիդեսը  
քննության է առնում պատերազմի պատճառները, ընդ որում տար-  
բերելով 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  
ուրվագիծ, նպատակ ունենալով ցույց տալու, որ այդ ժամանակ  
հզոր պետություններ չկային և այնպիսի ռազմական բախումներ  
չէին լինում, որոնք իրենց նշանակությամբ հավասարվեին Պոլի-  
պոսի պատերազմին: Պատերազմի մասին պատմելը, որ  
սկսվում է երկրորդ գրքից, դասավորված է խիստ խրոնոլոգիական  
կարգով, ըստ յուրաքանչյուր տարվա ամառային և ձմեռային ար-  
շավանքների: Ըստ հեղինակի գիտավորության, այն պետք է հասցը-  
վեր մինչև Աթենքի պարտությունը 404 թ., բայց ընդհատվում է  
411 թվի ամառային արշավանքով:

Քուրիդիդեսի շարադրման առարկան, այսպիսով, ժամանա-  
կակից պատմությունն է, ի տարբերություն նախորդներից, որոնք  
պատմում էին առավելապես անցյալի մասին: Այդ կատակցու-  
թյամբ պատմական շարադրությունը նա առաջադրում է նոր պա-  
հանջ՝ առավելագույն ճշգրտություն և հազորգած յուրաքանչյուր  
փաստի քննադատական ստուգում: Եթե խնդրի հետ ես համաձայն  
չեմ համարում արձանագրել այն, ինչ իմացել եմ առաջին պատա-  
հանքից, — գրում է Քուրիդիդեսը, — կամ այն, ինչ որ ես կարող էի  
ենթադրել, այլ արձանագրել եմ այն դեպքերը, որոնց անձամբ

ակնատես եմ եղել, և այն, ինչ որ լսել եմ ուրիշներից, որքան  
հնարավոր է, յուրաքանչյուր փաստն առանձին վերցրած հետա-  
խուզելուց հետո: Հետախուզությունները ղեկավար էին, որովհետև  
առանձին փաստերի ակնատեսները միևնույն բանը միակերպ  
չէին հաղորդում, այլ այնպես, ինչպես յուրաքանչյուրը կարող էր  
հաղորդել, դեկավարվելով դեպի պատերազմող կողմերից մեկը  
կամ մյուսն ունեցած իր համակրանքով կամ հիմնվելով իր հիշո-  
ղության վրա»: Ժամանակակից պատմության փաստերի քննադա-  
տորեն ստուգելու գծավորությունը Քուրիդիդեսին ստիպում է առա-  
վել ևս թերահավատությամբ 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, հետազոտել ճշգրտու-  
թյամբ»: Ուստի հունական պատմության հին շրջանի ուրվագծում  
Քուրիդիդեսը սահմանափակվում է լոկ փորձելով վերստեղծել  
զարգացման ընդհանուր պատկերը, չերաշխավորելով առանձին  
տվյալների արժանահավատության մասին: Հին Հելլասի կուլ-  
տուրական վիճակի մասին իր կուսումները նա հաստատում է  
վկայակոչելով ավելի հետամնաց հունական համայնքների կեն-  
ցաղի մեջ պահպանված սովորույթները, դամբարանային հայտա-  
բերումները, հունական քաղաքների տեղագրական հատկություն-  
ները: Ամենայն իրավամբ Քուրիդիդեսին պատմական քննադա-  
տության հիմնադիր կարելի է համարել: Ատտիկական աշխար-  
հայեցողության համար բնորոշ է, սակայն, որ Քուրիդիդեսը հնա-  
րավոր չի համարում կասկածել հունական զիցաբանության հե-  
քոսների իսկապես գոյության մասին, ինչպիսիք են Մինոսը,  
Ագամեմոնոնը և ուրիշները, նա կարծում է միայն, որ նրանց ա-  
րարքները շքեղազարդված են բանաստեղծական հնարքներով:  
Հասկանալի է, որ Քուրիդիդեսի պատմության մեջ նովելիստական  
տարրը բացառված է: Նա խիստ սահմանազմվում է լոգոգրաֆիս-  
րից, «որոնք իրենց պատմվածքները հորինել են մտահոգված լինե-  
լով ոչ այնքան ճշմարտության, որքան լսողության համար  
հաճելի ազդեցության մասին. նրանց պատմած դեպքերը, ոչնչով  
հիմնավորված չլինելով դրանց ստեղծվելու ժամանակի վաղեմիու-  
թյան պատճառով, մեծ մասամբ դարձել են անհավատալի և հե-  
քիափայլին»:

Քուրիդիդեսի աշխատության գիտական մյուս մեծ արժանիքը  
նկարագրվող դեպքերի քաղաքական վերլուծության խորությունն է:



Պատմաբանը ցույց է տալիս Աթենքի ազրեսիվ արտաքին քաղաքականության անխուսափելիությունը, որը չէր կարող չհանգել Սպարտայի հետ բախման: Շատ ղեպքերում նա կարողանում է հաշվի առնել նյութական գործոնների նշանակությունը: Պատմության գերբնական ազենտներից, որոնք շարունակաբար գործում են Հերոդոտի մոտ, աստվածների նախանձից և աստվածային հատուցումից, Քուկիդիդեսի մոտ հետք էլ չէր մնացել: Նա ըմբռնում է պատահականության նշանակությունը պատմական պրոցեսում, բայց «պատահականը» նրա համար գերբնական ուժ չի դառնում: Տակավին հենքը Քուկիդիդեսին «անաստված» էին համարում. այդ, իհարկե, նրան չէր խանգարում ընդունել կրոնի և պատգամախոսություններին հավատալու գերը, որպես հոգեբանական էարդի գործոններ:

Քուկիդիդեսի, իբրև պատմաբանի, արժեքավոր հատկություններից մեկն էլ, վերջապես, նրա անաչառությունն է, գոնե այն ամենում, ինչ որ վերաբերվում է արտաքին քաղաքականության հարաբերություններին: Մնալով ասենական հայրենասեր, նա չի ծածկում ասենական քաղաքականության մուկ կողմերը և ըստ արժանիքի գնահատում է Աթենքի ուղղմական հակառակորդներին: Ներքին քաղաքականության հարցերում Քուկիդիդեսին միշտ չի հաջողվում այդ բարձրության վրա մնալ, և, օրինակ, նրա համար ատելի կլենոն՝ արմատական դեմոկրատիայի տռաշնորդը՝ արդարացի գնահատության չի արժանանում: Ստրկատիրական վերնախավի ներկայացուցիչ Քուկիդիդեսն իր անձնական քաղաքական հայացքներով շատ շահավոր դեմոկրատիայի կողմնակից էր:

Նախորդներից իր գիտական գերազանցության հպարտ գիտակցությամբ, Քուկիդիդեսը իր ներածությունը վերջացնում է հետևյալ խոսքերով՝ «Քերես իմ աշխատությունը, որը զերծ է առակներից, ավելի քիչ հաճելի կլիվա լսողության համար. բայց դրա փոխարեն այն բավականաչափ օգտակար կհամարեն բոլոր նրանք, որոնք կցանկանան պարզ պատկերացում ունենալ անցյալի մասին, որն ըստ մարդկային բնության հատկության, կարող է նրբեկիցե ապագայում կրկնվել հենց նույն կերպ կամ նման կերպով: Իմ աշխատությունը նկատի է առնված ոչ այնքան այժմ բանավոր մրցման առարկա ծառայելու, որքան դարերի սեփականություն դառնալու համար»:

Այս խոսքերը, այնուամենայնիվ, այն են վկայում, որ Քուկիդի-

դեսը, որը կարողանում էր պատմական կոնկրետ ղեպքերը խոր և ճիշտ բացատրել, պատմական պրոցեսի վերաբերյալ իր տեսական հայացքներով «մարդկային բնության հատկություններով», այսինքն՝ հոգեբանությամբ պայմանավորելուց ավելի հեռուն չի գնում: Ըստ շարադրման եղանակի Քուկիդիդեսի պատմությունը պահպանում է ամբողջ անտիկ պատմագրությանը հատուկ գեղարվեստականորեն պատմելու բնույթը: Միայն Հունաստանի հին շրջանի ներածական ակնարկը կառուցված է որպես հետազոտություն, ուր բերված են պատճառաբանություններ: Քուկիդիդեսի պատմումը աչքի է ընկնում իր «օբեկտիվությամբ». 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 սրբիչների վրա: Առանձին անհատը Քուկիդիդեսին հետաքրքրում է պատմական ղեպքերի մեջ նրա մասնակցության շահով միայն: Չուտ կենսագրական մոմենտները Քուկիդիդեսը բաց է թողնում:

Պահպանելով շարադրման խիստ փաստականությունը, նա նշանակալի գեղարվեստական էֆեկտների է հասնում պատմողականության ակնառությամբ և ղեպքերի դրամատիկական խմբավորումով: Քուկիդիդեսի 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 Քուկիդիդեսի պատմությունը մերկ խրոնիկա կմնար, եթե նրա զուտ պատմողական մասերը չզուգորդվեին պատմական գործիչների բերանը դրած ճառերի հետ: Ճառերը միջոց են ծառայում ղեպքերի պատմական իմաստավորման, դրանց քաղաքական և հոգեբանական մեկնաբանության համար: Քուկիդիդեսն ինքն ընդունում է այդ ճառերի շինծու լինելու բնույթը: «Ճառերը ես կաղմել եմ այնպես, ինչպես, իմ կարծիքով, յուրաքանչյուր հոնտոր, հարմարվելով միշտ տվյալ մոմենտի հանգամանքներին, ավելի շուտ այդպես կարող էր ասել գործի ներկա դրության մասին, ընդ որում ես, ըստ հնարավորին, մոտ եմ մնացել իսկապես ասածի ընդհանուր իմաստին»: Վերջին



վերապահումը միշտ չէ, որ համապատասխանում է իրականությանը. ճառերը շատ դեպքերում արտահայտում են Թուկիդիդեսի մտքերը: Իրանք շարագրելով ոչ իր անունից, այլ զանազան հոնտորների դեմքից, պատմաբանը հավատարիմ է մնում՝ պատմվածքից առավելագույն չափով ինքնահեռացման իր ոճական սկզբունքին: Ճառերը երբեմն գետեղված են ղույզ-զույզ, և երբեմն դրանք խոսքի «մրցում» են կազմում, որոնք հարցը լուսաբանում են զանազան տեսակետներով: Թուկիդիդեսը դրանց համար լուրահատուկ դժվարացրած ոճ է ստեղծել, որտեղ մտքերի հարստությունը մարտնչում է բառային արտահայտության սեղմության հետ: Այդ ճառերն ընդգրկում են ամենաբազմազան քաղաքական պրոբլեմներ, կապված Պելոպոնեսյան պատերազմի հետ: Իրանցից շատերը լեցուն են խոր հետաքրքրությամբ, բայց ամենից նշանավորն այն ճառն է, որն արտասանում է Պերիկլեսը պատերազմի ժամանակ առաջինը ընկած աթենական զինվորների հուղարկավորության առթիվ (գիրք 2-րդ, գլ. 35—36), — գեմոկրատական Աթենքին այդ մի ներբողական է; որը դրված է այն գործչի բերանը, հանձինս որի Թուկիդիդեսը տեսնում էր պետական իմաստության մարմնացումը:

Թուկիդիդեսի գործը մի շարք շարունակողներ ունեցավ, սակայն նրանցից ոչ մեկը չէր հավասարվում Թուկիդիդեսին՝ ոչ բննադատական մտքի ուժով, ոչ քաղաքական վերլուծության խորությամբ: Այդ շարունակողներից ամենահայտնին Փսեռաֆոնն էր (մոտավորապես 430—354 թ. թ.), մի բեղմնավոր, բայց մակերեսային հեղինակ, որը գրում էր ամենաբազմազան հարցերի մասին՝ պատմական, տնտեսական, փիլիսոփայական, ուղղմական: Լինելով ծագումով աթենացի, Փսենոֆոնը 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 զահի հավակնորդն էր, ընդդեմ Արտաքսերքս արքայի: Երբ Կյուրոսն սպանվեց, և նրա պարսկական կողմնակիցները հաշտվեցին արքայի հետ, փոքրաթիվ հունական ջոկատը մեկուսացած մնաց հսկայական պարսկական պետության խորքերում: Փսենոֆոնը աչքի ընկնող դեր խաղաց հույն հետևակ «տասը հազարի նահանջի» մեջ, որը նրանց Բաբելոնի մոտերքից Քուր-

դաստանի և Հայաստանի լեռների վրայով հասցրեց Տրապիզոն: Այդ արշավանքից հետո Փսենոֆոնը ծառայության մտավ սպարտացիներին և մոտեցավ սպարտական քաղաքականության ղեկավար Ագեսիլաոս թագավորի հետ: Իր բացակայությամբ Աթենքում դատապարտվելով հայրենիքին դավաճանելու համար, նա ապրում էր էլիսում, Օլիմպիայի մոտերքը, գրադվելով գյուղատնտեսությամբ, իսկ ազատ ժամանակ գրական աշխատանքով: 370 թվի Սպարտայի և Քերեի միջև պատերազմը նրան ստիպեց Կորնթոս փոխադրվել: Աթենացիներն այդ ժամանակ դաշնակից լինելով Սպարտային, ներում չնորհեցին Փսենոֆոնին (367 թ.), բայց նա այլևս հայրենիք չվերադարձավ և վախճանվեց Կորնթոսում:

Կրոնի և քաղաքականության հարցերում սեակցիոներ լինելով, Փսենոֆոնը ձգտում էր դեպի միապետական կառուցվածք. այդ ձգտումը տարածված էր IV դ. հունական ստրկատիրական վերնախավի մեջ: Նա իր տարբեր երկերում բազմիցս վերագրանում է իդեալական կառավարողի կերպարին, որը անձնական հատկություններով հասնում է այն դրության, որ «հաճությամբ ենթարկվում են» նրան: Անհատի առաջ խոնարհվելը Փսենոֆոնի ամբողջ ստեղծագործության բնորոշ գիծն է: Նա մեծ ուշադրությամբ կանգ է առնում պատմական առանձին անձնավորությունների անհատական բնութագրության վրա. գրական դիմանկարի արվեստը այն նոր բանն էր, որը Փսենոֆոնը մտցրեց հունական պատմագրության մեջ:

Փսենոֆոնի 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, որի մեջ հեղինակը որոշ չափով չափազանցում է իր անձնական ծառայությունները և իրեն օրինակելի հրամանատարի հատկություններ է վերագրում: Այդ ինքնագովությունն է, հավանաբար, պատճառ հանդիսացել, որ «Անաբասիսը» Փսենոֆոնը հրատարակել է Թեմիստոկլեսոս Միրակուզացու 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 իրրև առաջին փոք-



ձեռք անհատական սեղմ գիմանկարների, որոնք բնագրկում են անհատի կարևորագույն գծերը:

«Հունաց պատմության» մեջ (Hellēnika), որը Թուկիդիդի գեներալի աշխատության շարունակությունն է կազմում, Քսենոֆոնն արդեն չի կիրառում ուղղակի բնութագրությունը և աշխատում է վերաբրտագրել իր նախորդի օրեկտիվ ոճը: Նրա պատմությունն սկսվում է 411 թ. դեպքերից, որոնց շարադրման վրա ընդհատվում է Թուկիդիդեսի աշխատանքը, և հասցվում է մինչև Մանթիանայի ճակատամարտը (362 թ.): Թուկիդիդեսին հետևելը, սակայն, պատմողականության արտաքին: ձևի պաշտպանելուց ավելի հեռուն չի գնում: Քսենոֆոնը իրազեկ պատմաբան է, բայց խոր չէ և չափազանց տենդենցիոզ է: Նա հաճախ գիտակցական աղճատումներ է անում, լուելյաչն 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 սպաշտական տիրիկ ունակցիոններին նրա մահվանից հետո Քսենոֆոնը հատուկ երկ է նվիրել՝ «Ագեսիլաոս» գովարանական 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 հետոր 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 պարհակել նաև այդ երկը, որը մենք այժմ ավելի շուտ պատմա-բարոյախոսական վեպի ժանր կհամարեինք: Պատմական նյութի հետ այստեղ Քսենոֆոնը վարվում է չափազանց ազատորեն: Այսպես, օրինակ, հակառակ պատմական իրականության, զուրա է գալիս, ոչ Կյուրոսը Եգիպտոսի նվաճողն է եղել: Նա մահանում է բնական մահով զավակների և բարեկամների շրջանում, որոնց հետ նա, Սոկրատեսի պես, բարոյախոսական հրա-

ժեշտի գրույց է անում: Կյուրոսի կերպարում համատեղված են Սոկրատեսի և Ագեսիլաոսի գծերը: Այն դրական հատկությունները, որոնք Քսենոֆոնը վերագրում է իր հերոսին, պատկերված են որպես հետևանք ճիշտ դաստիարակության, որի մեջ սպաշտական 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 ցայտուն վկայում է հատկապես արևելյան բրոնզապեղեկ ընտրությունը իբրև իդեալական դեմք: «Կյուրապեդիայի» բազմաթիվ երկրորդական պերսոնաժները նույնպես իրենցից ներկայացնում են զանազան առաքինությունների և արատների անձնավորույթներ: Քսենոֆոնը հարկ է համարել իր պատմության մեջ մտցնել աղմիվ սեր. դեղեցկուհի Պանթեան, դերության պայմաններում հավատարմություն պահպանելով իր ամուսին Աբրադատի 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 անբունադատելի 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 հետորական ոճի փարթամության վրա: Այդ ուղղությունը, որի գլխավոր ներկայացուցիչներն էին պատմաբաններ էթորոսն և Թևոպոմպոսը, կապված է արդեն հիշատակված Իսոկրատոսի գործունեության հետ, որը դարաշրջան հանդիսացավ հունական պերճախոսության պատմության մեջ:

## 2. ՊԵՐՃԱԿՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Հոմերոսյան պոեմները քննելիս արդեն հարկ եղավ նշել նաև կառուցելու համեմատաբար զարգացած տեխնիկան: Հոմերոսյան հասարակության կառուցվածքը «արքաներից» պահանջում էր հանրային ճառի արվեստ, խորհրդաժողովում կամ հասարակական ժողովում ելույթ ունենալու հմտություն: Հոմերոսն իր ճառն արտասանում է կենդանի շարժուձևով, թափահարելով դայխոսը.

\* Քսենոֆոնի «սոկրատական» երկերի մասին տես ստորև, էջ 305:



որն իշխանութեան և ժողովում խոսքի իրավունքի մոգական սիմվոլ էր ծառայում: Մերոնի Նեստորը «Իլիականի» «ամպաղղորդ ճոռո՝ մախոնն» էր: Պերճախոսությունն աստվածային տուրք էր համարվում, բայց միաժամանակ և որպես արվեստ, որն անհրաժեշտ է ուսուցանել: Աքիլեսի դաստիարակ Ֆենիքսը իր սանին պետք է սովորեցնե՞ր «լավ խոսել և համարձակորեն գործել» («Իլիական», գիրք 9, տող 443):

Այդ վաղադուրյն հունական պերճախոսությունն իրենից հետո գրավոր հետքեր չի թողել: VII—VI դ. դ. ունուցիականների ժամանակ, անշուշտ, շատ ճառեր էին ասվում, բայց դրանց նշանակությունը սահմանափակվում էր այն ազդեցությամբ, որ դրանք ունենում էին ունկնդիրների վրա: Գարաշրջանի քաղաքական լուզումները գրական արտահայտություն էին ստանում միայն ոտանավորի ձևով, դրա ամենացայտուն օրինակը Սոլոնի քաղաքական բանաստեղծություններն են: Հնետորական արվեստը զարգացման նոր խթան ստացավ V դ. դեմոկրատական պետականության պայմաններում: Աթենքն ու Սիցիլիայի դեմոկրատական համայնքները պերճախոսության կենտրոն են դառնում: Այստեղ արդեն նշմարվում են հնետորական պրոզայի ապագա հիմնական տեսակները: Այդ, նախ, քաղաքական պերճախոսությունն էր՝ ճառ արտասանելը դեմոսի առաջ: Ըստ ժամանակակիցների վկայության, փայլուն հնետորներ էին աթենական դեմոկրատիայի առաջնորդներ՝ Թեմիստոկլեսը և Պերիկլեսը: Մյուս տեսակը դատական ճառն է: Եվ, վերջապես, իբրև նոր, ամենաերիտասարդ տեսակ նրանց միանում է «պիդիպիկ» («հանդիսավոր», «շքահանդեսի») պերճախոսությունը՝ ճառերը հասարակական ժողովներում: Հունա-պարսկական պատերազմների ժամանակներից սկսած Աթենքում յուրաքանչյուր տարի հողահանգստի հանգես էր հաստատված պատերազմում ընկածների հիշատակին և այստեղ դամբանական (էպիտաֆ) ճառ էր արտասանվում, որը փոխաբերում էր խմբական լիրիկայի հինավուրց thrēnos-ին: Սակայն V դ. ևս հնետորական արվեստը մնում էր առանց գրավոր ֆիքսացիայի, և այդ մասին կաշեի է կոհակ լուկ կողմնակի տվյալներով, գլխավորապես նրա արտացոլմամբ ողբերգության մեջ: Այսպես, դատական ճառի նմուշ կարող է ծառայել էսքիլոսի «էվմենիաների» մեջ Ապոլոնի ճառը արեոպագոսի առաջ: Այնպիսի պարզ պատկերացում մենք ունենք աթենական «էպիտաֆի» մասին. այն «գովասանական» բնույթ ունե՞ր, պարունակում էր գովասանություն պետության, դիցաբանական և պատ-

մական նախնիքներին, այնուհետև ընկած ուղղիկներին և վերջանում էր միախառնական խոսքերով, ուղղված ընկածների հարազատներին, և երիտասարդությանն ուղղված կոչով՝ պահպանել նախնիքների քաջարիությունը:

Միայն սովետականությունն է հնետորական ճառը գրական ժանր դարձնում: Քննադատելով տրագիցիոն կրոնի և բարոյականության ողջ սիստեմը, վերականգնելով աշխարհայացքը բանական հիմունքներով, սովետները մի կողմ թողին նաև դրական շարադրման տրագիցիոն ոտանավորային ձևերը: Նրանք, լինելով «առաքինություն» ուսուցիչներ, դաստիարակչական էպոսը և խրատական լիրիկան փոխարինում էին պրոզայի զանազան տեսակներով: Սովետական պրոզան՝ ուղղված շատ ավելի լայն լսարանի, ի տարբերություն ոճականորեն անպահանջկոտ հոնիական գիտության, մըրցման մեջ էր մտնում պոեզիայի հետ ոչ միայն որպես նոր բովանդակության կրող, այլ և գեղարվեստական մշակման տեսակետից: Սովետները մշակում էին պրոզայի ամենատարբեր տեսակներ՝ սոնակ, դիալոգ, դատողություն, բայց նրանք հատուկ ուշադրություն էին նվիրում հնետորական ճառին: Էպիդիկտիկ ճառը սովետական շարադրման ամենատիպիկ ձևերից մեկն էր: Ճշմարտության հարաբերական լինելու մասին ուսմունքի կապակցությամբ, նրանք վճռողական նշանակություն էին տալիս ճառերի սուբեկտիվորեն համոզեցուցիչ լինելուն, հնետորական ներշնչման ուժին: Սովետական դասավանդման խնդիրն էր՝ սովորեցնել «լավ և համոզիչ խոսել» քաղաքական և բարոյական հարցերի մասին: Այդ հարցերի մշակման զուգընթաց ըստ էության ստեղծվում էր պրոզայի գեղարվեստական ոճ և նոր դիսցիպլին՝ ճարտասանությունը (սխոթրիակա)՝ հնետորական ճառի մասին գիտությունը:

Ճարտասանությունն իր առաջին մշակումն ստացել է Սիցիլիայում: Այնտեղ արդեն V դ. մոտ փորձ առաջացավ դատական ճառի տեսություն ստեղծել, նշել նրա կառուցման եղանակները և պատճառաբանության տիպական ձևերը: Այդ պատճառաբանության նպատակն էր ցույց տալ դատական վեճի «արժանահավաստ» լինելն այն ձևակերպմամբ, որը նպաստավոր է դատվող կողմերից որևէ մեկի համար: Պրոզայի գեղարվեստական ոճի տեսության և ձևերի զարգացման մեջ վճռողական դերն անտիկ տրագիցիան վերագրում է սիցիլիական սովետ Գորգիոսին (մոտավորապես 483—375 թ. թ.): Իմացաբանություն մեջ հեղինական սկեպտիկ լի-



նելով, Գորգիոսը կարծում է, որ խոսքի արվեստի խնդիրը «խաբեն» է, այսինքն՝ իլուզիա ստեղծելը: «Խոսքը, համոզելով, խաբում է հոգուն» — ասում է նա: Խոսքը՝ «մոգություն», «համայություն» է, որը «ըլուծում է» լսողին: Դյուխելու 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 էպիգրիկտիկ տիպին են վերաբերվում: Այսպես, «Հեղինեն» պաշտպանային բնույթի մի «կատակ» ձառ է, որտեղ Գորգիոսը ապացուցում է, թե Հեղինեն, որ փախել էր իր ամուսնույց Պարիսի հետ, արժանի չէ կշտամբանքի: Սոփիստական «կատակի» ժանրը հանդիպում է այնուհետև Գորգիոսի նաև աշակերտների մոտ («Մկան գովքը», «Մահվան գովքը»): Գորգիոսը գրում էր ատտիկական բարբառով և մի շարք հեակերոններ էր ձևաբերել Աթենքում, ուր նա գալիս էր անձամբ ևս, իբրև հայրենի քաղաքի դեսպան: Գորգիոսի հետ միաժամանակ պրոզայիկ ոճի հարցերով զբաղվում էր Ֆրասիմաքը, որը մշակել էր լսողի վրա խոսքի աֆեկտիվ ներգործության եղանակներ, ընդ որում նա նշանակալի ուշադրություն էր դարձնում պրոզայիկ խոսքի ռիթմիկ վերաբերող հարցին:

Այսպիսով, պրոզայիկ խոսքի անտիկ կուլտուրան որոշ կոզմոնորոշում է պահանջում դեպի պոետիկ խոսքը: էպիգրիկտիկ պերճախոսությունը, փոխաբերելով պոեզիան, այն էլ գլխավորապես լիթիկական պոեզիան, նրա հետ որոշ նմանություն է պահպանում: Այդ արդեն երևան է գալիս խոսքի հոետորական արտասանության եղանակում: Հույն հոետորը երգելակերպ է խոսում, էլենդները փոխելով ձառի աֆեկտային բովանդակության համապատասխան, ուղեկցելով իր խոսքերը մարմնի ներդաշնակ շարժումով: Պերճախոսության մեջ «դեղասանական» մոմենտի մասին խոսվում է Հարաասանության բոլոր անտիկ ձեռնարկներում, սկսած Ֆրասիմաքից: Խոսքի՝ երգի և ռիթմիկ մանրաշարժության

հետ հինավուրց զուգակցումը հաղթահարված չէ հոետորական ձառում, և պերճախոսության գեղարվեստական մշակումը իր խնդիրներից մեկը համարում է պրոզայի ռիթմիկ և առոզանական կազմակերպումը: Ստանավորի տաղաչափական կառուցվածքին պերճախոսության մեջ համապատասխանում է պրոզայիկ ռիթմը: Ռիթմը, գորգիոսական դարձվածքները, փոխաբերությունը՝ սրանք են այն պահանջները, որ առաջադրվում էին գեղարվեստական պրոզային:

Գործնական պերճախոսության և պրոզայի մյուս տեսակներում ոճի հղկման այդ սկզբունքները միանգամից շպատվաստվեցին: V դ. վերջի և IV դ. սկզբի աթենական ամենաականավոր դատական հոետոր Լիսիասը իր ձառերը դեռ չէր ռիթմավորում:

Լիսիասը հարուստ մետել («վերաբնակիչ») էր և պատկանում էր դեմոկրատական պարտիային: «Երեսուն տիրանների» կառավարման ժամանակ նրա եղբայրը մահվան դատապարտվեց առանց դատի, և ընտանիքի գույքը բռնագրավվեց: Լիսիասը փախավ և Աթենք վերադարձավ միայն դեմոկրատիայի վերահաստատվելուց հետո, 403 թ.: Նա դարձավ պրոֆեսիոնալ «լոգոգրաֆ», այսինքն՝ ձառագիր: Աթենքում այդպես էին կոչվում ուրիշների համար ձառեր կազմող մարդիկ:

Անտիկ ժամանակ չկար ոչ պետական մեղադրանք, ոչ նախնական դատաքննություն: Անտիկ պետությունը, ոչնչացնելով տոհմատիրական ժամանակաշրջանի ինքնավարությունը, իր վրա վերցրեց արբիտրի դերը վիճելի հարցերի վերաբերյալ, բայց մեղադրական նախաձեռնությունը, նույնիսկ քրեական գործերի, պատկանում էր մասնավոր անձանց. դատվող կողմերը իրենք պետք է ամբողջ անհրաժեշտ նյութը ժողովին և շարադրեին այն իրենց ձառերում: Ընդամեն, աթենական դատավարական կարգը պահանջում էր, որպեսզի կողմերն անձնապես հանդես գան իրենց պահանջները պաշտպանելու: Այստեղից էլ առաջ է գալիս «լոգոգրաֆների» կարիքը, որոնց կարելի էր դիմել ձառը կազմելուն օժանդակելու համար: Իստարանը, ճիշտ է, թույլատրում էր, որպեսզի դատվողի հետ, նրան օգնելու համար, ելույթ ունենա որևէ այլ քաղաքացի, բայց Լիսիասը, շունենալով աթենական քաղաքացիության իրավունքներ, պետք է սահմանափակվեր գրավոր ձառեր կազմելով, որոնք հետո պատվիրատուն արտասանում էր դատարանում: Լիսիասի պահպանված ձառերից միայն մեկն է



անձամբ ինքն արտասանել՝ այդ էրատոսթենեսի, Լիսիասի եղբորն սպանողի, դեմ արտասանած ճառն է:

Գատական ճառի տիպը մշակվել էր Լիսիասից դեռ առաջ: Նա սկսվում էր ներածությունից, որի նպատակն էր արժանանալ դատավորների բարեհաճ ուշադրությանը. այնուհետև գալիս էր պատմողականությունը, այսինքն գործի փաստական կողմի շարահրումը 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 սկսեցնել, և այդ ժամանակ ճառն ավարտվում է եզրափակությամբ: Ներածությունն ու եզրափակումը դատական ճառի ամենաստանդարտ մասերն էին, որոնք ամենից քիչ էին կապված դատական վեճի էություն հետ. դրանք կազմված էին լինում «ընդհանուր առմամբ» և պիտանի էին ամենատարբեր դեպքերի համար, նույնիսկ գոյություն ունեին տիպական ներածությունների և եզրափակումների ժողովածուներ:

Լիսիասը զեղարվեստագետ-փաստաբան էր: Նա չի փայլում ոչ հետադրական պաթոսով, ոչ պատճառաբանությունների զրավչությամբ, ոչ նրբին ոճի էֆեկտներով: Այդ բոլոր հատկությունները միանգամայն անտեղի կլինեին միջին մակարդակի այն մարդկանց բերանում, որոնք դիմում էին «լոգոգրաֆի» պատրաստակամության և որոնց համար նա կազմում էր իր ճառերը: Լիսիասի ոճը պարզ, թափանցիկ ու հատու է: Այդ հոեոորի արվեստն այն էր, որպեսզի դատարանի առաջ բարենպաստ տպավորություն ստեղծի խոսող անձնավորության համար, որպեսզի այդ անձնավորության թնորոջ դեմքը (էքսպր — անտիկ տերմինաբանությամբ) ներկայանա ամենից շատ ձեռնտու լույսի տակ, պահպանելով, ընդ որում, իր ամբողջ թնական ու կենսական լինելը: Փառամու արիստոկրատն է հանդես գալիս դատարանում, թե շահույթի ծտրավի ագահ ու շար գործարարը կամ հաշմանդամ-զվարճախոսը, թե խարված ամուսինը, — ամենքի համար Լիսիասը գտնում է նրա բնավորության, դիրքին և կուլտուրական մակարդակին համապատասխան ոճ, որը զբաղվում է իր անկաշկանդությամբ: Ճառի ստեղծած ընդհանուր պատկերը պետք է վկայություն տա նրա արտասանողի օգտին. հասկանալի է, որ այդ պատկերը հաճախ շատ հեռու է լինում իրականությունից:

Գատական ճառի տրագիցիոն մասերից Լիսիասի մոտ ամենաշատ զեղարվեստականությամբ աչքի է ընկնում պատմողականու-

թյունը: Այդ նկատելի 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 ավենացի էվփիլետը սպանել է իր կնոջ սիրեկան էրատոսթենեսին: Էվփիլետի համար Լիսիասն ընտրում է պատմողի բարեսիրտ և միամիտ տոն, կենցաղային մանրամասնությունների առատությամբ: Դյուրահավատ ամուսինը, նրա ջահել կինը, սրտեր նվաճող սիրեկանը, ստրկուհի-միջնորդը — 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:

Առտիկական ճարտասանության զարգացման նոր աստիճանը կապված է Իսկրատեսի (436—338) անվան հետ: Իսկրատեսը Գորդիոսի աշակերտն էր: Չայնի թուլությունը նրան հնարավորություն չէր տալիս հանդես գալ իբրև քաղաքական հետոր, 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, Իսկրատեսի աշակերտներն էին: Իր մանկավարժական գործունեության ծրագիրը նա շարադրել է «Սոփեստների դեմ» ճառում: Ճարտասանությունն, ըստ Իսկրատեսի, — կարևորագույն հանրագիտական դիսցիպլին է, որն իր մեջ պարունակում է բարոյականության և պետական իմաստության հիմունքները. նա իր մեջ պարունակում է ոչ միայն ոճի և հետադրական ճառի տեսությունը, այլև խորամուխ է լինում այն հարցերի էություն մեջ, որոնց մասին սովորաբար խոսում են հետադրները: Այդ կերպ հասկացած ճարտասանությունն իր սոցիալ-մանկավարժական դերով պետք է փոխարինի հինավուրց հունական դաստիարակության հիմ-



քը կազմող պոեզիային, և մրցում է փիլիսոփայության հետ: Իսկ-  
րատեսի բանակոխման իր ծրագրային աշխատության մեջ ուղղված է  
ինչպես փիլիսոփաներին, որոնք խոստանում են ուսուցանել «ճշ-  
մարտություն» (Իսկրատեսը մնում է հին սոփիստների ուսուցի-  
վիստական դիրքերում), այնպես էլ գործնական պերճարտության  
ուսուցիչների դեմ, որոնց համար ճարտասանությունը միայն ձեռ-  
կան դիսցիպլին էր, զուրկ աշխարհայացքային նշանակությունից:

Իր աշխարհայացքով Իսկրատեսը IV դարի ստրկատերերի  
տիպիկ ներկայացուցիչն էր. նրանց շահերը գերաճում էին հին  
պոլիսի շրջանակներից: Էպիդիկտիկ ճառը նրա համար դառնում է  
հրապարակախոսության ձև: Այդ ճառերն արդեն չեն արտասան-  
վում, այլ հրատարակվում են սրպես քաղաքական պամֆլետներ:  
Այսպես, «Պանեգիրիկը» («Ճառ համահելլենական ժողովում») Աթենքի  
մեծարանք է ներկայացնում. նա հրապարակվեց Կոն-  
ստանդուպոլիսի Էպիդիկտիկի ճառերի թարգմանությամբ (380 թ.):  
Հոնտորը հունական համաձայնություն կոչ է անում միանալու  
Աթենքի և Սպարտայի համատեղ հեգեմոնիայի տակ էքս-  
պանսիայի համալս գեպի արևելք Պարսկաստան: Հունական հա-  
մայնքների միջև եղած անողոր դասակարգային պայքարի և ան-  
վերջ պատերազմների ժամանակաշրջանում Իսկրատեսը միշտ  
պաշտպան է կանգնում այն քաղաքականության, որը շահավետ է  
բնակչության ունևոր խավերի համար: Նա ամենացայտուն գրական  
արտահայտիչն է միապետական այն տեմոկրատիայի, որոնք իդեոլո-  
գիայեն նախապատրաստում էին մակեդոնական նվաճումը: Կիպ-  
րոսի տիրակալները, սիցիլիական տիրան Դիոնիսիոսը, վերջապես  
Փրիլոսի Մակեդոնացին — գրանք բոլորը հասցեակիրներն էին  
այն ճառերի և ուղերձների, որոնց մեջ Իսկրատեսը կոչ է անում  
նրանց իրենց վրա վերցնել համահունական գործերի ղեկավարու-  
թյունը:

Իրեն ունեցած Իսկրատեսը միավորում է Գորգիասի և Յրա-  
սիմաքի ուղերձերը: Նա փարթև ախիմադրված պարբերության  
ստեղծողն է. այդտեղ նա շափավոր կերպով օգտագործում է գոր-  
գիասական դարձվածքները: Ներդաշնակ պարբերությունը, որի  
առանձին անդամները ենթարկված են ամբողջի միամանկանու-  
թյանը, ախիմիկ սկիզբով և ախիմիկ վերջավորությամբ, Իսկրատե-  
սից հետո դառնում է գեղարվեստական պրոզայի նորմա: Համ-  
բնդհանուր ընդունելության արժանացավ Իսկրատեսի հաստատած  
սկզբունքը՝ «բացություն» անթույլատրելի լինելը, այսինքն՝ ձայնա-

վորների բախումը երկու բառերի միջև եղած կցատեղում: Իր բա-  
րեհնչյուն և ողորկ պրոզան Իսկրատեսը հակադրում է ոտանա-  
վորների իրեն գեղարվեստական արտահայտության հավասարա-  
գուր եղանակ: «Պրոզայի տեսակները նույնքան բազմաթիվ են, —  
ասում է նա, — ինչպես և պոեզիայի տեսակները», և պոեզիայի  
յուրաքանչյուր տեսակին կարող է համապատասխանել նույնանման  
պրոզայի տեսակ: Այսպես, պոետիկ դիդակտիկային Իսկրատեսը  
հակադրում է պրոզայի խրատական ճառը («պարենեսա»), պոետիկ  
էնկոմիեն՝ պրոզայի գեղարվեստական ճառը: Այդպիսի պրոզայի  
էնկոմիեն է «էվագորը»՝ Կիպրոսի վախճանված էվագոր արքային  
նվիրված գովասանական ճառը: Իսկրատեսն այստեղ հաստատում  
է պատմական գործիչների կենսագրության համար սխեմա, որն  
այնուհետև տիպական դարձավ: Նա սկսում է էվագորի նախնիք-  
ների մեծարանքից, պատմում է իր հերոսի կենսագրությունը, տա-  
լիս է անձնավորության բնութագիրը և վերջացնում է ապո-  
թեոզով, ընդունելով էվագորին կամ «աստված մարդկանց  
շարքում», կամ «մահկանացու աստված»: Քսենոֆոնն իր «Ագեսի-  
լաոսում» շատ կողմերով հետևում է «էվագորի» սխեմային: Լինե-  
լով միապետության գաղափարախոս, Իսկրատեսը ստեղծում է  
այն գրական ձևերը, որոնք կենսոճնակ էին հելլենիստական արքա-  
ների պալատական ոճում, իսկ այնուհետև հոնմեական կայսրների  
մոտ: Նրա դպրոցից դուրս եկավ ճարտասանական պատմագրու-  
թյուն, որը բնորոշ է հունական գրականության հետագա ժամանա-  
կաշրջանի համար, այնպես որ Իսկրատեսը շատ կողմերով կարող  
է համարվել հետագա ամբողջ հունական պրոզայի հիմնադիրը,  
ընդհուպ մինչև բյուզանդական հոնտորները:

Եթե էպիդիկտիկ ճառի վարպետ Իսկրատեսը հելլենիզմի  
նախընթացն էր, ապա ի դեմս Դեմոսթենեսի (384—322)՝ IV դ.  
մեծագույն քաղաքական հոնտորի՝ մարմնացած է պայքարը հու-  
նական համայնքների անկախության և պոլիսային սիստեմը սա-  
պանելու համար:

Լինելով զինագործական արհեստանոցի ունևոր տիրոջ որդի,  
Դեմոսթենեսը որբացավ վաղ հասակում, և նրա կարողությունը  
կողոպտեցին անբարեխիղճ խնամակալները: Իր վրա համառ աշ-  
խատելով, նա վերացրեց իր ֆիզիկական պակասությունները,  
որոնք արգելում էին նրան հոնտոր դառնալու: Իր հոնտորական  
գործունեությունը նա սկսեց խնամակալների դեմ պրոցեսով, այ-  
նուհետև սկսեց զբաղվել դատական ճառեր կազմելով: Այդ ճառերն



աշքի են բնկնում կենդանի, երբեմն հումորից ոչ զուրկ պատմողա-  
կանութիւնք և հմուտ պատճառարանութիւնք: Բայց Դեմոսթենե-  
սի ուժը այդ բնագավառում չէ: Դեմոսթենեսն առաջիններից մեկն  
էր, որ նկատեց այն վտանգը, որն սպառնում էր հունական ան-  
կախութեանը Մակեդոնիայի կողմից, և 351 թվից իբրև քաղաքա-  
կան հետտոր, իսկ այնուհետև և իբրև ղեկավար պետական գործիչ,  
նա պայքար սկսեց մակեդոնական Փիլիպոս արքայի էքսպանսիայի  
դեմ: Այդ ժամանակվանից Դեմոսթենեսի անձնական կենսագրու-  
թյունը անխզելիորեն ձուլվում է Աթենքի պատմութեան հետ: Ընդ  
որում, հարկ է լինում հաղթահարելու մասսանների ինկրտութիւնը,  
որը երբեմն զուգորդվում էր անժամանակ ուժղին բռնկումներով,  
աթենական պետութեան պաշտոնական ղեկավարների օպորտու-  
նիզմը և մակեդոնական պարտիայի դեմագոգիան, որը պաշտպան-  
վում էր մակեդոնական ոսկու միջոցով: Դեմոսթենեսն աթենացիներ-  
ին անդադրում կոչ է անում եռանդագին քաղաքականութեան,  
փորձում է հունական համայնքների կոալիցիա ստեղծել ընդդեմ  
մակեդոնական վտանգի: «Օլիմֆական ճառերում» և «Փիլիպոսի  
դեմ» ճառերում («Փիլիպիկներ» — 351—340 թ. թ.) Դեմոսթենեսի  
հետտորական տաղանդն արդեն հնչում է իր ամբողջ հզորութեամբ:  
Այդ նույն ժամանակին է վերաբերվում «Անբարեխիղճ դեսպանու-  
թեան մասին» մեծ ճառը, որն ուղղված է մակեդոնական խմբավոր-  
ման պարագլուխներից մեկի՝ հետտոր էսքինոսի դեմ, դրան զուգ-  
ընթաց, մեզ հասել է էսքինոսի պաշտպանողական ճառը ևս:  
340 թվից Դեմոսթենեսը աթենական քաղաքականութեան ճանաչ-  
ված ղեկավարն էր, բայց արդեն 338 թվին ետրոնեայի մոտ եղած  
պատերազմը վերջ է տալիս հունական անկախութեանը: Դրանից  
հետո Դեմոսթենեսը միայն մի նշանակալի քաղաքական ճառ է  
հրատարակել՝ «Ճառ պսակի մասին, ի պաշտպանութիւն Կտեսի-  
ֆոնի»:

336 թվին ոմն Կտեսիֆոն հասարակական խողով մտցրեց  
Դեմոսթենեսին ոսկի պսակով պսակելու առաջարկը ետրո-  
նեայի ճակատամարտից հետո Աթենքի պաշտպանների ամբաց-  
ման նրա գործունեութեան համար: Նախատեսվում է այդ պսակով  
Դեմոսթենեսին պսակել նոր ողբերգութեան ներկայացման ժա-  
մանակ, ուր հանդիսատեսներ էին հավաքվելու Հունաստանի բոլոր  
ժայրներից: Դեմոսթենեսի վաղեմի հակառակորդ էսքինոսը ձեռ-  
կան առիթներ գտավ, որպեսզի այդ առաջարկը ապօրինի համարի  
և Կտեսիֆոնին դատի կանչի: Այդ պրոցեսը բազում անգամ հե-

տաձգվեց և միայն 330 թվին տեղի ունեցավ: Եվ ահա մեզ են հա-  
սել երկու ճառն էլ՝ էսքինոսի մեղադրականը և Դեմոսթենեսի  
պաշտպանողականը: Պրոցեսի էությունն, իհարկե, երկու գործիչ-  
ների քաղաքականութեան գնահատականն էր, և նրանց մրցումը  
հակայական քանակութեամբ ունկնդիրներ գրավեց Հունաստանի  
տարբեր համայնքներից: «Պսակի մասին ճառում» Դեմոսթենեսը  
հաշվետվութիւն է տալիս իր ամբողջ գործունեութեան մասին,  
ապացուցելով, որ իր քաղաքականութեանը միակ ճիշտը և միակ  
հայրենասիրականն էր՝ ետրոնեայի մոտ ընկածներն ընկան ազա-  
տութեան համար՝ այնպես, ինչպես ընկան նրանց նախնիքները  
հունա-պարսկական պատերազմի ժամանակ: Դատավորները վճիռ  
կայացրին հօգուտ Դեմոսթենեսի, և էսքինոսը ստիպված էր թող-  
նել Աթենքը:

Սակայն 324 թ. Դեմոսթենեսն էլ ստիպված էր վտարանդի դառ-  
նալ, խճճվելով դրամական վատնումներին վերաբերվող գործում,  
այդ դրամն Աթենք էր բերել Ալեքսանդր Մակեդոնացու գանձապահ  
Հարպալը, որը դավաճանել էր իր արքային: Դեմոսթենեսը պըն-  
դում էր, որ այդ դրամները ծախսվել են պետական կարիքների  
համար: Երբ Ալեքսանդր Մակեդոնացու մահվանից հետո Մակեդո-  
նիայի դեմ ապստամբութիւն բռնկվեց, Դեմոսթենեսը վերստին  
ետ կանչվեց Աթենք: Աթենքի պարտութիւնը ստիպեց նրան փախչել  
և, շրջապատված մակեդոնացիներով, նա թույն ընդունեց (322 թ.):

Սառն ու անտարբեր Իսոկրատոսին հակառակ՝ Դեմոսթենեսի  
հետտորական արվեստի եղանակների կատարելագուստի արապետու-  
մը զուգակցվում է մարտիկի բոցավառ պաթոսի հետ: Նա օգտա-  
գործում է խոսքի բոլոր արտահայտիչ միջոցները, որ մշակել էր  
հունական պերճախոսութիւնը, ներառյալ և պրոզայիկ սեթմը, և  
յուրաքանչյուր տրամադրութեան համար նա համապատասխան  
տոն է գտնում: Նրա սեղմ և խիստ ոճի մեջ բուռն համոզվածութիւն  
է հնչում, և պատճառաբանութեան ուժը համակում է ունկնդրին:  
Այդ ուժը խոստովանում էին նաև նրա հակառակորդները: Անտիկ  
ճարտասանութիւնը Դեմոսթենեսի ոճը մկրտել էր «հզոր» անու-  
նով: Խոսքի ուժին միանում էր հուզված ժեստիկուլացիան, որին  
հետտորը մեծ նշանակութիւն էր տալիս՝ ունկնդիրների վրա ներ-  
գործելու իմաստով: Դեմոսթենեսը հունական դրականութեան  
պատմութեան մեջ է մտել իբրև ատտիկական պերճախոսութեան  
ավարտող, իբրև հրապարակական ճառի ամենանշանավոր գեղար-  
վեստագետ՝ հունական անկախութեան դարաշրջանում:



V—IV դարերը հոմական փիլիսոփայության ամենահետադեմ քարոզացման, հին ժամանակվա հիմնական փիլիսոփայական սիստեմների ստեղծման ժամանակաշրջանն էր: Այդ ժամանակին են վերաբերում և Դեմոկրիտի մատերիալիզմը և Պլատոնի իդեալիզմը, վերջապես, մատերիալիզմի և իդեալիզմի մեջ տատանվող Արիստոտելի սիստեմը, շխտելով 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 հունական գիտության 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 այնպիսի տեսակներն էին, ինչպիսին են «խնջույքները» կամ իմաստունների «մրցությունները», որոնք պարունակում էին: Եվ վեճն ինքը, և պատմողական շրջանակումը: «Ճարտերով մրցումը», որոնք լավ հայտնի են հունական դրամայից, սոփիստական պրոզայի տեսակներից մեկն էին կազմում և հաճախ մուծվում են Հերոդոտի և Քուկիդիդեսի պատմական աշխատությունների մեջ: Սոփիստների մոտ, սակայն, գերակշռում էր ոչ թե զրույցը, այլ «մրցումը»՝ կապակցված ճառերով, որոնք պարունակում էին որևէ հայացքի շարադրումը: Դիալոգը, որպես փիլիսոփայական պրոզա՝ ժանր, վերջնականապես ձևակերպվեց միայն Սոկրատեսի դպրոցում:

Սոկրատեսի աշակերտները՝ զրույցի ձևը, հարցերի ու պատասխանների հերթադալությունը համարում էին իրենց ուսուցչի մեթոդի բնորոշ առանձնահատկությունը, որը նրան տարբերում էր սոփիստներից: Իրենց երկերը սովորաբար նրանք հորինում էին դիալոգների ձևով, որոնց պիտակեր գործող անձը Սոկրատեսն էր լինում: Այդպիսի «սոկրատեսական» հեղինակների թվին է պատկանում, մեզ արդեն ծանոթ, Քսենոֆոնը:

Նրա «Սոկրատի մասին հիշողություններ»-ը պարունակում են Սոկրատեսի զրույցները (խակական 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 հազորագող 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: Քսենոֆոնը է առնվում 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 շունեն: «Նոյնույն» դիալոգում Քսենոֆոնը ծավալում է մի մեծ սցենար, որն ավելի հստակ կենցաղի ուշագրավ պատկերն է տալիս: Դիալոգի այդպիսի ձևավորման մեջ Քսենոֆոնը, հավանաբար, գնում է Պլատոնի ուղիով. նա ևս նույն անունով և սիրտ մասին թեմայով դիալոգ ունի:

Պլատոնը (427—347) անտիկ իդեալիզմի հիմնադիրն է: Ծագելով ատտիկական տոհմային ավազանուց, նա երիտասարդ ժամանակ աշակերտում էր Սոկրատեսին: Սոկրատեսի մահից հետո սկսվում է Պլատոնի թափառումների տարիները, որոնք, Մեգարայում ապրելուց հետո, լեցուն էին ճանապարհորդություններով Կիրենա ու Եգիպտոս և երեք անգամ այցելումով Սիրակուզան, ուր նա հանդես գալով ռեֆորմի փորձերով, մոտիկ մասնակցություն ցուցաբերեց քաղաքական պարտիանների 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 միտոկական «խորթաբանացության» հետ: Իբրև «նախատեսանող», նա քարոզում է հոգու անդրշիրիմյան կյանքի, հավերժական և անխախտ «զաղափարների» ճշմարիտ աշխարհի մասին:



Անցողիկ և փոփոխական երկրային իրերը՝ «գաղափարների» ցույցումն են միայն, խեղաթյուրված նյութականությանը, որը Պլատոնին թվում է «չգոյություն»։ 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՝ փոխարկություն, համեմատություն, դիցաբանություն։ Պլատոնը միաժամանակ և մտածող է/և գեղարվեստագետ, և նրա երկերը, բացի փիլիսոփայականից, ունեն նաև գրական նշանակություն։ Իրանք բոլորը, բացի «Սոկրատեսի պաշտպանողական ճառից», դիալոգի ձև ունեն։

Պլատոնի՝ ստեղծագործության մեջ կարելի է երեք շրջան նշել։ Իր առաջին, «սոկրատեսական» շրջանում Պլատոնը տակավին հետևում է իր ուսուցչի մեթոդին և հետազոտություններ է անում զրույցի, հարց ու պատասխանի ձևով։ Հետագայում, երբ Պլատոնը մշակում է իր ինքնուրույն սիստեմը, զրույցին զուգընթաց երևան է դալիս և կապակցված շարադրություն։ Փիլիսոփայական պատճառարանությունը հերթագայում է գեղարվեստորեն մշակված «առասպելների» հետ։ Այդ շրջանին են վերաբերում ըստ գեղարվեստական ձևակերպման ամենակատարյալ դիալոգները (օրինակ՝ «Նոնոսը», «Փեդոն», «Փեդրո»)։ Կենտրոնական դերն առաջվա պես Սոկրատեսին է պատկանում։ Պլատոնի հայացքների նոր շրջագործը հանգեց այն բանին, որ, սկսած IV դ. 60-ական թվականներից, Սոկրատեսին ավելի նվազ տեղ է հատկացվում։ Պլատոնի վերջին աշխատության՝ «Սեմեոնի» 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։ Դիսկուրսայում իրար հետ ընդհարվում են ոչ միայն կարծիքները, այլև նրանց կենդանի կրողները։ Դիալոգների պերսոնալը բաշմադան է՝ հանդես են գալիս փիլիսոփաներ, պոետներ, երիտասարդ մարդիկ Սոկրատեսի շրջանից։ Իրանք համարյա միշտ պատմական դեմքեր են՝ զուրա բերված իրենց իսկական անուններով։ Կոմոսաբար դիալոգը իր վերաառությունն ստանում է զրույցակիցների որևէ մեկի անունով։ Շատ կերպարներ ցուցադրված են երգիծական ձևով, մանավանդ Պլատոնի համար առելի սոփեստները, որոնց խալթոզ

ուրվագծումը մենք գտնում ենք, օրինակ, «Պրոթագոր» դիալոգում։ Սոկրատեսն, իրեն միամիտ ձևացնելով, հեշտությամբ մերկացնում է նրանց պոետախոսությունն ու կեղծ գիտնականությունը։ Այդ հիշեցնում է կատակերգությունն իր «խաբեբա գիտնականներով», և ամտիկ տրադիցիան հաստատում է, որ Պլատոնն օգտագործում էր կատակերգական մոտիվները։ Առանձնապես նա դնահատում 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։ Հոշակավոր սոփեստի ժամանելու պատճառով ամբոխի խոնվելը («Պրոթագոր»), ողբերգական մրցումներից հետո խնջույքը («Նոնոսը»), աման 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 շարժման վերջածագ հոգու ճախրումը երկնային տարածությունների սահմաններում և «ճշմարտության» հայտնի («Փեդր»), նկարագրում է անգրչիրիմյան դատարանի պատկերը («Երբգիտոս», «Փեդոն», «Պետություն»), պատմում է աշխարհի ստեղծագործության մասին («Տիմեոս») կամ անհիշելի ժամանակներում կատարված իդեալական ասինական պոլիսի պայքարը հզորագույն, հետագայում խորասուզված, Ատլանտիդի հետ («Տեմեոս» և «Կրիտիոս»)։ Բայց, թերևս, Պլատոնի գեղարվեստական ամենախոշոր նվաճումը նրա կերտած Սոկրատեսի կերպարն է։ Այդ հեղինական իմաստունի, որը հեշտությամբ տապալում է կեղծ հեղինակություններին, «սիլենակերպ» արտաքինի տակ թաքնված է ինտելեկտուալ և բարոյական թուլանք, որը մղում է աալիս 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 դիպլոգով ժողովածունների, սակայն, այդ ժողովածունների մեջ էին սպրդել մի քանի երկեր, որոնք Պլատոնին չէին պատկանում: Ամենահայտնի դիպլոգների թվին են պատկանում՝ «Պրոթագորա»-ը՝ առաքինություն ուսուցանելու հնարավորության մասին, «Գորգիոսը»՝ ճարտասանության և բարոյախոսության մասին, «Խնջույքը»՝ սիրո մասին, «Փեդերը»՝ հիմնականում նույն թեմայով, «Փեդոնը»՝ հոգու մասին, «Պետությունը»՝ կատարյալ պոլիսի մասին, «Ինչեպես»՝ իմացության մասին, «Պարմենիոսը»՝ գաղափարների մասին, «Սոփեստը»՝ կեցություն և ոչ-կեցություն մասին, «Փիլեբը»՝ հաճույքի մասին, «Տիմեոսը»՝ տիեզերքի մասին, «Օրենքները»՝ քստ կատարելության երկրորդ պոլիսի մասին\*:

Ուշագրավ է, որ Պլատոնը, լինելով փայլուն ոճարան և զեղարվեստագետ, 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 զոլայականորեն ընկալվող աշխարհը «ճշմարիտ կեցության» դարկացած երևակայությունն է միայն, ապա պոեզիան, որը պատրանքորեն վերարտադրում է այդ երևակայական 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 զրգում և ուժեղացնում է զգայականությունը, կատարելագությունը ծաղրելու հակումն է ծնում. և մեկը և մյուսը թուլացնում է հոգու բանական և առնական մասը, վնասակար այնդրադարձում է ունենում

\* Պահպանվել է նույնպես Պլատոնի նամակների ժողովածուն, բայց այնտեղ պարունակվող նամակները բոլորը չեն, որ կարելի է իսկական համարել: Իսկականներին առանձնապես հետաքրքրական է 7-րդ նամակը, որի մեջ փիլիսոփան բացատրում է իր գործունեության մի շարք մոմենտները և տալիս է իր հիմնական ուսմունքների համաստ շարադրությունը:

քաղաքացիների բարոյական վիճակի վրա: Վերջապես, Պլատոնը նշում է և առասպելի բարոյազերծությունը, քանի որ առասպելն աստվածներին ու հերոսներին մարդկային արատներ է վերագրում: Այդ ըմբռնումների հիման վրա, Պլատոնի իդեալական պետության մեջ թուլլատրելի են միայն զովասանական երգեր՝ ի պատիվ աստվածների և առաքինի մարդկանց. ընդօրինակողական (այսինքն սյուսե-տային) 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 տարի 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-Դյուրինգ, էջ 26:  
 \*\* Философские тетради, Партизд. 1936, стр. 288 (ընդգծել է Վ. Ի. Լենինը):  
 \*\*\* Ն. ա., էջ 332 (ընդգծել է Վ. Ի. Լենինը): Բայց դրան զուգընթաց Վ. Ի. Լենինը նշում է Արիստոտելի խեղճ ու անօգնական խճճվածությունն «ընդհանուրի և մասնավորի դիալեկտիկայում — առանձին առարկայի հասկացության ու զգայնորեն ընկալվող սեռականության, իրի, երևույթի» (Ն. ա.):



հունական փիլիսոփայական և գիտական մտքի նվաճումները հելլենիստական ժամանակաշրջանի շեմքին:

Արիստոտելի երկերի ճակատագիրը յուրահատուկ է: Դրանք բաժանվում են մի քանի խմբի: Առաջին խմբին պատկանում են դրականորեն մշակված երկերը, առավելապես դիալոգները, որոնք փիլիսոփան կազմել էր իր գործունեության վաղ շրջանում, երբ նա, չնայած առանձին տարածաբնություններին, տակավին մտա էր պլատոնականությանը: Այդ երկերը հրատարակել է Արիստոտելը և դրանք լայնորեն տարածված էին: Առանձնապես հայտնի էր «Պրոտորեպտիկ»-ը — «Հակումը» փիլիսոփայությանը դրադվելու, որը ուղղված էր Կիպրոսի արքային ճառի ձևով: Արիստոտելի դիալոգներն այնպիսի դրամատիկական բնույթ չունեին, ինչպես Պլատոնինը: Հակառակ տեսակետները շարադրվում էին իբրև կապակցված խոշոր ճառեր, և դիալոգներին նախակցված ներածություններ, որոնք որևէ տարակուսանք չէին հարուցում, որ դիալոգը հանդես է գալիս լոկ որպես դրական ֆիկցիա: Մյուս խումբն այն նյութերն էին, որոնք Արիստոտելն իր աշակերտների հետ համատեղ հավաքել և հրատարակել էր: Այդ գիտական աշխատանքներից մի քանիսը վերաբերում էին դրականությանը, օրինակ, արդեն հիշատակված ավենական դրամատիկական մրցությունների մասին արխիվային նյութերի հրատարակումը: Երրորդ խումբը գիտության տարբեր բնագավառներին վերաբերող սիստեմատիկ 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 հասում Արիստոտելի փիլիսոփայական սիստեմը, բայց դրանք դրական մշակում չստացան և չհրատարակվեցին ոչ հեղինակի իրեն, ոչ էլ նրա մերձավոր աշակերտների կողմից: Գրեթե ամբողջ հելլենիստական ժամանակաշրջանում նույնիսկ մասնագետ-փիլիսոփաներին Արիստոտելը հայտնի էր զբաղմունքային դիալոգներով: Միայն մ. թ. ա. մոտավորապես 100 թ. հայտնաբերվեց Արիստոտելի տրակտատների ժողովածուի լիակատար օրինակը: Դրանք Հռոմ ընկան և այնտեղ հրատարակվեցին, որից հետո հետաքրքրությունը դեպի Արիստոտելի վաղադույն երկերը սկսեց թուլանալ: Վերջի վերջո բյուզանդական դարաշրջանը պահպանեց մեզ համար միայն տրակտատները, իսկ մնացած մյուս երկերը կորստի մատնվեցին: Երկրորդ խմբի երկերից պապիրուսի մի օրինակ՝ «Աթենական պետա-

կան կառուցվածքը» («Աթենական պոլիտիա») գտնվեց 1891 թվին Ագիպոսում:

Պահպանված երկերը մի յուրատեսակ էնցիկլոպեդիա են կազմում: Դրանք ընդգրկում են տրամաբանությունը, բնագիտության տարբեր ճյուղեր (այդ-շարքում նաև հոգեբանությունը), մետաֆիզիկան, էթիկան, պետության մասին ուսմունքը («պոլիտիկա»), տնտեսագիտությունը, ճարտասանությունը և պոետիկան: Գրականության պատմության համար ամենից շատ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Պոետիկան» («Պոետիկ արվեստի մասին»): Երկու գրքով այդ տրակտատից պահպանվել 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 գնահատման սկզբունքները, արվեստի առանձին տեսակների սպեցիֆիկան: Արիստոտելը արվեստը համարում է մարդկային գործունեության առանձին տեսակ, որն իր ինքնուրույն օրենքներն ունի: Թեպետ արվեստի տեսության հարցերը հույներն ուսումնասիրում էին սկսած սոփիստների 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 զգալի շափով առարկություններ էին ընդդեմ այն մեղադրանքների, որոնք առաջ էր քաշել Պլատոնը պոետիկայի դեմ:

Պլատոնի և ավելի վաղ տեսաբանների հետ միասին Արիստոտելը պոետիկան 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 պոետիկան և պատ-



մությունը (պատմութիւնը անտիկ՝ զուտ պատմողական իմաստով): «Պատմիչն ու պոետը զանազանվում են ոչ թե նրանով, որ մեկը խոսում է ոտանավորներով, իսկ մյուսը պոեզայով... Տարբերութիւնն այն է, որ մեկը խոսում է կատարվածի մասին, մյուսն այն մասին, թե ինչ կարող էր կատարվել: Դրա հետեւանքով պոետիան իր մեջ փիլիսոփայական և ավելի լուրջ տարր է պարունակում, քան պատմութիւնը՝ նա ավելի ընդհանուրն է, իսկ պատմութիւնը մասնավոր: Ընդհանուրը պատկերումն է այն բանի, թե այս կամ այն հասկութիւնն ունեցող մարդը ինչ պետք է ասի կամ ինչ պետք է անի ըստ հավանականութիւն կամ ըստ անհրաժեշտութիւն (զլ. 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 նշանակութիւնն ունի: Հենց արվեստի պատճառած հաճույքի զգացութիւնն մեջ Արիստոտելը տեսնում է մի այլ իմացական մոմէնտը՝ վերաբառնալով ըմբռնելու ուրախութիւնը: Պլատոնի երկրորդ պատճառաբանութիւնը, որ իբր թե պոետիան թուլացնում է հոգին, Արիստոտելը պատասխանում է իր կատարսիայի («մաքուման») տեսութեամբ:

Արիստոտելի սխտեմատիկ տրակտատների մեծամասնութիւնն նման, «Պոետիկան» մեզ 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 կատարսիաների մասին ուսմունքը:

«Պոետիկայի» 6-րդ գլխում Արիստոտելը տալիս է ողբերգութիւնն բնորոշումը և, նրա այլ հատկանիշներին զուգընթաց, մատնանշում է, որ ողբերգութիւնը «կարեկցութեան և սարսափի միջոցով համապատասխան աֆեկտների կատարսիս է կատարում»: Երաժշտութիւնն ազդեցութեան մեջ գործադրվող կատարսիսի մասին խոսվում է նաև «Պոլիտիկա» տրակտատում, բայց այնտեղ Արիստոտելը մեզ մատնանշում է «Պոետիկան», որի մեջ խոստանում է տալ այդ հասկացութեան մանրամասն բացատրութիւնը: Այդ

\* Ընդ որում Արիստոտելը հաշի չի անում, որ պոետիան պատկերում է ընդհանուրը եզակիում. այդ օրինակներից մեկն է Արիստոտելի մտ ընդհանուրի և մասնավորի դիալեկտիկայի իճճվածութիւն, որը նշել է Վ. Ի. Լենինը:

բացատրութիւնը «Պոետիկայում», գոնե նրա պահպանված առաջին զրքում, մենք չենք գտնում: Կատարսիսի մասին ուսմունքը բազում մեկնաբանութիւններ է առաջացրել, որոնք կարելի է ամփոփել որպես երկու հիմնական ուղղութիւններ:

Մի ուղղութիւնը կատարսիսի հասկացութիւնը մեկնաբանում է բարոյագիտական իմաստով: Ողբերգութիւնը «մաքում», այսինքն՝ ազնվացնում է զգացմունքները: Այսպես էին հասկանում Արիստոտելին XVII—XVIII դ. դ. կլասիցիզմի տեսաբանները, այնուհետև Լեսինգը, Հեգելը և ուրիշները: Նրանց միջև վեճը լոկ այն մասին էր, թե Արիստոտելը հատկապես ինչ բանի մեջ պետք է տեսներ ողբերգութեան առաջացրած սարսափի և կարեկցութեան բարոյական բարերար ազդեցութիւնը՝ արդյո՞ք ճակատագրի հետ հաշտվելու զգացմունքի, թե սարսափի էգոիստական և կարեկցութեան աշտրուխտական զգացմունքների միջև հարկավոր հավասարակշռութիւն ստեղծելու մեջ, կամ թե մի այլ բանում: Մեկնաբանողներն, ընդ որում, ելնում էին Արիստոտելի բարոյախոսական ուսմունքի ընդհանուր բնույթի մասին իրենց պատկերացումներից: Կատարսիսի բարոյական ֆունկցիայի համար Արիստոտելի տեսքան, այս կամ այն իմաստով, հիմք չի տալիս: «Պոետիկայում» բազմիցս խոսվում է հանույժի մասին, որն ստեղծվում է շնորհիվ սարսափի և կարեկցութեան զգացմունք առաջացնելուն, բայց ոչ մի տեղ խոսք չկա դրանց բարոյական անմիջական ազդեցութեան մասին:

Մյուս մեկնաբանութիւնը, որը նշվել է տակավին XVI դ. և մանրամասնորեն զարգացրել է Յակ. Բեռնայսը 1857 թ., կատարսիսի մասին ուսմունքի ծագումը փնտրում է բշտկականութեան ոլորտում, մասնավորապես կրոնական բուժման բնագավառում: Գնալի այդ միտքն է դրդում Արիստոտելի իրեն դատողութիւնները «Պոլիտիկա»-յում երաժշտութեան կատարսիսական նշանակութեան մասին: Նա մատնանշում է այն եղանակները, որոնք գործադրվում էին «էնտուզիաստիկ» (ընկնավոր) վիճակը բուժելու ժամանակ: Այդպիսի հիվանդներին բուժում և «մաքում» էին, նրանց առաջ «էնտուզիաստիկ» մեղրդիաներ կատարելով, դրանք աֆեկտի բարձրացում և նրան հաջորդող խաղաղացում էին առաջացնում: «Նույն բանը,— շարունակում է Արիստոտելը,— իհարկե, զգում են կարեկցող, երկչոտ և ընդհանրապես աֆեկտների ենթակա մարդիկ, ինչպես և բոլոր մյուսներն այն շափով, որ շափով այդ աֆեկտները հատուկ են յուրաքանչյուրին»: Արդյո՞ք այդ նշանակում է, որ



խոսքը հիմնով, անհավասարակշռված հոգեկան կյանքով, աֆեկտների ենթակա մարդկանց մասին է: Ոչ: «Աֆեկտները, որոնք ուժեղ կերպով երևան են գալիս որոշ մարդկանց հոգեկան կյանքում, հատուկ են բոլոր մարդկանց, և տարբերությունը միայն ինտենսիվության աստիճանի մեջ է»: Այդ աֆեկտների թվին ըստ Արիստոտելի պատկանում են կարեկցությունն ու սարսափը: Այդ պատճառով բոլորին մատչելի է «չուրահատուկ կատարսիս և թեթևացում, կապված հաճույքի հետ», և «կատարսիսային մեղեդիները մարդկանց անվնաս ուրախություն են պատճառում»: Այդ կարգի մեղեդիները պետք է օգտագործել թատրոնում:

«Ժժշկականության» մեկնաբանության տեսակետից կատարսիսի էությունը աֆեկտները դրանք թուլացնելու նպատակով: Մարդիկ այս կամ այն չափով ենթակա են կարեկցության և սարսափի աֆեկտներին, և ողբերգությունը, գրգռելով հանդիսատեսի մեջ այդ աֆեկտները, հանգստացնում է դրանք, մեղմում և ուղղում է անվտանգ հունով: Այն թեթևությունը, որն այդ ժամանակ հանդիսատեսն զգում է, հաճույքի զգացում է առաջացնում, և այդպես է ողբերգության մատուցած հաճույքի սպեցիֆիկումը:

Արիստոտելի և մյուս անտիկ տեսաբանների կողմից «կատարսիս» տերմինի գործադրման հետազոտությունը, ըստ երևույթին, հաստատում է «բժշկական» մեկնաբանության ճշմարտությունը: Նույնպես պետք է հաշվի առնել, որ զանազան տեսակի «մաքրումներ» լայնորեն գործադրվում էին հունական կրոնական ծիսակատարությունների ժամանակ: Այդ բնագավառում ևս մենք հանդիպում ենք «սեպը սեպով զուրս զցելու» սկզբունքին, որն, ըստ Բեռնայի, բնկած էր Արիստոտելի կատարսիսի հիմքում: Այսպես,

\* Այստեղ նկատ առնված հոգեբանական գրոցներ հիանալի կերպով նկարագրված է Գորկու «Քախիժ» գաղտնիքում. «Վաղուց արդեն Տիխոն Պավլոֆիլը անշարժ նստած էր «թոռին»՝ զուրկ կաշի զքած կրծքին և ազահորեն խորատուգլած լսում էր երգի նշյունները: Դրանց նրա մեջ վերադառն աթիսացնում էին նրա թախիծը, բայց այժմ դրան միախառնվել էր քաղցր ու այրող, սիրուց հաճելիորեն ծակող՝ զգացում: Նա իրեն այնպես էր զգում, որ կարծես թև նրա վրա թափվում էր ջերմ և թանձր, ինչպես նորակիթ կաթ, մի զգացում, թափվում էր նրա վրա և, թափանցելով նրա էությունները, լեցնում էր իրենով բոլոր երակները, մաքրում էր արյունը, խոտվում էր նրա թախիծը և, զարգացնելով ու մեծացնելով այն, ավելի ու ավելի էր փափկացնում: Ջրալցացյալի հագում անց մի տարօրինակ քաղցր ցավ, ոնց որ թախի սասցակտոր, որը ճընշում էր նրա սիրտը, հավում, տրոհվում էր կտրների, և դրանք ծակոտում էին նրան այնտեղ, ներսում»: (Շօք. Տօչ., Կ. I, №3, 2, 1931, ցր. 237).

մարդասպանին «մաքրում» էին նրանով, որ նրա ձեռքերին զոհ մատուցելուց կենդանու արյուն էին թափում՝ «սպանությունը սպանությունը լվանալով» (հմմ. քրիստոնեական «մահվամբ զմահ կոխես»): Կատարսիսի մասին հույներից 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 կատարսիսի տեսությունը մի փոքր 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 զեղարվեստական 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 տեղեկանքներից շի 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 չուրաքանչուր ժանրի և կանոնի «բնությունը», որոնց խախտումը այդ «բնության» խնդաթյուրումը կլինեի: Հետազոտման 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-



փրատուող ողբերգությունը բնորոշում էր որպես «Ներսասկան ճակատագրի հեղհեղուկության» պատկերում: Արխատուելի բնորոշումը շատ ավելի վերացական է:

«Ողբերգությունը լուրջ և ավարտված գործողության վերարտադրությունն է, գործողություն, որը որոշ հաճույք պատճառող մեծություն ունի, դրա տարբեր մասերում առանձին՝ տարբեր տեսակներով,—վերարտադրություն ոչ թե պատմելով, այլ գործողությամբ, որը նման աֆեկտների կատարսիս է կատարում կարեկցություն և սարսափի միջոցով» (զլ. 6.):

«Հաճույք պատճառող,— բացատրում է Արխատուելը,— ես անվանում եմ այն խոսքը, որն ուիթմ և մեղեգու հետ ներդաշնակություն ունի, իսկ նրա տարբեր տեսակները համարում եմ այն, որ ողբերգության որոշ մասերի կատարումը միայն չափերով է, իսկ մյուսներինը նաև երեցողությամբ»:

Ողբերգության մեջ Արխատուելը տարբերում է վեց բաղադրիչ տարրեր, որոնք նա բաշխում է ըստ դրանց նշանակալիության հետևյալ կերպով՝ ֆաբուլա, բնավորություններ, մտքեր, խոսքի արտահայտություններ, երաժշտական կոմպոզիցիա, բեմական պայմաններ. վերջին երկու տարրը անմիջականորեն պոեզիային չեն վերաբերվում և հետագայում արդեն քննության չեն առնվում: Տարրերի զասավորությունը վկայում է, որ Արխատուելը գեղարվեստական երկի գաղափարական մոմենտները համարում է ավելի նշանակալի, քան ձևականները, իսկ գեղարվեստական ցուցադրումը (ֆաբուլա, բնավորություններ) ավելի կարևոր, քան այն մտքերը, որոնք գրվում են գործող անձանց բերանը:

Ֆաբուլան «ողբերգության սկիզբը և կարծես թե հոգին է», բնավորություններն արտահայտվում են միայն գործողության միջոցով և արդեն երկրորդային նշանակություն 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: Արխատուելը որոշ մեծություն չի նորմավորում. «դրամայի համար բավական է այն սահմանագիծը, որի սահմաններում դեպքերի հետևողական զարգացման ժամանակ կարող են տեղի ունենալ ըստ հավանականության կամ ըստ անհրաժեշտության անցումներ գեղարվեստությանից դեպի երջանակություն կամ երջանակությունից դեպի գեղարվեստություն» (զլ. 7.):

Նվրոպական կլասիցիզմի տեսաբանները, ինչպես հայտնի է,

Արխատուելին վերագրում էին «երեք միասնության» մասին ուսմունքը՝ տեղի, ժամանակի և գործողության: Իրականում Արխատուելը միայն գործողության միասնություն է պահանջում: «Գեղեցիկի մասերը պետք է միացվեն այն ձևով, որպեսզի որևէ մասի տեղափոխման կամ կրճատման ժամանակ փոխվի և տեղաշարժվի ամբողջությունը» (զլ. 8.): Տեղի միասնության մասին քննադանրապես նա չի խոսում. իսկ ժամանակի վերաբերյալ, համադրելով ողբերգությունն ու էպոսը, նա սահմանափակվում է հավաստումով, որ ողբերգությունն «ըստ հնարավորության ջանում է արեգակի մի շրջագարձի մեջ կամ աննշան շափով դուրս ելնել նրա սահմանագծից»: Մենք արդեն մատնանշել ենք, որ զարգացած հունական ողբերգության մեջ «տեղի միասնությունը» և «ժամանակի միասնությունը» սովորաբար պահպանվում էին: Ըստ երևույթին Արխատուելն այդ մոմենտներին սկզբունքային նշանակություն չի տալիս: «Երեք» միասնությունների օրենքը առաջին անգամ ձևակերպել է իտալացի Կաստելլետոն (1570):

Ողբերգական ֆաբուլայի համար բնորոշը Արխատուելը համարում է բեկման, երջանակությունից գեղարվեստության անցնելու կամ հակառակ մոմենտը: Թեկումը ֆաբուլան բաժանում է երկու մասի, որոնցից առաջինը Արխատուելն անվանում է հանդույց, երկրորդը՝ լուծում. ընդ որում նա տարբերում է պարզ և խճճված ֆաբուլաներ: Վերջինիս վերաբերվում են այն ֆաբուլաները, որոնք հակադարձում (դեպքերի անսպասելի շրջագարձ հակառակ կողմը) և ճանաչում են պարունակում: Իր ժամանակի ճաշակին համապատասխան, Արխատուելը դերապատվությունը տալիս է խճճված ֆաբուլաներին: Ողբերգական պերսոնաժի բնավորությունը պետք է բավարարի չորս պահանջի. նա պետք է ազնիվ լինի, տվյալ անձնավորությանը համապատասխանող (օրինակ կախումը 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 հեռավոր չափով չի քննդրվում ոչ նրա բոլոր բաժինները, ոչ նրա բովանդակության հարստությունը, ցույց է տալիս, որ Արխատուելը 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 շկորցրեց 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 ուշագիտ ուսումնասիրության առարկա են ծառայում:

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՇԵՆՆԵՆԻՍԱԿԱՆ ԵՎ ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆՆԵՐԸ

ՇԵՆՆԵՆԻՍԱԿԱՆ ՀԱՍՍԵՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԿՈՒՆՏՈՒՐՈՆ

Խերոնեայի ճակատամարտը (338 թ.), որը Հունաստանում մակեդոնական զերիշխանություն 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 (Պտոլեմեոսների միապետությունը), Սիրիան (Սելևկյան միապետությունը) և ավելի մանր պետական կազմավորումներ՝ Փոքր Ասիայում (Վիթիների, Պերգամ և այլն): Այդ պետությունները, ուր հունական և արևելյան տարրերի խաչաձևումն էր կատարվում, ընդունված է անվանել հելլենիստակալ, իսկ Ալեքսանդր Մակեդոնացուց մինչև հռոմեական զերիշխանության հաստատվելը Փոքր Ասիայում և Եգիպտոսում՝ հելլենիզմի դարաշրջան, այսինքն՝ հելլենության տարածվելը և հելլենական կոլտուրայի արձատարումը մակեդոնացիների նվաճած երկրներում: Անցյալ դարի 30-ական թվականներին պատմաբան Դրոլզենի կողմից գիտական շրջանառության մեջ մուծված այդ տերմինը՝ այժմ համազործածական է, թեպետ քննվող դարաշրջանը այդ բնորոշում է



միայն կուլտուրական ասպեկտով և բնդամին միակողմանի՝ Արևելքի կուլտուրայի վրա հելլենականության ներգործության տեսակետից և առանց նկատի առնելու հակառակ, ոչ պակաս նշանակալի, Արևելքի կուլտուրական ներգործությունը հելլենության վրա:

«Հունաստանի բարձրագույն ներքին ծաղկումը, — գրել է Մարքսը, — համընկնում է Պերսիկեսի դարաշրջանի հետ, բարձրագույն արտաքին ծաղկումը՝ Ալեքսանդրի դարաշրջանի հետ»<sup>2</sup>: Հունական աշխարհի շրջանակներն ընդլայնացան մինչև Հնդկաստանի և էֆրոպիայի սահմանները, բայց առաջատար քաղաքական դերն այդ աշխարհում պատկանում է արդեն հելլենիստական երկրներին, և ոչ թե հունական հին համայնքներին: Առանձին պոլիսներ և պոլիսների միավորումներ ժամանակ առ ժամանակ ձեռք են բերում որոշ խաբուսիկ ինքնուրույնություն, օգտվելով թշնամաբար տրամադրված հելլենիստական միապետությունների հակառակություններից, բայց ամբողջությամբ վերջրած եվրոպական Հունաստանը անտեսական և քաղաքական ճգնաժամի շրջան է ապրում: Հունական ստրկատիրական հասարակությունը թեակոխեց 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 հոսելը այնտեղ, անընդհատ պատերազմները, ռեպուցիտն սուր բռնկումները (մանավանդ III—II դ. դ. սահմանագլխին) — 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 շփոխելով այդ երկրների սոցիալ-անտեսական ստրուկտուրան, նվաճողներն իրենց նպատակի համար օգտագործում էին Արևելքում սովորական արքայական մեծաշնորհները և բյուրոկրատական ապարատի օգնությամբ կառավարումը: Հելլենիստական 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 սովորույթի նրան աստվածային երկրպագություն էին մատուցում: Նվա-

ճողները համար սոցիալական բազա են ծառայում հունական ավտոնոմ քաղաքները, որոնք վաղուց արդեն գոյություն ունեին (ինչպես օրինակ Փոքր Ասիայում) կամ նոր էին ստեղծվում, և դրանք նշանակալի բարեկեցության են հասնում ու դեպի իրենց են զրավում եվրոպական Հունաստանից գաղթածներին: Սակայն, հելլենիստական 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 այնուհետեվ այդ պետությունները անկման են հասնում, որը երբևէն ուղեկցվում է (օրինակ եգիպտոսում) հունա-մակեդոնական դիկտատուրայի թուլացմամբ և տեղական ավագանու քաղաքական աճամբ:

Ինչպես մատնանշում է էնգելսը, ստրկության հակասությունների լուծումը բեռնի է ունենում մեծ մասամբ կործանվող հասարակությունը ուրիշների՝ ավելի ուժեղների կողմից նվաճվելով», բայց «քանի դեռ այս վերջինն էլ ստրկական աշխատանքի վրա է հիմնված, կենտրոնն է միայն փոփոխվում, և ամբողջ պրոցեսը կրկնվում է ավելի բարձր աստիճանի վրա»: Հելլենիստական երկրներն աստիճանաբար Հռոմի ավար են դառնում (148 թ.՝ Մակեդոնիան, 133 թ.՝ Պերգամը, 74 թ.՝ Վիֆինիան, 64 թ.՝ Սիրիան, վերջապես 30 թ.՝ եգիպտոսը):

Տիպական պետական ձևն արդեն պոլիսը չէ, այլ ռազմա-բյուրոկրատիկ միապետությունն է: Հելլենիզմի դարաշրջանում քաղաքական կշիռ ունեցող պետություններից միայն ստրկավաճառության խոշոր կենտրոն Ռոդոս կղզին էր, որ պահպանել էր դեմոկրատական պոլիսի կառուցվածքը: Որոշ փոփոխություններով դեմոկրատական կարգերը պահպանվել էին և Աթենքում, բայց Աթենքն զգալի քաղաքական դեր չէր խաղում, մնալով միայն որպես կուլտուրական կենտրոն՝ փիլիսոփաների և դիդարվեստագետների քաղաք:

Նախկին պոլիսը տեղական հայրենասիրություն էր պահանջում և ակտիվ քաղաքացիներին պարտավորացնում էր մասնակցել պետական կյանքին: Հելլենիստական միապետությունները, որանց մեջ հունական հասարակությունը ժամանակավոր էլք դառավ ստրկական փակուղուց դուրս գալու համար, ժողովրդական բազիս չունեին, և կառավարումը կենտրոնացած էր մասնազետ-պաշտոնյաների ձեռքին: Կոսմոպոլիտիզմն ու մասնավոր շահերի ոլորտում փակվելը խոր կնիք են դնում հելլենիստական ամբողջ իդեոլոգիա-

\* Соч., т. I, 1938, стр. 180.



չի վրա: Գարաշրջանի ամենաազդեցիկ փիլիսոփայական սիստեմները՝ էպիկուրի (341—270) մատերիալիստական փիլիսոփայությունը և մատերիալիզմի ու իդեալիզմի միջև էկլեկտիկորեն տատանվող ստոիկների ուսմունքը՝ երկուսն էլ ծագած IV և III դ. դ. սահմանազրխին, վառ կերպով արտացոլում են հասարակական կացության մեջ առաջացած փոփոխությունները: Արդեն IV դ. սկսեց մշակվել իդեալ «ինքնաբավ» իմաստունի վերաբերյալ, որը կապված էր շրջապատի հետ և կախում չուներ նրանից. իմաստունի, որի համար հայրենիք է ծառայում ամբողջ աշխարհը: Հունական հասարակության ստորին խավերում ժողովրդականություն ստացած կլիելիկների դպրոցը հանդես էր գալիս պարզացման, կրթքերի ու պահանջների հաղթահարման քարոզով, որոնք միջոց պետք է լինեին անկախ դառնալու շրջապատող պայմաններից, և կինիկ Դիոգենեսը, որի սակավապետ կյանքի եղանակի մասին շրջում էին բազմաթիվ անեկդոտներ («փիլիսոփան տակառում» և այլն), իրեն «կոսմոպոլիտ», այսինքն՝ «աշխարհաքաղաքացի» էր անվանում: Այդ ուսմունքն իր արմատական հելոգավորումներով ուղղված էր պոլիսի բոլոր սոցիալական պատվանդանների դեմ: Կինիկները ժխտում էին ստրկությունը, սեփականությունը, ամուսնությունը, պաշտոնական կրոնը, վերնախավերի ողջ հոգեկան կուլտուրան և պահանջում էին հավասարություն՝ առանց սեռի և ցեղային պատկանելիության խտրության: Էպիկուրի և ստոիկների համար իմաստունի «ինքնաբավ» լինելը զուրկ էր օպոզիցիոն տրամադրությունից և հարմարեցված էր հելլենիստական հասարակության ավելի թբարեմիտ խավերի պահանջներին: Բնության մատերիալիստական ըմբռնումը, հենված Դեմոկրիտի ատոմիզմի վրա, էպիկուրի համար պայքարի միջոց էր ծառայում ընդդեմ կեղծ պատկերացումների՝ սնտոփապաշտության և մահվան օաշսափի, որոնք խանգարում էին անհատական երջանկությանը: Այդ կեղծ պատկերացումներից կարևորագույններն էին՝ հոգու անմահությունը և աշխարհի գերբնական կառավարման հավատը, աստվածների սարսափը: Ընդհանրապես, որ էպիկուրն աստվածներին չի ժխտում, բայց գտնում է, որ նրանք երանելի կյանք են վարում «միջաշխարհներում», չխառնվելով տիեզերքի գործերին: Ամբոխի հավատալիքներից ազատագրված իմաստունի առաջ «հաճելի» կյանքի հնարավորություն է բացվում, մի կյանք, որը կառուցված է տառապանքների և սարսափի բացակայության վրա: Բարձրագույն «հաճույքը», անդորրությունը («ատարաբսիա»), ներքին ան-

ճշխությունը և հոգեկան հանգստությունն է, կապված բարեկամների նեղ շրջանակում «աննշմարելի կյանքի» հետ: Պնտությունն «այնքանով է օգտակար, որքանով նա ապահովում է անհատի հանգիստ կյանքը, և իմաստունը բացառիկ պայմաններում միայն հոժարակամ մասնակցություն է ցուցաբերում պետական գործերում: Խորանալով մասնավոր կյանքի մեջ, էպիկուրականն իր կենցաղը կառուցում է մարդասիրական սկզբունքների և դեպի իր շրջապատողները հանդուրժող վերաբերմունքի վրա, ելնելով «փիլոսոփանքանքի չպատճառել, բայց և դրանք չկրել» սկզբունքից: Էպիկուրը դատապարտում է հայրական իշխանության ի շար գործազրկը, ստրուկների հետ խիստ վարվելը. նա բացասաբար է վերաբերվում դեպի հարստանալու նպատակով ամուսնությունը: Էպիկուրի փիլիսոփայությունը խորապես մարդասիրական բնույթ ունի: Ուստի կեղծ է մատերիալիզմի թշնամիների ստեղծած գոհիկ պատկերացումը, որ իբր թե էպիկուրի ուսմունքը կոպիտ հաճույքների քարոզ էր: Իրականում հակառակը տեղի ունի. էպիկուրը պահանջում էր հոգեկան անդորր, ֆիզիկական հաճույքների ձգտման հանդես գերիշխում: «Հաճույքի» փիլիսոփան նույնիսկ հակված էր դեպի որոշ մեղանխույկ դյուրագոգացություն և վշտի զրացմունքի մեջ կարողանում էր «արցունքներով համակված յուրահատուկ հաճույք գտնել: Ստոիկների իդեալը շատ կողմերով մոտենում էր էպիկուրյանին, թեպետ ստոիկները դրան տեսական միանգամայն այլ հիմնավորում են տալիս: Երջանկության հիմքը առաքինությունն է, որը և «ազատ», «կառարյալ», «եղանելի» իմաստուն է ստեղծում: Էպիկուրի «անդորրությանը» համապատասխանում է ստոիկների «աֆեկտներից ազատ լինելը» («ապատիա»): Մարդը կենդանի և աստվածային համաշխարհային ամբողջության մասն է («պանթեիզմ» և իր կյանքում պետք է մարմնացնի համաշխարհային օրենքը՝ «ապրի համաձայն բնության»): Սոցիալական զգացմունքները՝ արդարությունն ու մարդասիրությունը՝ բնածին են մեզ համար որպես բանական արարածների միջև «բնության» կապի արտահայտություն: Ստոիկն սկզբունքորեն ընդունում է մարդկանց բազմազան հասարակական միավորումները, սկսած ամենամանր բջիջներից մինչև ամենալայն ընկերակցությունները, այդ թվում և պետությունը, բայց առաջին հերթին իրեն «բարձրագույն», ամբողջ մարդկությունն ընդգրկող համաշխարհային պետության քաղաքացի է զգում: Գործնականում ստոիցիզմը հարմարվում է ամենաբազմազան քաղաքական համակրությունների հետ: Ստոիկները մասնակ-



ցում էին հունական և հռոմեական դեմոկրատիայի սեփական շարժումներին, բայց նրանք էլ ստեղծում էին հանուն հպատակների բաշխի միապետին «ծառայելու» ուսմունքը և տնտեսական բազա էին ստեղծում Հռոմի նվաճողական քաղաքականության համար: «Ստոիկների շատ խճճված և հակասական էթիկան»\* տրտացողում 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 մտնում էին տղամարդկանց ու կանանց, ստրուկներին և ազատներին, հելլենների ու բարբարոսներին, բայց իրականում այդ տեսական ուղիվաղմբը զուրկ էր օրենք քաղաքական սրույններից, քանի որ հարցի ծանրության կենտրոնը փոխադրված էր ինքնաբավ անհատի ներքին աշխարհը: Համաձայն Ստոյի հիմնական սկզբունքի, ստրկական վիճակը չի խանգարում իմաստունին «ազատ», «արքա» լինելու, և այդ իմաստունը ոչնչ արտաքին պայմանների կարիք չունի իր «երանություն» համար այն ժամանակ, երբ հարստություն և իշխանություն կրողներն իրենց կրքերը «ստրուկն» են լինում: Կենցաղի և ընտանեկան հարաբերությունների հումանիստացման գործում, սակայն, այդ ուսմունքը, էպուկուրիզմի հետ զուգընթաց, որոշ գերխաղաց: 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 ալլաբանորեն (ալլեգորիկ կերպով) արտահայտված փիլիսոփայական ճշմարտությունը դանել: Բացարձակ դետերմինիզմի կողմնակիցներ լինելով, ստոիկներն մեկնաբանում էին այն իրենց ուսմունքի պանթեիստական բնույթի համապատասխան, իրրե աստվածային «գործ» կամ «օրհաս», ընդունում էին նույնիսկ պատգամախոսություններն ու գուշակությունները: Ստոիցիզմի այդ կրոնական կողմը առանձնապես ուժեղացավ ուղ-հելլենիստական շրջանում, երբ հունական ճասարակությունը ծանր անկում էր ապրում:

\* К. Марке и Ф. Энгельс, Святой Марк. Соч., т. IV, 1933, стр. 119.

Ստոյի կրոնական հայացքների դեմ սնուողը պայքար էին մղում, բացի էպիկուրյաններից, նաև հելլենիստական փիլիսոփայական մտքի երրորդ ուղղության ներկայացուցիչները՝ սկևպտիկները: III—II դ. դ. գրանց էր պատկանում նույնպես և Պլատոնի դպրոցը («Ակադեմիան»), որն իր հիմնադրի օրենքով իդեալիզմից հեռացել էր դեպի ռեալիստիկիզմի և ամեն մի իմացության արժանահավատության բացասման կողմը: Բանակիով մղելով «գոգմատիկներ» հետ գիտության և կրոնի տեսության բնագավառում, սկևպտիկական ուղղությունը մոտենում էր նրանց բարոյականության հարցերում և իր առջ նույն խնդիրներն էր դնում — ուսուցանել «անզորություն» և «աֆեկտներից ազատ» (բնության ղեկավարությամբ) կյանքի: Հելլենիստական ա.բրոզ փիլիսոփայության այդ ամենաբնորոշ ուսմունքի մեջ միանում էին ինչպես «լուսավորիչները» էպիկուրյաններն ու սկևպտիկները, այնպես էլ ավելի պահպանողական ստոիկները: Սակայն ոչ Պլատոնի դպրոցը, ոչ էլ նրան զուգընթաց գոյություն ունեցող Արիստոտելի դպրոցը չունին այն մասսայական ազդեցությունը, որը բաժին էր ընկել էպիկուրյան և ստոիկյան ուսմունքներին, վերջիններս շատ կողմերով մտա էին կանգնած կինիկների քարոզին:

Ստոիկները հավատում էին օրհասի անխուսափելի լինելուն, էպիկուրը հսկայական նշանակություն էր տալիս պատահականությանը, սկևպտիկները հանձնարաշում էին աշխարհայացքի սկզբունքային հարցերի վերաբերյալ դատողությունից ձեռնպահ մնալ, — այս բոլորը ցուցանիչ է, որ հունական հասարակությունը չէր հավատում կյանքի ընթացքը ղեկավարելու իր ընդունակությանը: Զարմանալի չէ, որ այդ պայմաններում սկևցյին հոռետեսական տրամադրություններ ծնունդ առնել: III դ. սկզբին է վերաբերում հունական փիլիսոփայության ամենաարմատական հոռետես Հեղեսիոսը, որին անվանում էին «մահվան քարոզիչ»:

Բարոյա-փիլիսոփայական քարոզի հաջողությունները վկայում են ժողովրդական կրոնի զգալի շափով թուլանալու մասին: Իր հիմնում այն ուժասպառ էր լինում և՛ IV դ. պոլիսի քաղաքամար և՛ շնորհիվ նոր պատմական պայմանների, որոնք ստեղծվել էին մակեդոնական նվաճման հետևանքով: Պետական կազմավորությունների և իշխանավորների արագ փոփոխումը, որը հաջորդեց Ալեքսանդրի արևելյան արշավանքներին, կամակոր թիքեն 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 միատիկական պաշտամունքներ, որոնք «նվիրաբերվածներին» անդրշիրիմյան երանություն էին խոստանում, տարածվում էին «հրաշագործ» և «բուժարար» աստվածների հավատք: Պետական պաշտամունքներին զուգընթաց, գոյություն ունեին բազմաթիվ կրոնական բնույթի միավորումներ, պաշտամունքային խմբակներ, ուր գործան մասնակցություն էին ունենում նույնպես և ստրուկները: Սակայն տրադիցիոն 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 չէր կարող փոխարինել փիլիսոփայությունը, որն արտացոլում էր տոսվելայպես համայնքի քայքայման մոմենտները: Ուշագրավ է, ուստի, որ բոլոր փիլիսոփայական ուղղությունները, բացառյալ կինիկների մեմասից, իրենց հետևորդներին հանձնարարում էին անշեղորեն կատարել պետական կրոնի ծեսերը, իբրև «իմաստունի» պարտականություն հանդեպ իր համաքաղաքացիներին: Պոլիսները հանդիսավորություն կատարում էին իրենց տոնակատարությունները և հոգ էին տանում տաճարների մասին, քաղաքացիներն իրենց պարտքն էին համարում հարստացնել սրբավայրերը նվիրաբերություններով, թեպետ իրականում պոլիսային աստվածների հանդեպ 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 բնորոշված էր Պտղեմեոսների պետության և Սելևկյանների պետության մեջ: Փարավոնների ժառանգ համարվող Պտղեմեոսները շատ սերտ դաշինքի մեջ մտան եգիպտական քրմության հետ, սահպանելով եգիպտական կրոնը, որպես իրենց տիրապետության գործիքներից մեկը, նրանք դրա հետ միասին շահագրգռված էին իրենց կողմը պահելու երկրի ներսի և նրանից դուրս հույների համարանքը, լայն աշակցություն ցույց տալով հունական տաճարներին: Հունական սրբավայրերը պակաս աշակցություն չէին ստանում Սելևկյաններից, որոնք իրենց բազմացնող պետության մեջ հելլենիստական գործոն քաղաքականություն էին վարում: Հելլենիստական կրոնի կարևորագույն բնորոշ գծերից մեկը սինդրե-

տիզմը՝ հունական և արևելյան պատկերացումների միավորումն էր: Այդ երևան էր գալիս ինչպես նոր պաշտամունքներ ստեղծելիս (այդպիսին է, օրինակ, հունա-եգիպտական Սերապիս աստվածը), ահպես էլ հեռուն գնացող հունական և արևելյան աստվածությունների նույնացումը: Եգիպտական Իզիդան նույնացնում էին Դեմետրի, Ափրոդիտի, Արտեմիսի հետ, եգիպտական Օդերեսին՝ հունական Դիոնիսիոսի և միաժամանակ փոյուզիական Աթիսի և փյունիկա-սիրիական Ադոնիսի հետ, Սերապիսին՝ Զևսի, Պյուտոնի և Դիոնիսիոսի հետ, փոյուզիական Կիբելային՝ Թեայի՝ Զևսի և Հեռայի մոր հետ: Նույնացումը որոշ ունակ հիմք ուներ, որքանով որ բոլոր այդ կերպարներն առաջացել էին նախադասակարգային հասարակության ազդարային կրոնի միատեսակ պատկերացումներից, օրինակ՝ մայր-երկրի կամ մահացող և հարություն առնող պտղաբերության աստվածության մասին պատկերացումներից: Հույնը Իզիդայի մեջ հեշտությամբ կարող էր գտնել այն գծերը, որոնք նրան հարազատ էին դարձնում Դեմետրի հետ, կամ Օդերեսին՝ 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: «Նորհուրդներում» հավատացյալը անձնական «փրկություն» էր որոնում ի դիմաց «հավատի»: Ոչանք հատուկ ժողովրդականություն ստացան հելլենիստական հասարակության անկման ժամանակաշրջանում, և դրանց հետ միասին լայնորեն տարածվեցին մոզական ծեսերն ու արևելյան կեղծ գիտությունը, աստղաբանությունը: Սակայն սնտոիսպաշտության 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 Ժարելուում և եգիպտոսում: Հունական մաթեմատիկական փայլում է այնպիսի անուններով, ինչպիսիք են՝ Եվկլիդը (մոտավորապես 300 թ.),



Արքիմեդը (մոտավորապես 287—212 թ. թ.) և Աստուխոս Պերգեացին (մոտավորապես 265—170 թ. թ.), որը մշակեց կոնստանդնուպոլսի տեսությունը, աստղաբաշխության զարգացումը նշվում է Արիստարքոս Սամոսացու (մոտավորապես 320—250 թ. թ.), որը Կոպեռնիկոսի նախորդն էր հելիոցենտրիկ տեսության դեմ, և հին ժամանակների ամենակարգառուն աստղաբաշխ Հիպարքոսի (մոտավորապես 190—120 թ. թ.) աշխատություններով: Աշխարհագրական հորիզոնի հսկայական շափերի 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 գիտնականին, որոշել երկրագնդի շառավիղը և կազմել հույների հայտնի աշխարհի քարտեզը: Նշանակալի հաջողությունների հասան և մյուս գիտնականները՝ 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 սրպես լուկ զվարճության և սքանչանքի առաջիկաներ: Ի տարբերություն ատտիկական ժամանակաշրջանի, երբ գիտությունն անխզելիորեն կապված էր փիլիսոփայության հետ, հելլենիստական գիտությունը հանդես է գալիս ինքնուրույնաբար: Փիլիսոփայությունից անջատվելը կյանքի կոշիկն 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, կոլոննադներում և պար-

տեզներում աշխատում և դասախոսություններ էին կարդում բազմաթիվ գիտնականներ, որոնք հրավիրվում էին Հունաստանի զանազան ծայրերից: Նրանք բոլորը նախորդված տարեկան ոտնիկ էին ստանում թագավորական գանձարանից: Քաղում զիրք մրտադներ, որոնք անընդհատ կռվում են իրար հետ, — գրում էր III դարի խոցող բանաստեղծ Տիմոնը, — սնունդ են ստանում ժողովրդով առատ եգիպտոսում՝ մուսաների պարիսպի ներքո»: Բայց Մուզեումին կից ամենանշանավոր հիմնարկը մատենադարանն էր, ուր հավաքված էին այդ ժամանակ պահպանված հունական գրականության հուշարձանները, ընդ որում բոլոր հնարավորին հուսալի օրինակներով: Անտիկ աղբյուրների համաձայն, արդեն II դարում կար մոտավորապես կես միլիոն փաթեթ, ընդ որում ամենից նշանակելի հեղինակները 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 դարացի գլխավորի, գրագրանի կատալոգային նյութի հիման վրա հրատարակեց հունական բիրլիոգրաֆիան: Այդ «Կրթության բոլոր բնագավառներում հաշիվվածների և նրանց երկերի ցուցակները» կազմում էին 120 գիրք: Որքան որ եգիպտոսը պապիրոսի երկիրն էր, իսկ պապիրոսի արտադրությունը և նրա առևտուրը արքայական մենաշնորհ էր, Ալեքսանդրիան շուտով գրքի հրատարակման գործի օրենսդիրը դարձավ: Անտիկ «գրքի» միջին ծավալը, ինչպես այժմս հաստատված է, համապատասխանում է 2—3 մեր տպագրական մամուլին: Հին տեքստերը վերահրատարակելիս համապատասխան կերպով բաժանվում էին այդ շափի «գրքերի»: II դ. սկզբին Ալեքսանդրիայի հետ սկսեց մրցել Պերգամը. այստեղ ստեղծեցին իրենց մատենադարանը և գործադրվեց գեղու նոր նյութ կաշվից՝ պերգամեն-մազաղաքը: Երբ Հուլիոս Կեսարի օրոք Ալեքսանդրիայի մատենադարանը հրդեհից այրվեց (47 թ. մ. թ. ա.), հոռմեական հայտնի գորավար Անտոնիոսը, որը մի ժամանակ ամբողջ հոռմեական Արևելքի տիրակալն էր, եգիպտական թագուհի Կլեոպատրային փոխհատուցեց նրանով, որ Պերգամի մատենադարանը փոխադրեց Ալեքսանդրիա:

Ալեքսանդրիայի, իսկ այնուհետև և Պերգամի մատենադարանի աշխատողները իրենց առաջ ոչ միայն բիրլիոգրաֆիական 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: Մունոդ առավ գիտական նոր դիսցիպլինա՝ 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., շշտվել էր 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 ամենաաչքի ընկնող երկերը, Ալեքսանդրիայի գիտնականները ստեղծեցին հունական գրականության կլասիկների «կանոն», որը նշանակալի շահով էլ որոշեց մեզ հասած հին հունական գրողների մասին տեղեկությունների ծավալը:

Արքայական առատաձեռնությունից կախումն իրեն զգացնել էր տալիս Մուզեոսի ամբողջ կազմակերպության մեջ: Հաստատությունը պալատական բնույթ ուներ: Մատենադարանի վարիչը սովորաբար գահաժառանգի գաստիարակն էր լինում, իսկ այդ պաշտոնի համար պահանջվում էին «հավատարիմ հպատակության» մտածելակերպ ունեցող մարդիկ: Մուզեոսում ներկայացված բազմաթիվ գիտությունների շարքում բացակայում էր փիլիսոփայությունը: Հունա-եգիպտական «աստված»-միապետների մայրաքաղաքը բարենպաստ հող չէր ծառայում փիլիսոփաների գործունեության համար, մանավանդ այնպիսի դպրոցների, ինչպիսին էպիկուրյանը և ստոիկյանն էին, որոնք հավակնում էին մասսայական տարածում ունենալ: Հունաստանի փիլիսոփայական կենտրոնը առաջվա պես մնում էր Աթենքը (մասամբ էլ Պերգամը): «Բնիկների սեակցիայի» հետևանքով Մուզեոսը նգիպատուս կորցրեց իր

վաղեմի նաշնակությունը, և մի ժամանակ (ըստ 146 թ. հրովարտակի) գիտնականները վտարվեցին Ալեքսանդրիայից:

Եթե քննության առնենք հելլենիզմի դարաշրջանի հունական հասարակության կուլտուրան ու աշխարհայացքը իրեն մի ամբողջություն, ապա դրանց մեջ չի կարելի շնկատել անկման բազմաթիվ սիմպտոմներ համեմատած պոլիսային ժամանակաշրջանի հետ Սոցիալական զգացմունքների թուլացումը, արքաների առաջ ստորաբարշտությունը, սոցիալական և փիլիսոփայական պրոբլեմատիկայի նեղանալն ու դադարաբաղրկության աճը, միատիցիզմի 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 արտառոց պատկերացումների ունեցումը: Պոլիսային կուլտուրայի գրական 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 ուներ V—IV դ. դ., արդեն չկար:

Այդպիսի հարաբերակցություններ էլ տեղի ունեին գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառում՝ գրականության և արվեստի մեջ:

Պոլիսային ժամանակաշրջանի գրականությունը ժողովրդական բնույթ ուներ, և պատասխան էր տալիս պոլիսի քաղաքացիների իդեոլոգիական պահանջներին: Որքան էլ մեծ էր աստիակական դրամայի ռեզոնանսը ամբողջ հունական աշխարհում, աստիակական պոետն առաջին հերթին զիմում էր իր համաքաղաքացիներին: Այն հանգամանքը, որ առաջատար գրական ժանրերը մնում էին ամբացած ժողովրդական տոնակատարություններին, արտաքին արտահայտությունն էր պոետի և ժողովրդի միջև եղած սերտ կապի:



Այդ կապն սկսեց թուլանալ արդեն IV դարում և վերացավ հելլենիստական գարաշքջանում: Եղում 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 կոմոսպոլիտիկ էր՝ ուղղված էր ամբողջ հելլենիստական աշխարհին: Տեղական տարբերությունների համահարթումն արտահայտություն է գտնում համահունական ընդհանուր լեզու ստեղծելու մեջ («կոթնե» — «ընդհանուր լեզու»), նրա հիմքն է կազմում ատտիկական գրական լեզուն հունիականության որոշ խառնուրդով: Գրականությունը վերջնականապես զբաղվին բնույթ է ընդունում, բացառությամբ միայն կիսաֆոլիորային 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 իրրև միապետների փառաբանություն: Այդ աղգատացումը հաճախ դիմակավորվում է փարթամությամբ, պաթոսով, հանդիսավոր պոդայի ձգտմամբ: Մյուս կողմից, երբեմնի հայրենասիրության փոխարեն մենք գտնում ենք միայն գիտա-ամատիկվարային հետաքրքրություն դեպի տեղական հունությունները: Կայն հասարակական ընդգրկման հարցերից գրականությունն անցնում է ավելի նեղ՝ բնտանեկան և կենցաղային թեմաների, սոցիալական զգացմունքներից՝ անհատական ոլորտը: Բուրժուական գրականագիտության մեջ հաճախ խոսում են նույնիսկ «ոեալիզմի», որպես հելլենիստական գրականության սպեցիֆիկ առանձնահատկության մասին: Սակայն, «ոեալիզմը» հասկացվում է միայն որպես կենցաղի և մարդկային վարքագծի բնորոշ մանրամասնությունների կուտակում: Իսկապես որ 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 գունե հեղինական վերաբերմունքով դեպի ձևով ցածրությունը և մանրությունը: Այդ առնչությամբ հետաքրքրական է փիլիսոփա Թեոֆրաստի «Բնագիտություններ» (ըստ ժամանակակից տերմինաբանության ավելի

շուտ «տիպեր») տրակտատը մի շարք ուշագոծեր, ուր նկարագրված են որևէ արատի տիպիկ կրողները՝ բծնողը, շաղակրատը, իշատը, սնտախապաշտը, պարծենկոտը, օլիգարխիայի կողմնակիցը և այլն: «Բնագիտությունը» դիտվում է իրրև ինչ-որ մի ամբողջականություն, բայց ստատիկ, և ցույց է տրված միայն իր արտաքին գրսևորումներով, առանց հոգեբանական վերլուծության:

Իր անկման ընթացքում գտնվող ստրիկատիրական հասարակությունը արդեն ընդունակ չէր գեղարվեստորեն արտացոլելու կատարվող պրոցեսի իմաստը, և հելլենիստների ուղագծումները ավելի փոքր շափով են բացահայտում իրականությունը, քան այդ անում էին հոմերոսյան էպոսի կամ V դ. ատտիկական ողբերգության կերպարները: Մասնավոր կյանքի մեջ խորասուզված անհատի ներքին աշխարհի նկարագրության մեջ հիմնական տեղը պատկանում է նրա ինտիմ ապրումներին՝ բնտանեկան և ընկերական զգացմունքներին, գլխատությանը և մանավանդ սիրուն: Հելլենիստական 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 գալ մանր առօրյա զգացմունքների սահմաններից, նա մեծ մասամբ իր հերոսներին դնում է արտասովոր՝ ուտոպիկ 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 հելլենիստական հասարակության վերնախավերի ստեղծագործությունը դարձնում է հեռանկարագուրիկ: Ստորին իդեոլոգիական շարժումները հազվադեպ են ներթափանցում պաշտոնական գրականության մեջ: Այստեղ տալածված էր հնով սքանչանալը: Տուադիցիոն դիցաբանությունը, արդեն կորցրած լինելով իր հրոնական նշանակությունը, ընկալվում է այժմ իրրև անցյալի կուլտուրական արժեքներից մեկը: Մագում է «գիտական» պոեզիա՝ հիմնված փոքրասիական հին հուշարձանների ուտամնասիրության 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 Մուդեումի գործիչների ֆիլոլոգիական աշխա-



տանքների հետ: «Գիտնական» պոետները հաճախ փորձում են հա-  
ջություն տալ հին ժանրերին, որոնք հետ էին մղվել ատտիկական  
ժամանակաշրջանի գրական զարգացմամբ, և հարմարեցնել: դրանք  
նոր աշխարհագրացություն, սակարձ որոշ ինքնատիպության  
նրանք հասնում են մանր ձևերի բնագավառում, ինչպիսիք են՝  
մանր էպոսը (էպիլիոսը), էլեգիան, էպիգրամը, իդիլիան:

Գրական նոր տեղեկեցությունները տարբեր կերպ են դրսևորվում գա-  
նազան հեղինակության երկրներում: Բուն Հունաստանի պոլիտիկա-  
րում, նրանց կուլտուրական կենտրոն Աթենքում, ամենից երկա-  
րատե են պահպանվում հին տրագիդիաները՝ որոշ բովանդակալի-  
տության 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 պրոզան: Ալեքսանդրիայի կուլտուրական ազդեցության  
ուլորտում տարածված են «գիտական» պոեզիան և հակումը դեպի  
մանր ձևերը:

Փարթիամ, պարթևիկ ոճը առանձնակի զարգացում է ստանում  
Փոքր Ասիայում («ասիական» պերճախոսություն): Անկեղյան պե-  
տությունը, ըստ երևույթին, ամենաբիշ մասնակցություն էր ունե-  
նում գրական շարժման մեջ. հարկավոր է, սակայն, վերապահում  
անել, որ մեր տեղեկություններն այդ երկրի կուլտուրայի մասին  
շատ քիչ են:

Հեղինակության գրականության ծաղկումն ընկնում է ժամա-  
նակաշրջանի հենց սկզբին՝ III դ. առաջին կեսին: Այնուհետև գա-  
լիս են լճացումն ու ընդորինակումը: Գրական տեսության մեջ տի-  
բրապետում 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 սնննում այսպես կոչված «ատտիկական ռեակ-  
ցիան»՝ կողմնորոշումը դեպի արդեն արխաիկ դարձած ատտիկա-  
կան պրոզայի գրական լեզուն: Ավելի ինտենսիվ կյանք են ապրում  
«ստորին» ժանրերը, բայց այստեղ կատարվող պրոցեսների մասին  
կարելի է միայն կուսնել այն արդյունքներով, որոնք դրսևորվում  
են արդեն հաջորդ՝ հռոմեական կայսրության դարաշրջանում:

Հեղինակության գրողները հույների մոտ «կլասիկներին» նշա-

նակություն ձեռք շրերին և մերժվեցին հռոմեական դարաշրջանում  
վերանորոգված ատտիկական ռեակցիայի կողմից: Դրա հետևան-  
քով քանակապես չափազանց լայնածավալ հեղինակության գրա-  
կանությունից մեզ է հասել շատ սակավ ամբողջական երկեր: Այդ  
ժամանակաշրջանի խոշորագույն ներկայացուցիչների մասին հնա-  
քավոր է լինում դատել ըստ ֆրագմենտների, անտիկ վկայություն-  
ների, հռոմեական պոետների կատարած ընդօրինակությունների:

Մոտ ժամանակների պապիրոսների հայտաբերումները որոշ  
չափով ընդլայնեցին մեր ծանոթությունը հուշարձանների հետ,  
ախուսմենայնիվ շատ հարցեր, կապված տարբեր գրական դպրոց-  
ների և ոճերի ծագման ու տարածման հետ, շարունակում են անո-  
րոշություն մեջ դեգերել:

Հեղինակության գրականության պերիոդիզացիան և տեղական  
ոճերի տարբերությունները այժմ կարող են մատնանշվել միայն  
ամենակոպիտ գծերով: Այնուհետև, բոլոր տվյալները կան կարծե-  
ծելու, որ հեղինակության ժամանակ խոր և նշանակալի կապեր են  
հաստատվում հունական գրականության, մասնավորապես նրա «ստո-  
րին» ճյուղավորման, և Արևելքի ժողովուրդների գրական արտադ-  
րանքի միջև, սակայն այդ արտակարգորեն կարևոր հարցը տա-  
կավին շատ հեռու է վերջնական լուծումից:

Գ Լ ՈՒ Ե 11

## ՆՈՐ ԱՏՏԻԿԱԿԱՆ ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Համաշխարհային գրականության մեջ հեղինակության դարա-  
շրջանի ամենանշանակալի ներդրումը այսպես կոչված «նոր» կա-  
տակերգությունն է: Այդ ժանրը ստեղծվեց Աթենքում և ավարտեց  
այն զարգացումը, որն ստացել էր կատակերգությունը IV դարում:  
«Նոր կատակերգությունը» անտիկ տերմին է. այն ստեղծվեց, նշե-  
լու համար այն խոր տարբերությունը, որ կար Ալեքսանդր Մակե-  
դոնացու և նրա հաջորդների ժամանակ հաստատված կատակեր-  
գության տիպի և աթենական դեմոկրատիայի ծաղկման շրջանի  
կատակերգության միջև. դրանց արանքում ընկած էր IV դարի  
«միջին» կատակերգությունը: IV դ. կատակերգության համար բնո-  
րոշ էին երկու գիծ՝ պարոդիական-գիցաբանական և կենցաղային.  
այս վերջինը գերակշռում էր հեղինակության շրջանի սկզբին:



Մյուս կողմից, կենցաղային գրամայի ուղին նշվել էր նաև նվիր-  
պիղեսի ողբերգություն մեջ: Այդ երկու գծերի 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 շափերի է հասցված և համաքաղաքացիներին անձնա-  
պես ծաղրելը: Արիստոֆանի պիեսները, որոնք անխզելիորեն  
էապված էին տեղական պայմանների և ընթացիկ մոմենտի հետ,  
կարող էին հասկանալի լինել միայն Աթենքում և արագորեն հնա-  
նում էին: «Նոր» կատակերգությունը մատչելի էր հանդիսատեսներին  
շատ ավելի լայն շրջանի համար և հետադաշտում լատինական  
թարգմանություններով և փոխադրություններով անցավ նաև հռո-  
մեական բնմը: Կատակերգության մեջ մերկացնող սկզբունքի կրո-  
ղը՝ վաղուց իվեր երգեցիկ խումբը՝ ատտիկական կոմոսն էր: Գիո-  
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» մասնատվում  
է արարվածների, ամենից հաճախ 5 արարվածի), և այդ երգերը,  
կապված չլինելով պիեսի ֆարսվայի հետ, սովորաբար չէին մըտ-  
նում կատակերգության գրականորեն ամբացված 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-  
ցաղին իրեն հակադրություն ինչպես քաղաքական, այնպես էլ ֆան-  
տաստիկ կենցաղին: Բնչպես մենք արդեն հիշատակել ենք, Արիս-  
տոտելի աշակերտ Թեոփրաստեսը ողբերգության մեջ տեսնում էր  
«հերոսական ճակատագրի հեղհեղուկության» պատկերումը. համա-  
պատասխանորեն կատակերգությունն այլ բնորոշում ստացավ կա-

տակերգությունը «մասնավոր կենցաղից վերցված վտանգ-  
ների հետ շիապված էպիզոդի պատկերումն»: Կատակերգության  
և ողբերգության տարբերությունը որոշում են պերսոնաժների կազ-  
մով. ողբերգության գործող անձինք՝ աստվածները, հերոսները,  
արքաները և զորավարներն են, կատակերգությունը՝ կենցաղային  
պերսոնաժներով զբաղված է: Կատակերգության համար սովորական  
զավեշտի մոմենտը այդ տեսակետից արդեն ածանցական, եզրա-  
կացական է, որը բխում է առօրյայի իրեն ինչ-որ ստորինի 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 «ոեալիս-  
տական» դրաման է: Սակայն մենք արդեն խոսել ենք այդ հելլե-  
նիստական «ոեալիզմի» բնույթի մասին: Մասնավոր կենցաղի մեջ  
խորասուզվելն այստեղ նշանակում է ետ քաշվել ավելի լայն  
պրոբլեմների ընդգրկումից: Թեմատիկ շրջանից դուրս է մնում ոչ  
միայն քաղաքականությունը, այլ դրա հետ միասին նաև աշխա-  
տանքի ու դիտելիքների աշխարհը, նույնիսկ այն գրական 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:  
Նվ սխտուացիաները և դեմքերը արտացոլում են իրական կենցաղը,  
բայց ժամանակակից կենցաղի նյութերը ջոկվում և դասավորվում  
են ըստ տրադիցիոն սխեմայի, առանց կյանքի իսկական ոեալիս-  
տական ընկալման: «Նոր» կատակերգության կառուցվածքի կա-  
րևորագույն տարրերը կապված են մնում ֆուլչուրային 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:



Վերջնենք կախարդական հեքիաթի սխեման. հերոսը, հրաշագործ օգնականի օգնությամբ, ազատում է որևէ հրեշի իշխանությունն առկա գտնվող հերոսուհուն և ամուսնանում է նրա հետ: Եթե այս սխեման փոխադրենք Աթենքի ունևոր շրջանների պայմանները, կատարվի «նոր» կատակերգության ամենատիպիկ սյուժեներից մեկը:

Հերոսը՝ սիրահարված պատանին է, որը պետք է վերացնի այն խոչընդոտները, որոնք խանգարում են նրան միանալու իր սիրու առարկայի հետ: Հարկավոր է, սակայն, նկատի ունենալ, որ սիրու վրա հիմնված ամուսնությունը անտիկ հասարակության համար արտասովոր երևույթ էր: Ամբողջ հին աշխարհում ծնողներն էին ամուսնությունը կնքում իրենց երեխաների համար, — նկատում է Էնգելը, — և սրանք հանգիստ կերպով հարմարվում էին այդ դրությունը: Այն չնչին ամուսնական սեռը, որը ծանոթ էր հին աշխարհին, ո՛չ թե սուրեկափով հակումն է, այլ օրեկափով պատրաստականություն, ո՛չ թե ամուսնության հիմքն է, այլ նրա անհրաժեշտ լրացումը: Հին աշխարհում սիրային հարաբերություններ արդիական իմաստով հանդիպում են միայն պաշտոնական հասարակության շրջանակներից դուրս\*։ Ամուսնության մասին այս հայացքը ամենայն պարզորոշությամբ ձևակերպված է Գեոսթենեսին վերագրվող Նեյերայի գեմ Հառում՝ «Նեաերաներին մենք պահում ենք հաճույքի համար, հարձեք՝ մեք մարմնի ամենօրյա կարիքները բավարարելու համար, մեք կանանց նրա համար, որպեսզի օրինական զավակներ արտադրենք և առն հավատարիմ պահպան ունենանք»: «Նոր» կատակերգության լավագույն պրեմիերը հեղինակական փխխոսության մտքի առաջավոր ուղղությունների հետ փորձում էին մարդասիրական զարձեռն առաջնորդ վերաբերմունքը դեպի ամուսնությունը, և բեմից բարձր էին այնպիսի ամուսնություն, որը հիմնված լինի փոխադարձ համակրանքի վրա, բայց միջին մակարդակի կատակերգության մեջ սիրո օրեկար ամենից հաճախ դուրս է տարվում պաշտոնական հասարակության, սահմաններից հեռանալու շրջանը: Պատանու առաջ կանգնած խոչընդոտները բազմապիսի էին: Սիրուհին գտնվում է երբեմն պոռոտախոս, վախկոտ զինվորի հսկողության տակ, կամ ստրկուհին է ազա՛հ կավատի, որը ցանկանում է նրա համար երիտասարդի ուժից վեր փրկ-

\* Յր. Էնգելը, Ընթանքի, մասնավոր սեփականության և պետության ժողովրդ, 1940 թ., էջ 92—94:

կազին ստանալ: Այդ թշնամական պերսոնաժների ճանկերից հերոսը պետք է ազատի հերոսուհուն: Բայց ինչպես հեքիաթում, հերոսն իր սիրագործությունները 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 ա՛մեն 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 խոչընդոտները: 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 հափշտակել 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 համար ոչ պակաս բնորոշ՝ «ընկեցիկ և գտնված 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 ինտրիգ, 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:

Հռոմեական դրամատուրգ Պլավտուսը, որը փոխադրում էր «նոր» կատակերգության պիեսները, իր «Դեբիրներ» «հուլիս» կա-



ատկերգութեան մեջ շեղվում է սովորական տիպից և նրա կատակերգութեանը զուրկ է սիրային ինտրիգից: Պիեւի վերջում հեղինակն ուշադրութեամբ է հրավիրում նշա արտասովոր լինելու վրա՝ «այստեղ չկան ոչ բռնարարութիւններ, ոչ սիրային խարդավանքներ, ոչ ընկեցիկ մանուկներ, ոչ դրամական խաբեբայութեան, և սիրահարված պատանին այստեղ հետեւրային չի աղատում իր հորից ծածուկ»: Այս թվարկումը պարունակում է տարածված կատակերգական բոլոր մոտիվները, բացի միայն մեկ՝ «Ճանաչելու» մոտիվից: Այդ չի հիշատակված այն պատճառով, որ հենց «Գերիներին» մեջ այդ մոտիվը պահպանված է:

Սյուժեների միակերպութեանը համապատասխանում են և կայուն տիպերը: Յուրաքանչյուր գործող անձ հարմարեցված է որոշ տիպական կատեգորիայի, որին հանդիսատեսն անմիջապես կարող է որոշել դերասանի դիմակով: Այդ, նախ և առաջ, «պատանին» է, որը սիրահարված ու անօգնական է, տառապում է սիրո տանջանքներից և դրամի պակասութեանից: Պատանու հարուստ ախոյանը հաճախ լինում է պոռոտախոս «զինվորը», որը պարծենում է իր երևակայական հաղթանակներով ճակատամարտերում և սիրո մեջ: Նա կոպիտ է, դյուրահավատ և ընդհանուր առմամբ բարեսիրտ: Պարծենկոտ-աղմուկի տիպարը, որ նշվում է «հին» կատակերգութեան մեջ, այժմ նոր ձևավորում է ստանում կապված վարձկանութեան աճման և Ալեքսանդրի ու նրա հաջորդների պատերազմների հետ: Ընդհանուր առելով այս առարկա է համոզիսանում ազահ, անսիրտ և կասկածամիտ «կավատը». կատակերգութեանը այդ կերպարի համար ծաղրանկարային գծեր չի խնայում, և նա պիեսներում դուրս է բերվում հիմար դրութեան մեջ ընկած: Նրա իգական զուգահեռը «կավատուներն» է՝ մի պառավ հարբեցող կին, որը վաճառում է իր հարազատ կամ որդեգրած աղքատ մարմինը և նրան սովորեցնում է հետեւրայի բոլոր խորամանկութիւնները: Պատանու հակառակորդների թվին է պատկանում նույնպես խնայող, փնթիմնացող «ծերունին»՝ պատանու հայրը, որը, սակայն, որոշ պիեսներում դեմ չէ քարշ գալ գեղեցկուհու հետևից և որդու ախոյանը դառնալ: Ուշադրով է, որ կատակերգութեան մեջ հանդես են գալիս միայն «պատանիներ» և «ծերունիներ», բայց ոչ միջին տարիքի մարդիկ. այստեղ արտահայտվում է կանոնավալային ծիսախաղի տրադիցիաները, «երիտասարդութեան» և «ծերութեան» պայքարը, որը վերջանում է երիտասարդութեան հաղթութեամբ: Երիտասարդացող ծերունին զուգընթաց, նրա «կինը», որը սովորաբար

կոմարար ու համար է, իր ամուսնուն բերել է մեծ օժիտ և թունավորում է նրա ընտանեկան կյանքը: Պատանու ընկերուհին՝ այդ ազահ ու խարդախ «հետեւրան» է կամ համեստ «օրիորդը», որը դժբախտ դեպքերի զուգահեռութեամբ ընկել է վատ պայմանների մեջ: Բնորոշ դեմքերից մեկը՝ ամեն բանից դուրս պրծնող սարուկն է, սա պատանու օգնականն է, երբեմն նրան հակադրվում է հակառակորդների ազնիվ միամիտ սարուկը: Հերոսուհին էլ ճարպիկ «սպասուներ» (հետագա սուբբետը արևմտաեվրոպական կատակերգութեաններում) կամ հավատարիմ պառավ «ղայակ» ունի: Վերջապես, տրադիցիոն երկու դիմակ էլ մեզ հիշեցնում են հունական կատակերգութեան մեջ «ուտելու» նշանակութեան մասին՝ որկրամու «պարասիտը»՝ շնային սովորութիւններով, պատանու կամ զինվորի քծնող խնջուքակիցը, որն իր ճարպկութեամբ և հնարագիտութեամբ չի զիջում սարուկին, և այնուհետև «խոհաբարը»՝ իր բարձր արհեստի շաղակրատ և գողարար քուրմը, դա «գիտնական խարդախ» հետնորդն է:

Տիպական սյուժեների և դիմակների այս ակնարկը ցույց է տալիս «նոր» կատակերգութեան թեմատիկ սահմանափակութիւններ: IV—III դարերի ավանական կենցաղը միայն աղջիկներ առևանգելը, մանուկներ նետելը՝ և կավատների հետ հակաճառելը չէր «նոր» կատակերգութեան օրիգինալութեանը սյուժեի և դիմակի մեջ չէր, որոնք նշանակալի շափով տրադիցիոն են, այլ էականը դրանց մշակումն է: Գրական նվաճումն այստեղ, նախ և առաջ, ինտրիգի վարպետներն հյուսելն է: Էվրիպիդեսի կողմից ողբերգութեան մեջ մուծած այդ մոմենտը հաջողութեամբ օգտագործեցին կատակերգու հեղինակները: Կեղծիքների, թյուրիմացութիւնների, ականջ դնելու, զգեստափոխութեան, անձանց փոխելու զուգորդութիւնը՝ բարդ և ամուր միակցված ինտրիգ է կազմում: Ինչպես և էվրիպիդեսի մոտ, գործողութեան ընթացքում հսկայական դեր է խաղում պատանուները, դրա վրա էլ հիմնված է հենց «Ճանաչելու» սխե-

\* Ըստ հունական սովորութիւնների նորածիններին դցելը միանգամայն թույլատրելի էր: Հայրն իրավունք ուներ հրաժարվել ծնված եղբայրից, չնդունել նրան, և ընկեցիկ լինելու վիճակն սպասնում էր ոչ միայն «սպորինի» կապի պաղին: Գցում էին մանուկներին, որոնց չէին ցանկանում դաստիարակել նրանց նվաղութեան կամ նյութական նկատառումներով, իբրև ընտանիքի բեռ (մանավանդ աղջիկներին): Առաջվոր մարդիկ խիստ բողբոջում էին այդ դժուր սովորութիւնը դեմ, բայց կենցաղում այն գեղ երկարատև պահպանվեց, նույնիսկ հռոմեական կայսրութեան զարգացման: Եթե որևէ մեկը, գտնելով մանկանը, իր մոտ էր վերցնում նրան, մանուկը դառնում էր սարուկ:



ման: Հեղինիստական հասարակության համար բնորոշ կյանքի ընկալումը իրրև պատահմունքի քմահաճ խաղ, շատ հաճախ զբրվում է կատակերգության պերսոնաժների բերանը՝ «Ամեն ինչ թիխեն է կառավարում»: Երկրորդ առանձնահատկությունը, որով աչքի է ընկնում «նոր» կատակերգությունը, բնավորությունների ավելի խորամուխ մշակումն է: Տիպական մասան դիֆերենցիվում, բազմաթիվ տարատեսակություններ է ստանում, զործող անձինք անհատականորեն դժադրված կերպարանք են ստանում: Ընդ սմին որոշ գրողներ կատակերգությունը զարգացնում են առավելապես ինտրիգի 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 դաստիարակության, կնոջ ու սարուկի վերաբերյալ մարդասիրական վերաբերմունքը, որն իր ժամանակին առաջ էին քաշել սոփեստները և գեղարվեստորեն մարմնացել էին էվրիպիդեսի ողբերգությունների կերպարներում, այժմ հետագա զարգացում են ստանում հեղինիստական փիլիսոփայության կողմից և թափանցում են կենցաղի պատկերացման մեջ: Այդ հանգում է տիպական դեմքերի նոր իմաստավորման, կոմարար «կնոջ» զուգընթաց հանդես են գալիս ամուսնու զայրույթից ընկճված կնոջ, կամ հավատարիմ ընկեր ու սիրող կնոջ կերպարները, փնթփնթացող «ծերունի» հոր հետ հանդես է գալիս ազատամիտ ծերունին, որը ներողամտորեն է վերաբերվում երիտասարդության հրապույններին. «պատանին» հանդես է գալիս ոչ միայն որպես թեթևամիտ երիտասարդ, այլև որպես ընտանիքի վերաբերյալ մարդասիրական հայացքներ կրող: Նույնիսկ պաշտոնական հասարակությունից մերժված «հեռերան» նոր վերաբերմունքի է արժանանում. այդ պրոֆեսիայի ներկայացուցչուհիներին հատկացվում են անշահատենչ և հոգեկան աղնվության գծեր: Նոր աշխարհայացքային դրույթի մյուս հետևանքը անմիջական կատակերգական տարրի թուլացումն է. կատակերգությունը զաջղանում էր դեպի հուզմունքը:

Դեպի հեղինիստական փիլիսոփայական մտքի առաջավոր ուղղությունները մեծ մոտիկություն է դրսևորում ատտիկական «նոր» կատակերգության ամենանշանակալի ներկայացուցիչ Մե-

նանդրոսը (մոտավորապես 342—292 թ. թ.): Այդ ժանրի ամենաերևելի վարպետների թվում էին հաշվվում Մենանդրոսի և երկու ավագ ժամանակակիցների՝ Փրիքսմոսը (մոտավորապես 361—263 թ. թ.) և Գրիփիլոսը (ծնվել է մոտավորապես 350 թ.): Այս բոլոր գրողների ստեղծագործությունները մինչև վերջին ժամանակները հայտնի էին միայն Պլավտոսի և Տերենտիոսի հոմմեական փոխադրություններով, որովհետև բնագրերից միայն ֆրագմենտներ կային, որոնք պատկերացում չէին տալիս որևէ կատակերգության ամբողջական դործողության ընթացքի մասին: Պապիրուսների հայտնաբերումները այս բնագավառը մեծ չափով հարստացրին. դրանցից ամենակարևորը այդ 1905 թ. Եգիպտոսում գտնված մի ամբողջ ձեռագրի մնացորդներն էին Մենանդրոսի կատակերգություններով: Այժմ շատ թե քիչ նշանակալի հատվածներ կան մի քանի երկերից, ընդ որում «Միջնորդ դատարան» կատակերգությունից հատվածները կազմում են ընդհանուր առմամբ ամբողջ պիեսի երկու երրորդ մասը, իսկ «Կտրած ծամ» կատակերգության հատվածները՝ պիեսի մոտավորապես կեսը: Մենանդրոսն, այսպիսով, մասամբ մատչելի դարձավ բնագրով ուսումնասիրության համար: «Նոր» կատակերգության ընդհանուր բնութագրության համար այնուամենայնիվ հոմմեական պիեսները շարունակում են հիմնական աղբյուր մնալ:

Աթենացի Մենանդրոսը՝ կատակերգու պոետ Ալեքսիսի եղբոր որդին, էպիկուրի ժամանակակիցը և Թեոֆրաստ փիլիսոփայի աշակերտն էր: Ինչպես և հեղինիստական ժամանակի գրողների մեծող մեծամասնությունը, նա չէր մասնակցում իր քաղաքի քաղաքական կյանքին: Անձնական մոտիկությունը Գրիփիլոսի Ֆալերացու հետ, որ իրրև Մակեդոնիայի պաշտոնյա 317—307 թ. թ. կառավարում էր Աթենքը, քիչ մնաց Մենանդրոսի համար օրհասական դառնար 307 թ. դեմոկրատիան վերականգնելու ժամանակ: Լինելով ունևոր և որոշ հակումն ունենալով դեպի պերճանքը, Մենանդրոսը անկախ կյանք էր վարում և մերժեց Պտղեմեոս թագավորի հրավերը Ալեքսանդրիա փոխադրվելու: Նա հարյուրից ավելի կատակերգություն է գրել:

Մենանդրոսի գրական դեմքի հետ ամենից լավ մեղ կծանոթացնի ամենալիակատար պահպանված «Միջնորդ դատարան» կատակերգությունը:

Երիտասարդ և ունևոր աթենացի ետրիստը («պատանին») հարբած գրություններ բռնաբարում է Պամֆիլես անունով աղջկան



գիշերային տոնակատարության ժամանակ: Այդ նույն Պամֆիլեի հետ շուտով նա ամուսնանում է. ըստ Աթենքի սովորության, ամուսնությունը կատարվում է հարսնացուի հոր հետ համաձայնության գալու միջոցով, ընդ որում հարիստը և Պամֆիլեն միմյանց շեն ճանաչում: Խարիսոսի Աթենքից երկարատև բացակայության միջոցին, ամուսնությունից հինգ ամիս հետո Պամֆիլեն տղա է ծնում և դայակի օգնությամբ գցում է երեխային հեռանում: Երեխայի մոտ թողնում են մի քանի իրեր իրեր ճանաչելու նշաններ, դրանց շարքում նաև մի մատանի, որը իր ժամանակին վաչր է գցել Պամֆիլեն բռնաբարողը: Մնումը և գցելու մասին տեղեկանում է Խարիսոսի ստրուկ Օնիսիմոսը և այդ մասին հաղորդում է տիրոջը նրա վերադառնալուց հետո: Պամֆիլեի արտամուսնական մանկան մասին լուրը արտակարգ կերպով հուզում է Խարիսոսին, որն արդեն սիրում էր իր երիտասարդ կնոջը: Օրենքն այդ պիսի դեպքերում իրավունք էր վերապահում ամուսնուն՝ կնոջը հայրական ընտանիքն ուղարկելու առանց օժիտը վերադարձնելու: Խարիսոսն այդ իրավունքը չօգտագործեց: Նա միայն հեռացավ Պամֆիլեից և սկսեց խնջույքներ անել ընկերների և վարձու ստրուկուհի՝ տավիղ նվագող Գաբրոտոնոնի հետ, բայց այդ էլ նրան հանգստություն չէր պատճառում:

Պիեսի այս ելակետային սիտուացիայի հետ հանդիսատեսը ծանոթանում է առաջին արարվածում: «Նոր» կատակերգության բեմում սովորաբար ցուցադրված են լինում երկու տան ճակատավայր դեպքում այդ Խարիսոսի և նրա ընկեր խերեստրատի տներն են, ուր իշ ժամանակն անց է կացնում Խարիսոսը: Այդ տների առաջ էլ, փողոցում, ծավալվում է գործողությունը: Այնպես, ինչպես ողբերգության մեջ առասպելին ծանոթ հանդիսատեսը նախապես գիտե պիեսի վախճանը, կամ այդ իմանում է նախնորդներից (օրինակ՝ էվրիպիդեսի երեքում), այնպես էլ կատակերգությունը հանդիսատեսի համար որևէ գաղտնիք 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, պեսք է վաղուց ստեղծված հանգույցի բարհաջող լուծման հանգի, հանգես է գալիս նախերգանքի անհրաժեշտություն: Էվրիպիդեսյան եղանակով աքն դրվում է որևէ աստծու կամ ալլաբանական դեմքի բերանը (օրինակ՝ «Տերոսի», «Քիլեսի» և այլն): Մենանդրոսը սիրում է այդ նախերգանքը կառուցել ոչ թե

պիեսի հենց սկզբին, այլ երկրորդ տեղում՝ գործող անձերից որևէ մեկի մասնակցությամբ երկրորդ՝ ներածական տեսարանից հետո: «Միջնորդ դատարանը» բացվում է Օնիսիմոսի և Խոհարարի զրույցով, որից հանդիսատեսն իմանում է, որ Խարիսոսը թողել է երիտասարդ կնոջը, կապվել է տավիղ 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՝ Պամֆիլեի պատմությունը, և բացատրում է պիեսի ելքը. կատակերգության այդ մասը կորած է: Էրապոլիցիան ավարտվում է Պամֆիլեի հոր՝ Սմիկրինի («Տերոսի») գալով. նա մտահոգված է փեսայի շուրջ կյանքի եղանակով. զնում է աղջկա մոտ գործի իսկական դրության մասին տեղեկանալու:

Գործողության զարգացումն սկսվում է երկրորդ արարվածից: Նա պարոնակում է այն պատկերը, ըստ որի պիեսն ստացել է իր անունը: Պամֆիլեից ոչինչ չիմանալով, Սմիկրինը պատրաստվում է դնալ, բայց նրան կանգնեցնում է երկու ստրուկների վեճը, որոնք նրան հրավիրում են իրենց վեճի դատավորը լինել: Ստրուկներից մեկը՝ Գավոսը՝ մոտ մի ամիս առաջ գտել է մի ընկեցիկ երեխա և տվել է խերեստրատի ստրուկ Սիրիսին, քանի որ Սիրիսը համաձայնվել է դատարարակել երեխային: Այժմ Սիրիսը Գավոսից 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 Խարիսոսի և Պամֆիլեի երեխան է լինելու, հույս է տածում, որ ճանաչողական նշանները երեխայի մոտ կմնան, և կարող է ուշադրությամբ ունկնդրել նրա համար արտասովոր Սիրիսի պատճառաբանությունները: Վկայակոչելով ողբերգությունների սյուժեները, այդ ստրուկը ապացուցում է, որ իրերը պատկանում են երեխային, որ դրանք երեկից հնարավորություն կտան նրան ճանաչվելու, որ իրերը շեն կարող նշանից բաժանվել: Այսպիսով, Մենանդրոսը ներշնչում է իր հասարակությանը, որ երեխան իրավունքի ոչ միայն օրեկտ, այլ և սուբեկտ է: Այդ պատճառաբանությունների հետ համաձայնվում է Սմիկրինը. նա իրերը հատկացնում է Սիրիսին, որը պաշտպանում էր երեխայի շահերը: Իրերի մեջ գտնված մատանին Օնիսիմոսի աչքում է ընկնում. նա ճանաչում է իր տիրոջ՝ Խարիսոսի մատանին:



Իրրորդ արարվածն իրեն հետ ունարդացիա է բերում: Օնխի-  
մոսին հայտնի է, որ մատանին կորել է գիշերային տոնակատա-  
շուկյան ժամանակ Տավրոպոլիսում\*, ուր աղջիկներ կային, և նա  
հասկանում է, որ երեխան Խարխոսի որդին է: Բայց ինչպե՞ս կըն-  
դունի Խարխոսն այդ լուրը: Օնխիմոսին այդ անվճռականություն-  
նից դուրս է բերում Գորբոտոնոնը: Նա հույս էր տածում Խարխո-  
սի սիրո վրա, կարծելով, որ Խարխոսը իրեն կիրկազնի և աղա-  
տություն կտա. բայց այժմ տեսնում է, որ Խարխոսը չի ուզում  
իրեն սիրել: Գարբոտոնոնը հիշում է, թե ինչպես անցյալ Տավրո-  
պոլիսին հարուստ ընտանիքից մի աղջիկ բռնաբարություն զոհ  
դարձավ. նա նույնիսկ հիշում է այդ աղջկա դեմքը: Բայց այժմ  
նա այլ ծրագրեր ունի: Խարխոսին նա կներկայացնի մատանին և  
իրեն՝ երեխայի մայրը կանվանի: Եթե Խարխոսը երեխային իր որ-  
դի ընդունի, ապա նա հոգ կտանի իր ազատության մասին: Իսկ  
հետո կարելի է զբաղվել իսկական մորը որոնելու գործով: Օնխի-  
մոսը հանույթով իր վրայից նետում է անհաճո միտիան:

Իրրորդ արարվածի վերջը վառ է պահպանվել: Սմիկրինը վե-  
րադառնալով անսպասելի նորություն է իմանում՝ Խարխոսը հենց  
նոր ընդունել է Գարբոտոնոնի երեխային: Ծերունին ուզում է  
աղջկանը տանել իր տունը:

Պամֆիլիտի լուծումը տրվում է չորրորդ արարվածում: Այն իր  
մեջ մի շարք մտմունաներ է պարունակում, որոնք շատ համարձակ  
են հունական թատրոնի համար: Այն ժամանակ, երբ դրամատուրգ-  
ները սովորաբար խոսափում էին զայրակություն մեջ ընկած  
ափնական աղջիկներին բեմ գուշա բերելուց, Մենանդրոսը որոշեց  
Պամֆիլիտին դուրս բերել: Պամֆիլեն շենթարկվեց հոր խոսքերին,  
որն ապացուցում էր, թե Խարխոսը շուտով կանանկանա. աղ-  
ջիկը ցանկություն էր հայտնում ամբողջ կյանքում ամուսնու  
ուղեկիցը մնալ նրա բոլոր փորձությունների ժամանակ: Ամուսնա-  
կան համաձայնությունը վերականգնում է Գարբոտոնոնը, այն դի-  
մակի կրողը, որն ըստ ընդունված պատկերացումների և հենց պի-  
եսի սիտուացիայի ընտանիքի մեջ դժտություն պետք է մտցնեք:  
Հանդիպելով Պամֆիլին, նա իսկույն հանաչում է նրան և, չսպա-  
սելով իր ազատությանը, վերադարձնում է տղային և հայտնում է,  
թե ով է նրա հայրը: Առանձնապես ուշադրավ են դեռևս իրեն Գա-  
րբոտոնոնից ծնված մանկան հայր համարող Խարխոսի ապրումնե-

\* Արտեմիսին նվիրված տոնակատարություն:

րը, երբ նա լսում է Պամֆիլեի դրույցը Սմիկրինի հետ: Խարխո-  
սին տանջում է խղճի խայթը. ինչպե՞ս կարող է նա, արտամուս-  
նական երեխա ունենալով, իր կնոջը մեղադրել նույնպիսի մեղքի  
համար: Պամֆիլեի ազնիվ վերաբերմունքի համեմատությամբ, նրա  
սեփական վարվելակերպը պատկերանում է որպես անսիրտ և բար-  
բարոսական: Հանկարծակի երևան եկած որդին արժանույն պատիժ  
է, որ նա իրեն երեակայում էր անմեղ և զոռոզաբար դատապար-  
տում էր ուրիշի մեղքը: Երկու սեռերի համար բարոյական հավա-  
սարություն այդ անվերապահ պահանջը, և այն էլ կենցաղային  
դրամայում տղամարդի բերանում (էվրիպիդեսի Մեդեան անհա-  
վասար բարոյականության մասին սահմանափակվում է միայն  
դանգատներով), ըստ երևույթին, այնքան անսպասելի էր անարկ  
բեմի պայմաններում, որ Մենանդրոսը անհրաժեշտ համարեց հան-  
դիսատեսին դրա համար որոշ չափով նախապատրաստել: Խար-  
խոսի մտքերը շարադրվում են երկու անգամ, առաջ սարուկ Օնխի-  
մոսի մոնոլոգում՝ նրա տիրոջ հոգեկան «խելագար» վիճակի մա-  
սին, իսկ հետո միայն Խարխոսի մոնոլոգում: Այժմ այն երջան-  
կությունը, որին արժանի է Խարխոսը, երկար սպասեցնել չի տա-  
լիս իրեն, և նա Գարբոտոնոնից իմանում է, որ երեխայի մայրը  
Պամֆիլեն է:

Հինգերորդ արարվածից շատ թե քիչ լիակատար պահպանվել  
է միայն մի տեսարան: Այստեղ վերստին հանդես է գալիս դեռ  
ոչնչից անտեղյակ Սմիկրինը պառավ դայակի ուղեկցությամբ,  
վերջինս պետք է համոզի Պամֆիլին տուն վերադառնալ: Նրանց  
պատահում է Օնխիմոսը. ծիծաղաշարժ դիալոգը, որի մեջ Օնխի-  
մոսի և դայակի կողմից կատակի առարկա է դառնում դժվար գլխի  
ընկնող «ծերունին», նրա առաջ բաց է անում իրերի իսկական  
դրությունը: Մնացածը կարող էր միայն վերջաբանի բնույթ ունե-  
նալ. Գարբոտոնոնի 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 մտտիվներ է մտցնում: Օնխիմոսի կատակ-  
ների մեջ էպիկուրյան փիլիսոփայության գաղափարներ են հնչում.  
ստրուկը Սմիկրինին բացատրում է, որ երջանկությունն ու դժբախ-  
տությունը մարդիկ աստվածներից չեն ստանում, նրանք ժամանակ  
էլ չեն ունենա յուրաքանչյուր առանձին մարդով զբաղվելու  
երանք մարդու սեփական բարեից են: Այս վերջին մտքի փիլիսո-



փայլական աղբյուրը լիակատար կերպով պարզ չէ, բայց Մենանդրոսը, ակնհերե է, որ իբրև դրամատուրգ այն թանկ էր գնահատում:

«Բարբի», այսինքն՝ բնավորության մատնանշումը առավել ևս հատկանշական է, քանի որ «նոր» կատակերգության կոմպոզիցիան, մասնավորապես և իրեն Մենանդրոսի կատակերգություններինը, սովորաբար հիմնված է պատահմունքի վրա: Այնինչ Մենանդրոսի զնդարվեստական ուժը անհատական բնութագրության արվեստի մեջ է, և բնավորությունը նրա համար գործողության զարգացման գրգռատնայներից մեկն է: Նույնական ֆարուային նախադրյալների վրա նա երբեմն կառուցում է միանգամայն միմյանց հետ չնմանվող պիեսներ, շնորհիվ գլխավոր պերսոնաժներից որևէ մեկի բնավորության տարրեր ուրվագծմանը (օրինակ՝ «Հերոս» և «Երկրագործ») կատակերգությունները): Մենանդրոսի մարդասիրական աշխարհայացքը նրան հնարավորություն է բնձնեռում վեր հանելու դրական կողմերն այնպիսի դեմքերի, որոնց կատակերգական տրագիցիայում հատուկ էր բացասական, կոպիտ-երգիծական գծերի միակողմանիություն: Մենք արդեն տեսանք «Նետերայի» մեկնաբանությունը «Միջնորդ դատարանում»: Նույնքան էլ քիչ է նման Պամֆիլեն հարուստ «կնոջ» սովորական տիպին, որն ամուսնուն մեծ օգուտ է բերում: Պակաս ուշադրով չէ «զինվորի» կերպարի մշակումը: «Կարած ծամ»-ում զինվոր Պոլեմոնն ազատ ամուսնությամբ ապրում է Հիկերա ազգատ ազգա հետ: Մի անգամ, անհիմն խանդից դրդված, նա կարծում է աղքատ ծամը, զբաղում հավասարեցնում է նրան հետերայի հետ, և վերադարձված Հիկերան թողնում է նրա տունը: Այդ զնալը Պոլեմոնին կատարյալ հուսահատության է հասցնում: Արշավանքի սովորություններից կուտացած ռազմիկը, իր արարքի ամբողջ սանձարձակությամբ հանդերձ, ավելի մեծ ազնվություն և բնկերուն հարգանք է երեան բերում, քան նրա հետնից քարշ գալու փորձ անող Մոսքիոնը, որը մի հարուստ կնոջ որդեգիրն էր: Իսկ այնուհետև պարզվում է, որ Հիկերան և Մոսքիոնը բույր և եղբայր են, որ նրանք պատվարժան քաղաքացու զավակներ են, և որ նա կյանքի գծվարին պայմաններում ստիպված է եղել նրանց զցել: Այժմ արդեն Պոլեմոնի համար ամեն մի հույս կարծես կորած է, բայց Հիկերան ինքը համաձայնվում է վերադառնալ նրա մոտ արդեն օրինական կնոջ իրավունքներով, իսկ Պոլեմոնը խոստանում է մոռանալ իր կոպիտ արարքները: «Ատելին» կատա-

կերգության մեջ Փրասոնիդես զինվորը սիրահարված է գերուհուն, բայց, չցանկանալով կարգադրել նրա բախտն ըստ տիրապետության իրավունքի, ջանում է նվաճել նրա սիրտը և տառապում է սիրուց ու խանդից: Առաքինությունը, հասկանալի է, որ վարձատրվում է. գերուհին, փրկագնվելով իր հոր կողմից, ամուսնանում է Փրասոնիդեսի հետ: Դեպի կինը զգացմունքի նրբավարություն է ընկնում և «ստրուկը» «Հերոս» կատակերգության մեջ: Չհրաժարվելով և տրագիցիոն գույներից, Մենանդրոսը ձեռնտում է դրանք զանազանակերպ դարձնել. բնավորությունների երանգներն ընդդեմու համար, նա հաճախ հանդես է բերում զույգ դեմքեր, որոնք միևնույն դիմակն են կրում, օրինակ երկու իրար չնմանվող «ծերունիներ», «պատանիներ» կամ «ստրուկներ»:

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 պրոբլեմը անտիկ գրականության մեջ մնաց չլուծված:

«Ինչ հիասքանչ է մարդը, երբ նա իսկապես մարդ է», — ասում է Մենանդրոսի ֆրագմենտներից մեկը: Կերպարների մարդկայնությունը 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 գրսևորել ընտանեկան կենցաղում: Սոֆոկլեսի «Անտիգոնե»-ում մարդը «գարմանալի» էր իր հզորությամբ, Մենանդրոսի մոտ նա միայն «հիասքանչ» է:

Իր ավելի նեղ ոլորտում Մենանդրոսը լուրջ հարցեր է դնում: Ժառանգության հատվածաչնությունը հնարավորություն չի բնձնեռում բավարար չափով գնահատել նրա գործունեության այդ կողմը: Մինչև «Միջնորդ դատարանի» գտնելը հետադոտողներից ոչ ոք չէր ենթադրում, որ Մենանդրոսը կարող էր այդպիսի համարձակելություններն ընդդեմ տրագիցիոն ընտանեկան բարոյականության: «Եղբայրներ» կատակերգության մեջ, որը հայտնի է Տերենտիուսի լատինական մշակմամբ, հակադրվում են դաստիարակության երկու սխտեմ, մեկը՝ նահապետական և խիստ, հիմնված սարսափի վրա, մյուսը՝ ներողամիտ ու մարդասիրական, սանի մեջ անկեղ-



ծություն և դեպի դաստիարակութիւնը համատարապէս զարգացնող Մարդասիրական սիստեմը հազիմանակում է: Շատ կատակերգութիւնները ֆրագմենտներից երևում է, որ Մենանդրոսը ծաղրում էր սնտախապաշտութիւնը և Հունաստան ներթափանցած արեւելյան պաշտամունքները: Իբրև հելլենիստական փիլիսոփայութեան ժողովրդականացման գործիք, Մենանդրոսի կատակերգութիւնները ոչ միայն զեղարվեստական, այլև լուսավորական նշանակութիւն ունենին ամբողջ հունական աշխարհի, իսկ ավելի ուշ նաև Հռոմի համար:

Մենանդրոսի գրական ճակատագիրը էլիթիպիդեսի ճակատագիրն է հիշեցնում: Կատակերգական ներկայացումները հաճախող լայն հասարակութեան համար նա շափազանց աղաոտմիտ և շափազանց լուրջ էր: Նրա ակտյանները՝ Փիլիմոնը և Դիփիլոսը՝ ժամանակակիցների մեջ ավելի հաստատուն հաջողութիւն էին վայելում: Հետագա սնդունդները ժամանակակիցներից ավելի քարենպաստ վերաբերմունք ունեցան և նրան համարում էին առօրյա կյանքի պատկերման լավագույն վարպետը: «Մենանդրոս և կյանք, որն է՝ ձեզնից որին արտագրել» բացառանշտ է Ալեքսանդրիայի խոշորագույն ֆիլոսոֆներից մեկը՝ Արիստոֆան Բյուզանդացին: Դեռ Պլուտարքոսի ժամանակ (I դ. մ. թ.) Մենանդրոսը հունական կրթված հասարակութեան սիրելի պոետն էր: Անտիկ գրական քննադատութիւնը նրա մեջ դնահատում էր ինչպես պատկերման դիպուկ լինելը, այնպես էլ ոճական արվեստը՝ լեզվի նրբութիւնը, դիպուկի «սիդանձնութիւնը», որի մեջ Մենանդրոսը մրցակից չուներ: առօրյա խոսքի բոլոր ռեգիստրներին տիրապետելը, առօրյա լեզուն նա կարողանում էր հարմարեցնել «ցանկացած բնավորութեանը, ցանկացած տրամադրութեանը, ցանկացած տարիքին» (Պլուտարքոս):

«Նոր» կատակերգութեան արվեստը շատ մեծ ազդեցութիւն ունեցավ արևմտահմրոպական դրամայի վրա, բայց այդ ազդեցութիւնն անմիջական չէր: «Նոր» կատակերգութեան հուշարձանները բաժանեցին հելլենիստական գրականութեան ընդհանուր ճակատագիրը: Մենանդրոսի երկերը մյուսներից ավելի երկարատև պահպանվեցին, բայց դրանք էլ կորան 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 ռահմիրաներին հանդիպենք հռոմեական դրաման քննելու ժամանակ:

«Նոր» կատակերգութեան ծաղկման հետ միաժամանակ հունական աշխարհի արևմտյան մասում՝ հարավային Իտալիայում փորձ արվեց ստեղծելու պարողիական-դիցարանական կատակերգութիւն՝ ֆրիակների տեղական ֆոլկլորային դրամայի հիման վրա: IV և III դ. դ. սահմանագլխին սիրակուզացի Ռինթոնը Տարենտում հորինում էր իր «զվարճալի ողբերգութիւնները», երդիծելով ողբերգու պոետների սյուժեները: Ֆրիակների դրամայի մյուս ճյուղը մոտենում էր կենցաղային կատակերգութեանը: Այդ փորձերը մեկուսացած մնացին, մահավանգ, որ Տարենտումը 273 թ. նվաճվեց հռոմեացիների կողմից և դադարեց Հունաստանի կուլտուրայի զարգացման մեջ դեր խաղալ:

Ավելի մեծ ապագա ունեցավ միւր: Այդ ժանրը գրեթե գրականութեան շեմից դուրս է եղել, և դրա պատմութիւնը շատ քիչ է հայտնի: V դարում միմ էին կոչվում առօրյա կյանքից վերջացած դիալոգիական մանր տեսարաններ, որոնք հորինում էր տեղական բարբառի պրոզայով սիցիլիական գրող Մովրոնը: Բովանդակութեան և լեզվի խիստ նատուրալիստականութիւնը, «ստորին» թեմատիկան, ոչ թե դրամատիկական գործողութեան շեշտվածութիւնը, այլ տարրեր խավերի և պրոֆեսիաների ներկայացուցիչների բնորոշ զօների վերարտադրման շեշտվածութիւնը այդ մոմենտի բնորոշ առանձնահատկութիւններն էին: Հելլենիստական դարաշրջանում «միւր» համայնատարած տերմին է դառնում ստորին իատրոնի համար, որն ընկալելով գրական դրամայի սյուժեներն ու մոտիվները, բաց էր թողնում նրա ուղափարական կողմը: Այստեղ ամեն ինչ խառնվում էր՝ ողբերգութիւն, կատակերգութիւն և պաշտամունքի պարոդիա. դաժան մահապատիժներ, սպանութիւններ ու անառակութիւններ, ոտանալորներ և պրոզա, երգ, պար և լարախաղացութիւն: Միմում թափվում էին ապտակներ, խաղացվում էին կոպիտ-էրոտիկ մանր տեսարաններ, իսկ ներկայացման վերջում բարձրանում էր համընդհանուր աղմուկ ու իրարանցում: Կառնավալային աղաոտութիւնը, որ վերացել էր լուրջ դրամայում, միմում պահպանվել էր. այստեղ հաճախ պատահում էին քաղաքական խիստ հարձակումներ, նույնպես և առանձին անձնավորութիւններին ծաղրանք, որի ժամանակ օգտագործվում էին ժամանակի խայտառակութիւնները: Ի տարբերութիւն հունական դրամայի մյուս տեսակների, միմերը խաղացվում էին առանց դիմակի և դերասանութիւնների մասնակցութեամբ: Ներկայացման մեջ զլխավոր դերը պատկանում էր «արխիմիմին» կամ



«արխիմիմուհուն» և իր մեջ պարունակում էր իմպրովիզացիայի նշանակալի մոմենտը: Անկման շրջանի հեղինխատական հասարակության աճող զաղափարագրությունը հանգեց այն բանին, որ միմե սկսեց դուրս վանել դրամայի տեսակները: Միմը սիրված թատերական տեսարան էր մնում նաև ուշ՝ հոմեական և բյուզանդական ժամանակաշրջանում, շնայած այն բոլոր հետապնդումներին, որոնք կազմակերպում էր եկեղեցին դրանց դեմ. սակայն միջնադարյան ձեռագրերը միմեր չեն պահպանել:

1903 թ. հրատարակվեց մի պապիրուս, որը երկու միմ էր պարունակում: Ինքը այդ օրինակը վերաբերվում է մ. թ. II դարին, բայց տեքստն ավելի վաղ, թերևս նույնիսկ ուշ-հեղինխատական է: Այդ տեքստերն այն հենքն է, որի հիման վրա միմիկական դերասանական խումբը կարող էր իմպրովիզացիա կատարել: Այդ պիեսներից մեկում հույն աղջիկ Խաբիտիոնը գերության մեջ է լինում հնդիկ բարբարոսների մոտ. եղբորը հաջողվում է ազատել նրան գերությունից, խեցնելով մինչև հարբելը հնդիկներին և նրանց աղբալին: Միմում մասնակցում էին ութ գործող անձինք և նույնիսկ յուրաքանչյուր երգեցիկ խումբ: Պրոզան միախառնված է ոտանավորների հետ: Երկրորդ պիեսը պատկերում է «ամուսնուճ դավաճանող կնոջը», որը սիրում է իր սարուկ Եզոպոսին: Եզոպոսն էլ սիրում է ստրկուհի Ապոլոնիային և հրաժարվում է բավարարել իր տիրուհու ցանկությունները: Նա երկուսին էլ մահվան է դատապարտում մի սնապատային 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 սնոտիապաշտական սարսափի միջև: Նա հրամայում է գտնել Եզոպոսին, իսկ Ապոլոնիային տանջալի մահապատժի ենթարկել: Շուտով բերում են Եզոպոսի մարմինը, իբր թե անձնատույն եղած, իսկ իրականում քնացրած քնաբեր բույսերով: Տիրուհին սկսում է ողբալ նրան, բայց շուտով միմիթարություն է գտնում մի այլ ստրուկի սիրտ մեջ, որի հետ պայմանավորվում է թունավորել ամուսնուն: Մակայն երբ ծերունուն իբրև մեռածի բեմ են բերում, նա հանկարծ վեր է կենում և բռնում է ոճրագործներին, որոնք համապատասխան պատիժ են կրում: Եզոպոսն ու Ապոլոնիան նույնպես, իհարկե, ողջ ու առողջ են լինում: Տեքստը գրված

է պրոզայով և կառուցված է որպես շնացողի մոնոլոգ, որը խաղում է արխիմիմուհին: Անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել «կեղծ մահվան» մոտիվի վրա. — դա մահվան և հարության պաշտամունքային մոտիվի վերիմաստավորումն է «բնական» կարգով և այնքան հաճախ էր պատահում միմերում, որ «միմական մահ»-ը առած է դարձել:

Միմական փոքր տեսարաններին մոտենում է նաև այսպես կոչված «միմոդիան», լիրիկական մոնոդրաման, մենախոսական արիան, որը կատարվում է մի մարդու միջոցով երաշտության նվագակցությամբ: Այդպիսի միմոդիաներում, համաձայն անտիկ հաղորդումների, պատկերում էին մերթ «կանանց» շնացող և կավատուհի, մերթ տղամարդուն՝ խմած և սիրածի մոտ սերենադա երգելու եկող: Պապիրուսները մեզ որոշ նյութ են մատակարարել և այդ բնագավառում: Այդ հուշարձաններից ամենահետաքրքրականը այսպես կոչված «աղջկա գանգատն» է: Աղջիկը, որի բուն սերը մերժված է, գիշերը գալիս է սիրածի տան մոտ, խնդրում է ներս թողնել իրեն, սպանում է, խնդրում է: Սերենադայի (անտիկ տերմինոլոգիայով paraklausithyron — «ողբ դուան առաջ») ժանրին մենք դեռ կհանդիպենք և՛ հեղինխատական, և՛ հոմեական պոեզիայում:

Գ Լ Ռ Ի Խ 111

## Ա. Լ. ՔՍԱՆԻՐՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՆ

Գրականության վերաբերյալ «ալեքսանդրյան» տերմինի կիրառումը պայմանական է: Դեռ անցյալ դարի կեսին այն գործ էր անվում շատ լայնորեն, և ամբողջ հեղինխատական ժամանակաշրջանը «ալեքսանդրյան» անունն էր կրում: Կաշիք եղավ այդ տերմինից հրաժարվել, քանի որ կեղծ տպավորություն էր ստեղծվում, որ իբր թե Ալեքսանդրիան առաջատար կենտրոնն էր ամբողջ հեղինխատական գրականության համար: Այնուամենայնիվ, նպատակահարմար է համարվում «ալեքսանդրիական» տերմինը, իբրև պայմանական, պահպանել հեղինխատական պոեզիայի միայն մի որոշակի, ընդամին շափազանց Նշանակալի, հոսանքի համար, որն ամենավառ 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 տենդենցներ:

Հիմնականում այդ հունական հասարակության կուլտուրական վերնախավի պոեզիան էր, ինչպես որ այդ հասարակությունը կազմավորվել էր հելլենիստական միապետությունների պայմաններում: Հին կենտրոնը՝ Աթենքը մասնակցություն հանդես չի բեցում այդ գրական հոսանքի մեջ: Պոետները հին մատենագրության սերտողներն ու իրազեկներն էին: Նրանցից շատերը իրենց բանաստեղծական գործունեությունը զուգակցում են ֆիլոլոգիական զբաղմունքների, երբեմն էլ ալեքսանդրյան Մուզեումում ծառայելու հետ: Նրանք ցուցադրում են իրենց «գիտնականությունը», 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 խոչըր պրոբլեմները: Քաղաքական թեմատիկան նրանց տեսադաշտն է ընկնում միայն արքաների և նրանց մերձավորների փառաբանման ձևով: Նրանց համար օտար են հասարակական շահերը թեկուզ և ընտանիքի ու դաստիարակության հարցերի այն սեղմված ձևով, որպիսին մենք հանդիպում ենք Մենանդրոսի երկերում: Աթենական փիլիսոփայական դպրոցների վեճերին նոր պոետները մեծ մասամբ անտարբեր էին: Ճիշտ չէր լինի, եթե ալեքսանդրիականների մեջ միայն զոտ թեմատիկ միավորում տեսնենք: Նրանց մոտ հանդես են գալիս իրենց նոր թեմաները, որոնք բնորոշ են հելլենիզմի համար, աճում է հետաքրքրությունը դեպի անհատի ինտիմ զգացմունքները, դեպի կենցաղի մանր պատկերները, ծնունդ է առնում բնության զգացողական ընկալումը: Մանրամասնության, մոմենտին, վաղանցուկ տրամաբանության զրական ֆիքսացիայում ալեքսանդրիականները մեծ վարպետության են հասնում: Սակայն անհատական զգացմունքների և կենցաղի պատկերացման հնարավորությունները մնում էին սահմանափակ: Օրինակ՝ հելլենիստական պոեզիայում մեծ տեղ

է գրավում սիրային թեման: Բայց եթե ցանկանում էին այդ թեման դուրս բերել այն նեղ շրջանակներից, որոնք նրա համար ստեղծում էր անտիկ կենցաղը և դրա հետ միասին զավեշտական «սիրահարված պատանի» շատկերել, կարիք էր լինում սիրային զգացումը կրողին ընտրել արդեն սոփոթական հասարակությունից դուրս, փոխադրել նրան առասպելի ոլորտը կամ «հեռվի» ֆոլկլորային դիմակ հագցնել: Գուրեղանի զգացմունքը պատկերելու խնդիրն ինքնին դրդում էր, այսպիսով, որ ձևակերպումը կատարվի արտակենցաղային պայմաններում: Ինչպես մենք տեսանք, «նոր» կատակերգության մեջ, սոփոթաբար 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 խավերից կամ փոխադրվում են առասպելի բնագավառը: Նոր զբաղոցը շատ բան արավ «մանր մարդկանց» հուզիչ կերպարներ ստեղծելու համար: «Գիտնական» պոետը նրանց նկարում է կարեկցորեն, բայց ոչ առանց գիտակցելու սեփական գերազանցությունը:

Այդ ամբողջ թեմատիկային ալեքսանդրիականները միակցում են իրենց «գիտնականության» յուրահատուկ մոմենտը: Այդ գրեթե վերջում է զանազան կերպով լեզվի պաճուճանքով, վաղեմի գրողներից մեջբերումներով և կիսամեջբերումներով, դիցաբանական ակնարկումների առատությունը, որ քչերին էին մատչելի. բայց «գիտնականությունը» և անմիջական բանաստեղծական թեմա կարող էր դառնալ: Կազմվում են բնագիտական բնույթի «դաստիարակչական», բժշկագիտական, գյուղատնտեսական պոեմներ Արատաի (մոտավորապես 315—240 թ. թ.) (երկնային երևույթներ) աստղագիտական պոեմը պատկանում է հելլենիստական գրականության ամենահաջակավոր 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 սերուն է հանդիսանում Կիկոփոնի (III կամ II դար) «Ալեքսանդրյան» տրոյական գուշակուհի Ալեքսանդրայի (Քուանդրայի) բերանը դրված 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, կիկոփրոնի ժամանակակից նույնիսկ կրթված ընթերցողին, առանց հատուկ մեկնաբանություն: Դիցաբանական և պատմական դեմքերի բոլոր հատուկ անունները փոխարինված են նկարագրական արտահայտություններով, բացառալ այն դեպքերը, երբ հենց անունը և վիճակի էր շփոթության մեջ գցել, շնորհիվ դրա դանազան կրողների առկայության: Կիկոփրոնը բացառություն է բայց ալեքսանդրիական պոեզիայի ուրիշ շատ ներկայացուցիչներ աչքի են ընկնում քիչ ըմբռնելի «գիտնականության» առատությունը:

«Գիտնական» պոետները ձգտում են նուրբ, բնույթի ձևերի, ոտանավորի խեղճությամբ կերտման: Ձևական արվեստը, սակայն, հաճախ արտահայտվում էր աչքակապությունների հետևից բնկնելու մեջ: Դրանց թվին են պատկանում այսպես կոչված «ձևավոր բանաստեղծությունները», այսինքն, այնպիսիները, որոնց տարրեր մեծությամբ տողերը իրենց գրության եղանակով որևէ առարկայի ձև է կազմում՝ սրինգի, կացնի, թևերի, տարուշանի:

Ի տարբերություն հին հունական պոեզիայի, որի համար նշանակալի շափով նկատի էր առնված երաժշտական և պարային արվեստները, ալեքսանդրիականների երկերը վերաբերվում են զուտ բանավոր արվեստի բնագավառին: Նրանց հիմները պիտանի չեն տոնակատարությունների համար, միմեական մանր պատկերները անհարմար են խաղալու համար: Բանաստեղծական վարպետությունը առաջ պահանջում էր որևէ այլ լրացուցիչ «մտություն» 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՝ Ալեքսանդրիայի հողը տեղափոխելու փորձերը հաջողություն չունեցան: Նոր ուղղությունն ամենից շատ արդյունքի հասավ մանր ձևերի բնագավառում:

Ալեքսանդրիականներն իրենց նախորդ համարում էին Անտիմախոս Կոլոփոնացուն, որը (IV դ. հունական պոետ) հեղինակն էր «Թերեական» էպիկական պոեմի և էլեգիական շափով գրված Լիմեձ երկի, որի «Լիդա» վեպնագիրը հիշեցնում է Միմնեթոսի «Նաննո»-ն: Լիդան (այսինքն՝ լիդիացի կին, հավանորեն, սուրկու-

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 համեմում է քիչ հայտնի կամ գրական շրջանառությունից դուրս եկած բառերով, փոխառնված հին գրողներից: Նրանից մնացած չնչին ֆրագմենտները լեցուն են հոմերոսյան պոեմներից վերցրած դարձվածքներով: «Լիդան» մեծ ապավորություն էր թողնում վաղ-հելլենիստական պոետների վրա: Ասկլեպիադեսը «Լիդային» էպիգրամ է ձոնել՝

Լիդա եմ կոչվում, ինքս լիդիացի: Կողքի թոռներից՝

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: Դրա համար բնութայն է պատմողական էլեգիայի ձևը: Անտիկ գրական ճաշակը ոտանավորի շափը ամրացնում էր որոշ բովանդակության և շարադրման եղանակի: Էլեգիական ոտանավորը՝ անհարթ, պատմողականության սուբեկտիվ խտությունների համար՝ ավելի պիտանի գործիք էր, քան էպիկական հեղափոխությունը:

Ալեքսանդրիական պոետիկական դպրոցի հիմնադիրն է Ֆիլիտը (Ֆիլետը) Կոս կղզուց (մոտավորապես 340—285 թ. թ.): Նա Պոսում ծնված Պտողեմեոս II Ֆիլադելֆի դաստիարակն էր, միաժամանակ պոետ և «գլխասա»-ների (այսինքն, հազվագյուտ բառերի) գիտնական հավաքող էր: Նա հռչակ ստացավ որպես էլեգիկ պոետ, որը երգում էր իր սիրած Բիթիզին, բայց աշխատում էր զիցաբանական 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 ընդունյալ պատկերները և որոշ մեղանխուլիկ զգախություն, հետաքրքրություն դեպի տառապանքի ուրախությունը, որին ուշադրություն 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՝ «Մտոյդ խորքերից հանդարտ արտասուքի ինձ վրա, փաղաքշական խոսք շնչա ինձ, շճոռանաս ինձ, երբ ես մահանամ»: Կոսում Ֆիլիտի շուրջը համա-

\* Կողքի թոռները ասենացիներն են:



խմբվեց պոետների մի խմբակ, որոնք նրան դպրոցի ղեկավար էին համարում: Ֆիլիտի հետևորդները մշակում էին սիրային-դիցարանական, պատմողական էլեգիան: Պողոթնություն կրոնի հին առասպելների տեղական անթիվ վարիանտները հեշտությամբ վերիմաստավորման էին ենթարկվում դառնալով սիրային վիպակ:

Էլեգիային զուգընթաց, ալեքսանդրիական պոեզիայի սիրած ժանրերից մեկն էլ էպիգրաման՝ էլեգիական շափի կարճ բանաստեղծությունն էր: Այդ ժանրը համեմատաբար ավելի լուր է հայտնի մեզ, շնորհիվ անտոլոգիաների («ծաղիկաբաղերի»), այսինքն՝ մանր բանաստեղծությունների ժողովածուների, որոնք կազմվում էին ուշ անտիկ շրջանում, իսկ այնուհետև նաև բյուզանդական ժամանակներում: Ատտիկական ժամանակաշրջանի ընթացքում արդեն էպիգրաման կորցրեց իր պարտադիր կապը ռեալ գերեզմանաքարի կամ ձևման 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 իրրև կերպար, տրամադրություն ստեղծելու սիրտուացիան տպավորելու միջոց: Այդպիսի փոքր ոտանավորների հեղինակների շարքում մենք գտնում ենք նաև մի շարք բանաստեղծուհիներ (Անիթե, Նոսսիս և այլն): Վաղ-հելլենիստական էպիգրամում կարելի է տարբերել երկու ուղղություն: Դրանցից մեկին պատկանում է Լեոնիդես Տարենտացին (գրական գործունեությունը մոտավորապես 300—270 թ. թ.): Շատ կողմերից մտքինելով կինիկ-փիլիսոփաներին, Լեոնիդեսը աղքատ-պոետի թափառական կյանք էր վարում: Կարիքը, բնակչության ստորին խավերի կյանքը նրա հիմնական թեմաներն էին: Զգտելով պահպանել արձանագրության տրադիցիոն ձևերը, նա գերեզմանաքարերի և նվիրատուական իր բանաստեղծություններում՝ ստեղծում է աշխատավոր մարդու՝ ձկնորսների, որսորդների, արհեստավորների, հովիվների՝ կերպարներ և նկարագրում է նրանց զրկանքներով լի

\* Ըստ հունական սովորության, աշխատավորը, ավարտելով որևէ աշխատանք կամ զնալով հանգստի, նվիրաբերում էր աստծուն իր գործիքները կամ իր աշխատանքի արտադրանքները: Նվերը հաճախ ուղեկցվում էր «նվիրաբերական» արձանագրությամբ:

կյանքը: Լեոնիդեսը, ինչպես և կինիկները, հարգանքով է վերաբերվում զնալի աշխատանքը, բայց նա հնու է որևէ սոցիալական ոտղիկալիզմից: Այն մարդիկ, որոնք բավականանում են քոլվ, կայտառորեն կրում են կարիքը, պոետի մեջ համակշիռ են առաջացնում ինքնառահման փակման իրենց ընդունակությամբ: «Ահավասիկ կլիտոնի փոքրիկ ագարակը, մի քանի մարդ ցանելու համար, մի շնչին մեծություն խաղողի այգի, պուրակի փայտ կարելու համար՝ և այդ հողամասում կլիտոնն անց է կացրել ութսուն տարի»: Ութսուն տարի էլ ապրել է շուհակուհի Պլատոփիսան, անդադրում պայքարելով ջբավորության դեմ և երգեր երգելով իր աշխատանքի պահին: Չնայած իր թեմատիկայի պարզությանը, Լեոնիդեսը գրում է փարթամ, հոռոմ 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 գերակշռում են սիրային և խնջույքի թեմաները: Հետեռաներն իրենց կարճատև և անհավատարիմ սիրով, շարձան էր արձանները, որոնք տանջում են պատանի պոետի սիրտը, գեղեցկուհու փակ դռների առաջ գիշերն անցկացնելը՝ Ասկլիպիադեսի սիրած մոտիվներն են: Բանաստեղծությունը ձգտում է ֆիլքսել սիրտուացիան, մոմենտը: Օրինակ՝

Երկար գիշեր, ձմեռվա կես, Պլեսաները եկել են ներս:  
Շենքին կանգնած դողում եմ ես. անձրևի տակ թրջվում եմ ես,  
Վիրավոր եմ՝ սիրով այրող, աղճկանից այդ ինձ խաբող  
Սեր չէ որ ինձ գու նեհեցիր, Կիպրի՛ս, հրո նետով ինձ խոցեցիր.

Կամ՝

Գինին հանցանշան է կրքի: Նիկոդորին՝ իր զգացմունքը զսպող,  
Գինի տվին մեծ գավաթով հարբեցնող:  
Նա արտասվեց, աչքերն իջեցրեց. մնաց գլխակոր,  
Գլխին շմեաց նրա ստացած պսակը նոր:

Արձանագրության ձևն այլևս պարտադիր չէ: Սեղմ լիբիկական բանաստեղծությունը, անսպասելի և սրամիտ վերջավորությունը՝ այդպիսին է հելլենիստական էպիգրամը: Մտորական մոմենտը, որը մենք այժմ կապում ենք այդ ժանրի հետ, էպիգրամի բնորոշ գիծ կդառնա միայն նշանակալիորեն ավելի ուշ և առավելապես հոմեոսիկական 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 գրողի 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 երկերի 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 Ազոլոսի բերանն է դնում  
հետևյալ խրատը. «Երգիչը զոհաբերության կենդանի է՝ պետք է  
ավելի գեղացունել, իսկ Մուսային՝ նիհարացնել: Ծն հրամայում  
եմ քեզ՝ չգնաս սալի տորթած ճանապարհներով, շքեհ կառք  
ուրիշի սովորական հետքերով և լայն ճանապարհով, այլ ընտրիր  
ավելի նոր, թեպետե էնչ ուղի»: Առանձնապես նա առարկում է  
մեծ էպոսի, «հիկլիկ պոեմի», «միասնական անընդհատ երգասա-  
ցության» դեմ. դրանք «նուրք» մշակման հնարավորություն չեն  
տալիս: «Ասորեստանի դեռը ջրառատ է, բայց նրա ջուրը մեծ քա-  
նակությամբ կեղտ և տիղմ է տանում»: «Ինձնից ահեղադրող  
երգ չսպասեք. որտալը՝ Չեսի գործն է, բայց ոչ թե իմ»: Իր բա-  
ցասական դատողությունները շտաբածելով 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 «Արիա»-յի տիպի  
կատալոգակերպ երկերի դեմ: Նա գերադասում է առանձին էպի-  
զոդը մշակել իրրև ինքնուրույն բանաստեղծություն:

Առաջ քաշելով փոքր ձևի պահանջը, Կալիմախոսը ճիշտ է գնա-  
հատում ինչպես ամբողջ ալեքսանդրիական ուղղության հիմնական  
տենդենցները, այնպես էլ իր անձնական հնարավորությունները:  
Նորացրած, բայց դադափարազուրկ 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: Ինչպես գրեթե բոլոր  
ալեքսանդրիականները, նա փայլում է նրբագեղ էպիգրամի ար-  
վեստով: Զայնակեցելով կինիկական դպրոցի իր ժամանակակից  
երգիծարաններին, նա Հիպոնակսի նմանությամբ հորինում է եր-  
գիծական խոլիեամբներ, բայց նրա բանաստեղծական հռչակը  
հիմնված էր «գիտական» բանաստեղծությունների վրա: Նրա կա-  
րևորագույն երկը «Պատճառներն» են (Aitia). այդ պատմողա-  
կան էլեգիաների շրջառքից կազմված մի ժողովածու է, որը պա-  
րունակում է տարբեր տոների ծագման, ծիսակատարությունների,  
անունների, քաղաքների ու ստրավայրերի հիմնադրման մասին  
ասքեր: Առանձին ոտանավորներն իրար հետ կապված էին թե ոչ,  
հայտնի չէ. եթե այդպիսի կապ եղել է, ապա այն միայն արտա-  
քուստ է եղել: Ըստ էության յուրաքանչյուր էլեգիան ինքնուրույն  
պատմվածք էր: Կալիմախոսը հունական տարբեր մարզերի վերա-  
բերյալ բազմաթիվ, քչերին հայտնի, ավանդություններ էր ժողո-  
վել. նրա տեսագաշտի մեջ ընկավ առգին և Հոոմը: Սյուժեները  
հեղինակին գրավում էին նորությամբ, բայց ամենից կարևորը  
նրա համար մեկնաբանության օրիգինալությունն էր:

Ժողովածուի մեջ ընդգրկված պատմողական էլեգիաներից ան-  
տիկ ժամանակներում ամենից շատ հռչակ էր վայելում Աքոնտիոսի  
և Կիդիպի մասին ասքեր: Գեղեցիկ Ակոնտիոսը, Արտեմիսի  
տոնակատարության ժամանակ տեսնելով չքնաղ Կիդիպին, սի-  
րահարվեց նրա վրա: Նրանք տարբեր համայնքներից էին, և որ-  
պեսզի ամուսնությունը կատարվի, Ակոնտիոսը խորամանկության  
է դիմում: Նա խնձորի վրա կտրում է հետևյալ խոսքը՝ «երգվում  
եմ Արտեմիսով, ամուսնանալու եմ Ակոնտիոսի հետ» և խնձորը  
գցում է այնպես, որպեսզի Կիդիպն վերցնի այն և կարգա գրածը:  
Չները սովորաբար կարդում են բարձրաձայն: Կիդիպն արտասա-  
նեց Ակոնտիոսի գրած բառերը և այնուհետև կապվեց երգմամբ:  
Նրանք հետո բաժանվում են, և այդ ժամանակ աղջկա ծնողները  
նրա համար փեսացու են գտնում: Ամուսնական արարողության  
նախօրյակին Կիդիպն ծանր հիվանդանում է, և ամեն անգամ,  
հենց որ կրկնվում են հարսանեկան պատրաստությունները, վրա  
է հասնում որևէ հիվանդություն: Մտահոգված հայրը դիմում է



Գեղֆիսի պատգամախոսին և իմանում է, որ աղջկա հիվանդու-  
թյունը Արտեմիսից է, որ դայրացած է երդմնազանցութեան հա-  
մար: Ուստի Կրդիպէին ամուսնացնում են Ակոնտիոսի հետ: Այդ  
սյուժեն պահպանվել է հետագայի անտիկ հեղինակների վերա-  
պատմումները մեջ, իսկ մեր դարի սկզբին գտնվել է մի մեծ  
Ֆրագմենտ, որը պարունակում է էլեգիայի վերջին մասը:

Այս շատ հասարակ պատմվածքը Կալիմախոսը գունազարդել  
է ամենահազվագյուտ էրոսփոխաչի փայլով, անսպասելի խոտո-  
րումներով, խորամանկ ակնարկներով: Հեղինակը ջանում է բազ-  
մազան լինել. նա ամեն բոլոր 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 դրանք մատուցելու եղա-  
նակը: «Պատճառները» սկսվում են երազով, որը պոեմին տանում  
է Հելիոն, Մուսաների հետադուստի լեռը: Այստեղ Մուսա-  
ները պատասխաններ են տալիս հետաքրքրվող Կալիմախոսի  
գիտական տարակուսանքներին: Ուրիշ անգամ նյութը հազորդվում  
է խնջուքի մասին անկաշկանոց պատմվածքով. այդ ժամանակ  
օտարական հարեանք տեղեկություններ է հազորում հեղինակին  
իր հայրենիքի սովորությունների մասին: Կրդիպէի վերջում Կալիմա-  
խոսը ուղղակի մատնանշում է աղբյուր ծառայած դիտքը և այն-  
տեղից այլ ավանդություններ է բերում, որոնք ավելի մոտ են  
«Պատճառներին» հիմնական թեմատիկային, քան Ակոնտիոսի սիրո  
մասին պատմվածքը: Պոետի անձնավորությունը միշտ անկա է  
պատմվածքի մեջ, — այդ մեկն է այն մոմենտներից, որոնք, ան-  
տիկ գրական գիտակցության տեսակետից, պատմողական էլե-  
գիան տարբերում են էպիկական անդեմ պատմվածքից:

Միապետության մթնոլորտը խիստ կերպով իրեն զգացնել է  
տալիս Կալիմախոսի երկերում: Նա Պտղեմեոսների հավատարիմ  
հպատակն է: Հատուկ բանաստեղծություն է նվիրված մահացած  
Արսինոե թագուհու «աստվածացմանը»: «Հիմներում» պահպան-  
ված օլիմպական աստվածները սերտորեն հյուսված են եգիպտո-  
սի միապետ-«աստվածների» հետ, ոչոնց դիմաստիական շահերը  
պաշտպանում է բանաստեղծը: Հետաքրքրական է «Բերնիկայի  
խոսքով» մասին էլեգիան, որն ըստ երևույթին, «Պատճառներ»  
ժողովածուի եզրափակիչ բանաստեղծությունն է: Այդ էլեգիան  
մեզ հայտնի է բնագրի ֆրագմենտից զատ, հոմեական պոետ  
Կատուլլոսի թարգմանությամբ: Բնորոշ է այն գրելու առիթը:

Պտղեմեոս III էվերգետը իր զահճ բարձրանալուց և Բերնիկայի-  
(Վերնիկա, 346 թ.) հետ ամուսնանալուց հետո, շուտով պետք է  
արշավանքի գնար: Երիտասարդ թագուհին խոստացավ, պատե-  
րազմի բարեհաջող էլքից հետո, աստվածներին նվիրել իր խո-  
սքով: Երբ Պտղեմեոսը վերադարձավ, նա կատարեց իր խոս-  
տումը և խոսքը դրեց Արսինոեի տաճարը: Մյուս օրը խոսքն  
իրը թե չբացավ, և պալատական աստղագետ Քոնոնը շտապեց  
մխիթարել արքայական զույգին նրանով, որ նա «հայտնագործել  
է» նոր համաստեղություն, որը հենց թագուհու երկինք փոխադր-  
ված խոսքն է (այդ համաստեղությունը մինչև օրս էլ կոչվում  
է «Վերնիկայի ծամեր»): Իրեւ պալատական պոետ, Կալիմախոսն  
անհրաժեշտ համարեց փառաբանել այդ «գեպքը»: Էլեգիան խո-  
սքի մենաստույթունն է. նա պատմում է իր ճակատագրի մա-  
սին շափազանցեցրած-պաթետիկ ոճով, բազմաթիվ գիտական  
զարդարանքներով, բայց Կալիմախոսի համար սովորական՝ ոչ  
առանց խորամանկ հեգմանքի: Խոսքովը վշտանում է, որ ստիպված  
է եղել բաժանվել թագուհու գլխից. նա միայն գիշել է «երկաթի»  
(այսինքն մկրատի) անհաղթելի ուժին և վերջացնում է իր հին տե-  
ղը վերադառնալու ցանկություններ, թեկուզ լուսատուների կարգը  
դրանով խախտվի:

«Հիմներ» են նվիրված նաև դիցաբանական թեմաներին (հեկ-  
զամետրներով): Առասպելները Կալիմախոսի համար կրոնական  
նշանակություն չունեն: Այս ալեքսանդրիացու համար առասպելը  
գիտական հավաքչության, սրամիտ խաղի առարկա է և, իրեն միա-  
մտության ոլորտ, կարող է հեգնական ինտիմ-կենցաղային նկա-  
րագրության նյութ դառնալ: Այսպես, «Արտեմիսին» հիմնում փոք-  
րիկ Արտեմիսը, Զևսի ծնկներին նստած, «հայրիկից» նվերներ է  
խնդրում. աստվածուհիներն իրենց կամակոր դատրիկներին սար-  
սափեցնում են «կիկլոպներով», որոնց դերը խաղում է մրի մեջ-  
կորած օլիմպական հաճոյակատար Հերմեսը: Այդպիսի էֆեկտների  
էլ նա հանում է «Դեմետրերին» հիմնում, դիցաբանական մասը  
վերարտադրելով աստվածուհիներին երկրպագող հասարակ կա-  
նանց միջոցով: Միմյանց պատմելով Դեմետրի հզորության մա-  
սին, նրանք միամտորեն ավանդության մեջ մտցնում են կենցա-  
ղային մոմենտներ, որոնք ավանդությունը դարձնում են դիցաբա-  
նական խառնանկար:

Հասարակ ու աղքատ պոետի հուզիչ կերպարը նկարագրված  
է «Հեկալա» էպիկական երկում, որից միայն ֆրագմենտներ են:



մնացել: Մեծ պոեմների հակառակորդ լինելով, Կալիմախոսն ստեղծում է էպիկեա, այսինքն՝ փոքր էպոս, որը համապատասխանում էր նրա գրական ծրագրի պահանջներին: Ոչ մեծ ծավալը, սյուժեի նորությունը, մշակման օրիգինալությունը— այդ բոլորը առկա են «Հեկալալում»: Սյուժեն քչերին հայտնի աստիակական ավանդություն է: Այն ժամանակ, երբ վալրի ցուլը ծանր վնասներ էր պատճառում Մարաթնի շրջակայքի բնակիչներին, ավենական արքայազն Քեսեսոսը, որին հայրը պահում էր նրա դեմ նյութվոր Մեդեայի դավադրությունից, գիշերը 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 գորովագրություն ցուցաբերեց: Ֆրագմենտներից երկվում է, որ Կալիմախոսը նկարագրում է Հեկալալի աղքատիկ կահույքը, աղքատիկ ընթրիքի պատրաստումը, վերջապես նրա սրտաբաց զրույցը Քեսեսոսի հետ: Հեկալան ուխտ է անում Զևսին զոհ մատուցել, եթե Քեսեսոսը, հաղթությունը վերադառնա: Քեսեսոսը հաղթելով ցուլին վերադառնում է Հեկալալի տունը, բայց նրան արդեն մահացած է գտնում և հանուն նրա տուն է հաստատում մրցումներով հանդերձ: Կալիմախոսն այդ պոեմում ես հավատարիմ մնաց անսպասելի խտորումների իր սկզբունքին: Շարադրման մեջ մտցված է թուշունների գիշերային դիալոգը. պառավ աղաւթը պատմում է անցյալի մասին և նախազուգուցում է ապագան: Թուշունները, վերջապես, քուն են մտնում, բայց շուտով նրանց արթնացնում է մի նոր փետրավոշ եկվոր: Հակառակ սովորական պատկերացման, որ մարդիկ արթնանում են թուշունների երգի հետ, Կալիմախոսի մոտ մեծ քաղաքի կյանքի արթնացումը թուշունների համար ազդանշան է դառնում առավոտվա ծագելուն. «Վեր կացեք, գողերի ձեռքերն արդեն շեն ուղղվում դեպի ավարը, արդեն փայլփլեցին վաղորդյան լապտերները, արդեն իր երգն է երգում ջրկիրը, ջրհորից ջուր քաշելով. նրանց, ում տունը փողոցին է նայում, արթնացնում է արդեն սալի ճոճաացող սունին և ամենուրեք հոգի են հանում վարպետ դարբիններն իրենց խլացուցիչ հարվածներով»:

Մեծ էպոսի պրորբեմը գրական պայքարի առարկա էր: Դիցաբանական և պատմական մեծ պոեմները այդ ժամանակ կազմում էին զլխավորապես հունական հին մարզերի պոետները, 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 «Արգոնավտիկան» հելլենիստական գրականության պահպանված երկերից ամենածավալունն է: Հեղինակը հորինում է դիցաբանական մի մեծ էպոս, բայց արդեն նոր ճաշակով: Նյութ է ծառայում արգոնավորդների արշավանքի մասին հինավուրց ասքը:

Ավանդությունը կազմված էր հերիաթային սխեմայով: Թեսալական Յուլք քաղաքի արքա Պելիասը, պատգամախոսի հաղորդած գուշակության վտանգից խուսափելու համար, իր եղբոր որդի Յասոնին ուղարկում է հեռավոր Կոլխիդա ոսկե գեղմը ձեռք բերելու: Յասոնը պատրաստում է Արգո նավը, արշավանքի գործի մեջ է ներգրավում հունական փառապանծ գլուցազններին և հասնում է Կոլխիդա: Այստեղ կոլխիդական էլեա արքայազուստը՝ կախարհուհի Մեդեայի օգնությամբ, նա լուծում է հերիաթային «խնդիրներ», որոնք նրան առաջադրում է էլեաը, ձեռք է բերում գեղմը 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 Յուլքի աքրան է դառնում: Սյուժետային առանցքի վրա շարված են մեծ քանակությամբ առասպելներ՝ Կոլխիդա նավարկելու և վերադարձի ճանապարհին՝ արգոնավորդների ճանապարհորդական արկածների մասին: Այդ ասքերը հունական ծովագնացների ֆոլկլորի վաղազուն շերտին են պատկանում: Դրանցից մի քանիսը ինչպես օրնիակ էլեաի քույր Կիրկեի մասին ասքը, արդեն օգտագործված էին հոմերոսյան էպոսում Ոդիսևսի թափառումների համար:

Ապոլոնիոսի պոեմը հետևողական մշակումն է արգոնավորդների մասին ամբողջ ավանդության, սկսած Պելիասի կողմից Յա-



սոնին տված հանձնարարությունից մինչև Արգո նավի Յուլը վերադառնալը: Այսպիսով, ըստ իր կառուցվածքի նա մտածելու է ոչ թե հոմերոսյան էպոսին, որն իր նյութը համակենտրոնացնում է մի դեպքի շուրջը, այլ «կիկլական» պոեմներին, նրանց էպիկոսների սերիայով, որոնք միավորվում են լոկ խրոնոլոգիական հետևողականությամբ: Նույնպես և իր ծավալով «Արգոնավտիկան» նշանակալի չափով զիջում է հոմերոսյան պոեմներին, չկազմելով «Ափսասականի» նույնիսկ կեսը: Թեպետ Ապոլոնիոսը իբրև օրինակ վերցնում էր Հոմերոսին, բայց նա ըստ էության հետևում է «կիկլիկ» պատմողական եղանակին, նորոգելով այդ արևածարիական նի ձևով: Հին էպոսի պրիմիտիվ մոմենտները, ինչպիսիք են՝ տիպական կտորները, մշտական էպիտետները, կրկնակները՝ վճռականորեն վերացված են, բայց պահպանված է էպիկական օբեկտիվ ոճը, առանց որևէ չափով հեղինակային խոտորումների: Հելլենիստական պոետը միակերպ հեռու է և իրականության լայն ընդգրկումից, 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 անունների բացատրություններով: Մյուս կողմից, նա պատմվածքը հարստացնում է հոգեկան վիճակի պատկերներով, կենցաղային նկարագրողումներով, գեղատեսիլ կերպարներով և համեմատություններով: Զգացմունքների պատկերումը, — ահավասիկ այն նորը, որ Ապոլոնիոսը մուծում է հունական էպոսի մեջ, սակայն պոեմի առանձին մասերն այդ առնչությամբ մշակված են հույժ անհամաչափորեն:

Առաջին երկու գիրքը պատմումը հասցնում են մինչև արշոնավորդների կոլիսիդա ժամանելը: Ներածության մեջ Ապոլոնիոսն իր առաջ դնում է տրագիկոն խնդիր՝ «փառքը հռչակել հնածնունդ արանց», բայց հենց այդ գրքերում առանձնապես նկատելի է, որ պոեմի մեջ բացակայում է միասնությունը, կենտրոնական հերոսը և էպիկոսների միջև ներքին կապը, նկատվում է անբավարար դրամատիկականություն, արշավանքի առանձին մասնակիցների բնութագրության դժգոնություն: Պատկերը խիստ փոխվում է երրորդ գրքում, որը նվիրված է Մեդեայի դեպի Յասոնը տաժած սիրուն: Սկզբ դառնում է էպիկական գործողության շարժիչ ուժը:

այս նորմոմոթյան մեջ է Ապոլոնիոսի պոեմի նշանակությունը և վրոպական դրականության համար, մի նորմոմոթյուն, որն այնուհետև Հոմոմում ընկալեց Վերգիլիոսը: Երրորդ գիրքը, լինելով քիչ տրագիկոն և ամենից քիչ «գիտական», ամբողջ երկի ամենահետաքրքրական մասն է հանդիսանում:

Այդ գիրքը բացվում է մի մեծ տեսարանով Օլիմպոսի վրա, մի բան, որին Ապոլոնիոսը հազվադեպ է դիմում: Հերան և Աթենասը, որոնք հովանավորում էին Յասոնին, ուղեվորվում 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 այցելությունը դառնում է կենցաղային փոքր տեսարան: Մանրակշիռ աստվածուհիները, մանավանդ կույս Աթենասը, իրենց որոշ չափով շփոթված են զգում, որ դիմում են այնպիսի մի թեթևամիտ տիկնոջ օժանդակության, ինչպիսին Ափրոդիտեն է, իսկ նա մորմարված հաղորդում է նրանց, որ իր կապը կաշած էրոսը դեպի ինքը շնչին չափով անգամ հարգանք չի տաժում: Այնուամենայնիվ, էրոսը, որն այդ ժամանակ զբաղված էր ոչ բոլորովին ազնիվ ճանապարհով իր հասակակից Գանիմեդեսից վեզ կռելով, հանույրով ընդունում է հանձնարարությունը, որի համար նրան փոշակ են խոստանում և իր նետով խոցում է Մեդեային:

Հունական պոեզիայում սերը բռնկվում է հանկարծակի, նետած մի հայացքից: Ապոլոնիոսի համար, սակայն, էրոսի նետը միայն գրվազային նշանակություն ունի: Պոետն այնուհետև մանրամասնորեն նկարագրում է, թե ինչպես է արթնանում 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 իջ առաջ խոստովանվել, գիտակցված սիրո և ամոթխածության պայքարը, ինքնաարդարացման որոնումը, անձնասպանության մասին միտքը և կենարար սիրային զգացմունքի վերջնական հաղթանակը, — այս բոլորը հունական դրականության մեջ սիրտ հոգեբանական վերլուծման մեջ հայտնի առաջին փորձն է: Այն ժամանակ, երբ արևածարիականները սովորաբար ցահմանափակվում են ինչ-որ սիրային սիտուացիայի նկարագրու-



թյամբ, Ապոլոնիոսը կհետում է զգացմունքի ծագման դինամիկան: Ոչ պակաս վարպետությունը տրված է տեսակցության պատկերը, որի ժամանակ Մեդեան Յասոնին հանձնում է կախարդական դեղը: Աղջկա սիրահարվածության հազիվ զսպումը՝ Յասոնի մեջ առաջացնում է համանման զգացմունք, նա առաջարկում է ամուսնություն, բայց աղջիկը դեռ չի վստահանում տալ իր համաձայնությունը: Երրորդ գրքի վերջը մեզ վերադարձնում է հեքիաթի բնագավառը: Մեդեայի բուժարույսի օգնությամբ Յասոնը մի օրով դառնում է անխոցելի, զսպում է հուր շնչող ցուլերին և դաշտը սփռում է վիրշալի ատամներով: Այդ ատամներից աճող գինված հսկաներին նա քար է նետում, որի պատճառով նրանք մարտնչում են իրար հետ, կենդանի մնացածներին էլ ինքն է սրախողող անում: Այդ սոսկալի պատկերները Ապոլոնիոսը նկարագրում է մեծ ոգևորությամբ:

Երրորդ գրքի Մեդեան ամաչկոտ սիրահարված աղջիկ է: Զորրորդ գրքը նրան վերադարձնում է տրադիցիոն գծերը: Նրա համագործակցությունը բացված է. նա փրկություն է որոնում Յասոնի մոտ, որը հանդիսավորությամբ հաստատում է իր խոստումը՝ ամուսնուհարառանալուց հետո նրա հետ ամուսնանալու վերաբերյալ: Սիրո մասին արգեն 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 շորրորդ գրքը, որը նկարագրում է արգոնավորդների վերադարձը, բազում էֆեկտավոր տեսարաններ է պաշունակում, բայց տառապում է նույն էպիգոգիկությամբ, ինչ որ առաջին երկու գրքերը: Հեղինակի աշխարհագրական գրքային իրադեկությունը ստիպում է, որ Արգոնավոր Դանուբ, Պո և Հոենոս գետերով, որոնց հոսանքի մասին Ապոլոնիոսը միանգամայն ֆանտաստիկ պատկերացում ունի: Արգոնավորդները մի շարք արկածների են ենթարկվում, որոնք «Ողիսակահի» պատճենն են: Այստեղ է և Կիրկան, և Սիրենները, և Սկիրան խարիբդայի հետ, և Հելիոսի կղզին, նույնիսկ Փեակիան՝ Ալքիոնես թագավորի հետ: Ուշագրավ է, որ շատ դեպքերում ասքերը «Ողիսակահիում» ավելի բանականեցրած ձև ունեն, քան Ապոլոնիոսի մոտ. ալեքսանդրիական գիտնականը, որի համար այդ ամբողջ նյութը լուր հեքիաթ է, գերադասում է այն վարիանտները, որոնք ավելի մոտ են ֆոլկլորին, և կարիք չունի դրանք բանական դարձնելու: Արգոն հասցնելով մինչև Յուբը շրջապատող ջրերը, հեղի-

նակն իր սյուժեն ավարտված է համարում. նրա թեման՝ արդենավորդների ճանապարհորդությունն է, և գործող անձանց հետագա ճակատագրերը, առանց բացառելու Մեդեային և Յասոնին, նրան չեն հետաքրքրում:

Մերժվելով Կայիմախոսի դպրոցի կողմից, Ապոլոնիոսի պոեմը նշանակալի դեր է խաղացել անտիկ դրականության պատմության մեջ: Էպոսի համար նա նոր ուլի նշեց՝ կրթչի հոգեբանության մշակումը, որը ողբերգության մեջ սկսել էր էվրիպիդեսը: Եվ ավելի ուշ շրջանի հունական գրականության մեջ, ուր հաղթանակեց արխաիկացող կլասիկ ուղղությունը, և Հոմոսը՝ «Արգոնավորիկան» մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց:

Փոքր ձևի կողմնակիցները դեմ էին դեպի հոմերոսյան էպոսը կողմնորոշվելուն. դրանց թվին էր պատկանում ալեքսանդրիական ուղղությամբ ամենակարկառուն տաղանդ Քեոկրիտոսը: Քեոկրիտոսը (ծնվել է մոտավորապես 306 թ.) Սիրակուզացի էր (Սիցիլիա), բայց նրա գործունեությունն ընթացել է հելլենիստական աշխարհի տարբեր ծայրերում: Հայրենիքում նա փորձեց իր վրահարվիրել սիրակուզական տիրակալ Հիերոնի ուշադրությունը, բայց նրան մենք գտնում ենք և՛ Ալեքսանդրիայում, ուր նա ջանում էր Պաղոմենոս Ֆիլադելֆի ողորմածությանն արժանանալ, և՛ Կալիզում այն պոետների շրջանում, որոնք խմբավորվել էին Ֆիլիտի շուրջը: Թուր այն նորը, որ իր հետ բերեց հելլենիստական գրականությունը՝ բնության դյուրազգաց ընկալումը, սիշային թախի պոեզիան, ձգտումը դեպի մտերմությունը, փոքրն ու առօրյան, ուշադրությունը դեպի կենցաղի փանրամասնություններն ու աննշան մարդիկ, — այս բոլորը ի դեմս Քեոկրիտոսի գտավ իր պոետիկ արտահայտչին, որը կարողանում էր զուգահեցել 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, Քեոկրիտոսը լավ ծանոթ է հին գրականության հետ, կարողանում է գրել զանազան գրական բարբառներով՝ զորիական, հոնիական, էոլիական, բայց նա չի վազում իր եզրանականությունը՝ ցուցադրելու հետևից, ասենք դրան չի էլ տիրապետում այնպիսի շափերով, ինչպես Կայիմախոսի կամ Ապոլոնիոսի տիպի ֆիլոսոֆ-պոետներն



էին: Կալիմախոսի հետ միասին Թեոկրիտոսը ժխտում է այն պոետներին, որոնք,

Քրոսական երգչի հետ՝ պայքարող են թվում կարծես,

Ալքիոբային կանչով իրենց իզուր տրնում, ճիգ են թափում...

Նոր զգացմունքների համար նա նոր, փոքր ձևեր է որոնում:

Թեոկրիտոսը իդիլիայի ստեղծողն է: Այդ տերմինը (eidyllion, նվազակամն է aidos-ից — «տեսաբան»), 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 շարի բանաստեղծությունները, որը չէր հարմարվում սովորական ժանրերից որևէ մեկին: Թեոկրիտոսի ջոկ-ջոկ շքշոյ 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 — «եղևարած») բանաստեղծությունների վրա: Հովվերգական ժանրը հենարան ուներ հունական ֆոլկլորում: Անտիկ աղբյուրները հազորգում են հովիվների երգերի և սրինգ նվագելու մասին, հոտի արածելու և տուն քշելու ժամանակ, նույնպես և «գաղանների տիրակալուհի» Արտեմիսի տոնակատարություններին՝ նրանց ծիսակատարական մրցումների մասին: Սիցիլյան և Պելոպոնեսի մարզերը, մասնավորապես Արկադիան, — արանք էին հովվերգական երգի կարևորագույն կենտրոնները: Հովվական երգերի մեջ մրցումը («բուկոլիզմ»), ինչպես այդ ներկայացված է Թեոկրիտոսի բանաստեղծություններում, տիպիկ կառուցվածք ունի, որը մոտիկից հիշեցնում է հին ատտիկական կատակերգության «մրցումների» տեսարանները: Երկու հովիվ հանդիպում և լեզվակախիվ 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 հետևյալն է. ախոյանները կամ կատա-

լում են մեկ-մեկ կապակցված մեծ երգ, կամ միմյանց են ուղղում կարճ-հակիրճ երգեր, որոնք իրար մոտիկ պետք է լինեն ըստ թեմայի և նույնական իրենց մեծությունը: Այդպիսի եղանակով մրցման ժամանակ սկսողը միշտ իր ձեռքում պահում է նախածեղծությունը, նրա վրա է ընկած հնարելու ամբողջ ծանրությունը: Պատասխանողը պետք է կարողանա հարմարվել հակառակորդի թեմային և որևէ բանով «գերազանցի» նրան: Այդ կառուցվածքը, պետք է ենթադրել, որ իշարմատներով հասնում է մինչև ֆոլկլորային մրցումները: Հովվական (և նրան մոտիկ որսորդական) ֆոլկլորն ուներ իր առասպելները, իր հերոսներն ու հերոսուհիները: Այդ դեմքերի մասին պատմում էին, որ դրանք մահանում էին պատանի հասակում, շատ հաճախ առանց սիրո օժուրագին» հասնելու, դառնում էին աղբյուրներ կամ բույսեր, դառնով իսկ դրսևորելով իրենց շծախաված պատանի ուժի կենսունակությունը: Սիրո ձախողվելը այնուհետև տարբեր ընթացք է ընդունում. հերոսը (կամ հերոսուհին) դառնում է մերթ մարդկանցից կտրված մենավոր որսորդ, կամ սիրուց խուսափող հովիվ և շանում է հաղթահարել սերը. նա մերթ սիրելի է դառնում աստվածության, որն արգելում է երկրային սիրային կապեր ունենալ, մերթ, ընդհակառակը, դառնում է անհույս սիրահար, որը կտրմանվում է իր սերը բաժանող շունենալու հետևանքով: Առանձնապես ժողովրդականություն էին վայելում բաղմամբիվ վարիանտներով տարածված՝ պատանի և շքնաղ հովիվ Գափնիսի մասին ասքերը. նա համարվում էր հովվական երգի դիցաբանական հիմնադիրը:

Կոպիտ ու տղետ իրական հովիվները բոլորովին էլ հարգանք չէին վայելում հունական հասարակության մեջ, բայց սիրային տառուպանքներ կրող երգիչ-հովիվ ֆոլկլորային կերպարը արեքսանդրիական պոետներն ընկալեցին իբրև մի դիմակ, որը պատանի էր պատճառաբանելու զգացմունքային պոեզիան՝ գլուգական պեյզաժի ֆոնի վրա: Հովվերգական տեղեկնց մենք գտնում ենք արդեն Կոսի պոետների խմբակում. ըստ հին հունական սովորույթի Կոս կղզու պոետների կոլեկտիվը ձևակերպվել էր իբրև պաշտամունքային միավորություն, — դրանք Գիոնիսիոսի և Մուսաների սպասավորներ «հովիվներ» էին, և յուրաքանչյուրն ուներ իր մականունը, իր «հովվական» ծածկանունը: Թեոկրիտոսի համար, սակայն, ընտրող էր, որ նրա հովիվները բացառապես զգացմունքային հանդիսա վայելողներ չէին. սենտիմենտալ ոճի հետ, հաճախ միևնույն բանաստեղծության սահմաններում, զուգորդվում

\* Քրոսական երգիչը — Հոմերոսն է:



էին հեզնական, երբեմն նույնիսկ պարողիական ոճը, կենցաղա-  
յին գծերի և սնտոխապաշտութիւնների ուրվագծումը:

Թեոկրիտոսի հովվերգական բանաստեղծութիւններն իրենցից  
ներկայացնում են դիալոգիկ կամ մենախոսական մանր տեսա-  
բաններ (ըստ անտիկ տեքստի աղբյուրի՝ «միմեր»), որոնք պարու-  
նակում են հովիվների զրույցներ, նրանց լեզվակոխիվներ, մրցում-  
ներ, զգացումնային զեղումներ, հովվական ֆուլկլորի հերոսների  
մասին երգեր: Սովորաբար գործողութիւնը կատարվում է Սիցիլի-  
այում կամ Հարավային Իտալիայում: Տեսարանները բազմազան  
են: Մհալասիկ հանդիպում են երկու հովիվ՝ ազնիվ և սրտաբոց  
Կորիդոնը, որն արածացնում է բացակայող ընկերոջ հոտը, և  
զազազած, 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 փոփոխ նշան: Սա-  
կայն, զրույցի ընդունած լուրը բնույթն ընդհատվում է, ծառերը  
կրծող կովերին ետ տալու և կատուկը տրորած ժամանակ Բաթի  
ոտքը մտած փշի պատճառով: Տեսարանը վերջանում է հոտի տեր  
սիրահարկոտ ձերուկի հասցեին կատակներով (4-րդ իդիլիա):  
Մյուս (5րդ) իդիլիայում նկարագրված է լիակատար մրցումն ըստ  
«բուկոլաիզմի» բոլոր կանոնների: Պարոզիկ շափազանցվածու-  
թյամբ է հնչում սիրահարված հովվի սերենադը, որն արտասանվում  
է ոչ թե փակ դռան առաջ, այլ քարանձավի մուտքի մոտ, ուր տա-  
րում է սիրածը (3-րդ իդիլիա). սիրո զգացումային զեղումը դրվում  
է ընդգծված միամիտ պերսոնաժի բերանը. նա իր պրիմիտիվու-  
թյամբ ընթերցողի մեջ ժպտ է առաջացնում: Այդ հեզնական  
կոնտրաստն ավելի խիստ զգացվում է 11-րդ իդիլիայում («Կիկ-  
լոպ»). կիկլոպ Պոլիֆեմոսը (նույնպես հովիվ, ինչպես հայտնի է  
Հոմերոսից) անհույս կերպով սիրահարված է հավերժահարս Գա-  
լաթեայի վրա, և իր սիրային տառապանքները թեթևացնում է նրա-  
նով, որ ծովի ափին նստած նրա համար սերենադներ է երգում:  
Անճոռնի կիկլոպը սիրահարի դերում, իհարկե, ծիծաղելի դեմք է,  
բայց Թեոկրիտոսը նրա սիրո համար հունական գրականութեան  
մեջ միանգամայն նոր՝ թախծի և գորովագրութեան երանգներ է  
գտնում: Այսպիսով, սենտիմենտալ սեշք սպեցիֆիկ կրողներ ունի:  
10-րդ իդիլիայում («Հնձվորներ») սիրահարվածն արդեն երկրա-  
գործն է, բայց հեզնող զրուցակիցը նրա զգացմունքային զեղում-  
ներին հակադրում է հնձվորների աշխատանքային երգերը՝ «արևի  
տակ ահա ինչպես պետք է երգեն աշխատավոր մարդիկ»: Առաջին

իդիլիան («Թիրսիզ») մեզ փոխադրում է հովվական առասպելի  
ավելի բարձունքային, արդեն ոչ հեզնական ոլորտը: «Գափնիսի  
տառապանքները» պատկերում, ուր նա մերժում է սերը և կործան-  
վում է սիրո դեմ պայքարում, բայց անձնատուր չի լինում նրան,  
Թեոկրիտոսի լիրիզմը ողբերգական ուժի է հասնում: Կշոնի պար-  
զաբերության հին առասպելը աճում և դանդում է մի կոնֆլիկտ՝  
մարդու հոգու մեծության և թշնամական աստվածության հզորու-  
թյան միջև, կոնֆլիկտ՝ հազեցած հանդիսավոր թախծով, հուսա-  
հատութեամբ և դառը սարկազմով: Սակայն Գափնիսի տառա-  
պանքների մասին թախծալի պատմվածքը Թեոկրիտոսի մոտ  
ինքնուրույն ամբողջություն չի կազմում, այն մտածված է հով-  
վական զրույցի շրջանակի մեջ, իբրև հովվերգական երգի արվեստի  
մի նմուշ, և բանաստեղծության եղրափակիչ ակկորդը դաժնում է  
հովվական զրադմունքների ֆոնի վրա հորինված երգի քաղցրու-  
թյունը: Այդ ուղյակ իդիլիայի մեջ մտածված է սկահակի վրայի  
բարձրաբանակի նկարագրությունը, որը մի սիրային տեսարան է  
զյուզական պայմաններում: Պլաստիկ արվեստի ստեղծագործու-  
թյունների այդպիսի նկարագրություններ բնորոշ են հելլենիստա-  
կան պոեզիայի համար և շատ հաճախ են հանդիպում էպիգրամ-  
ներում:

Մենավոր սիրո տառապանքներն այն բնագավառն է, որի  
պատկերման վարպետ է Թեոկրիտոսը: Պակաս նշանակալից չէ  
նրա վարպետությունը բնության պատկերներում: Պոլիսային շր-  
ջանի գրականության մեջ բնությամբ հետաքրքրվելը համեմատա-  
բար հազվադեպ է դրսևորվում և այն էլ ֆոն է ծառայում մարդ-  
կային ապրումների համար (Սաֆո, ողբերգությունը): Հելլենիս-  
տական ժամանակ զարգանում է բնության տվելի դինամիկ ընկա-  
լումը. սկսում են բնությունը դիտել իբրև զգացմունքներ և տրա-  
մադրություններ զարթեցնող երևույթ: Սակայն հելլենիստական  
գրականության մեջ ևս բնության նկարագրությունը ինքնանպատակ  
չի դառնում, պեղաժը պոետին հետաքրքրում է լոկ մարդու կա-  
պակցությամբ: Ընդ սմին որոնում են միայն այնպիսի բնություն,  
որն անդորրության զգացմունք բերի: Ստվերախիտ ծառը կամ ծա-  
ռերի խումբը քըշացող աղբյուրի մոտ, ուր կարելի է պատասպար-  
վել կեսօրվա արևի կիզիչ ձառագայթներից, մարզագեօիններ, ծա-  
ղիկներ, թռչուններ, ձագուռներ, հովվական հոտեր, գյուղական  
աստվածների սրբավայրեր, — այսպիսիք են «իդիլիական» պեղա-  
ժի տիպական տարրերը, որոնք հավասարապես հաճախ են պատա-



հում հեղինակի և՛ պոեզիայում, և՛ կերպարվեստում: Մովը հաճելի է երբ խաղաղ է այն. փոթորկալի ծովում, լեռներում, անտառի թավուտում՝ անտիկ մարդը գեղեցկություն չի գտնում: Այդ անշուքյամբ շատ բնորոշ է Թեոկրիտոսի «Դիոսկուրներ» դիցաբանական իդիլիայից հետևյալ պատկերը: Զևսի և Լիդայի որդիներ Կաստորը և Պոլիդեմկը հեռանում են բնկերներից՝

Ընկերներից հեռու, թափառում են նրանք, երկուսով մենակ,  
Հայելով վայրի թավուտն անտառապատ լեռան,  
Ջրի ու քրքան աղբյուրին հասն՝ հաբթ՝ մայրի տակին,  
Չուլալ թափանցիկ ջրերով լեցուն, որոնց հատակում բարերն են փայլում.  
Արծաթից գունեղ՝ լեռնային բլուրեղ, շող էին տալիս  
Ջրերի խորքից: Իսկ այնտեղ մոտիկ նոճիներ վսեմ  
Արծաթակերպ բարդիք, թավաթագ լինարիք երկինքն են լիզում  
Մազիկների բուրմունք՝ մեղունների արբում—սփռված դաշտում:  
Դարունն է կեկել, ծաղիկներ սփռել հովտում բազմերանգ.  
Այստեղ էլ նստած, աշխատողն հոգնած՝ հանդիստ է առնում:

Թեոկրիտոսի հովվերգական բանաստեղծություններում ամենից հաճախ նկարագրվում է կենսորի պայծառ լուսավորությունը: Կիզիչ ամառվա գեղեցիկ պատկեր ենք գտնում «Քալիսիա» (կալոցի տոններից մեկը) իդիլիայի վերջում: Նա որոշ շափով 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 Սիմիխիդ կեղծ անունով: Գործողությունը կատարվում է Կոսում: Սիմիխիդը Ֆիլիտի և Ասկլեպիադեսի 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 «գիտնական» և հանդիստ պատմողական ոճին, Սիմիխիդը «գիտնականության» հետ զուգորդում է սիրային պաթենտիկան և Թեոկրիտոսին բնորոշ հեղինակների և կենցաղային պրիմիտիվության մոմենտները: Միտք է հղանում, որ Թեոկրիտոսի և մոտիկից մեզ անձանոթ Կոսի պոետների հովվերգության տարբերությունը հատկապես այդ էր: Մյուսից հետո Սիմիխիդը շարունակում է իր ճանապարհը դեպի ուխտատեղին.

Անկողինը փափուկ մեղ էր սպասում՝

Ներքեակը մեր կզեղն էր փռված, վրան էլ տերևներ սփռած,  
Որ նոր են քաղել խաղողի որթից, ուրախ ու հանգիստ մենք այնտեղ նստած  
Մեր դիտի վերե արած հովանի՝ սիդապանձ բարդին, ծիփն դեղանի՝

Խաղաղության մեջ ստափում էին: Իսկ այնտեղ կողքին աղբյուրը սրբազան  
Ջրով քրքան փախում է այրից, ուր հավերժահարսերը պահ էին մտած:  
Ճյուղերում սովերախիտ, կիզիչ արևի հառապայթից այրված,  
Ճպտուն է երգում զվարդ ու հնչեղ, իսկ գորան իր ձայնով լճակի մոտից  
Ազգարարում է փշաթփի մասին խիտ ու ծակծկող:  
Արտունն է երգում արտերի միջին, աղամփին ողբում տխուր, լալագին,  
Դեղին մեղուն էր թռչում մենավոր աղբյուրի շուրջը սասն ու զուլալ,  
Բողոքն էլ հիմա ամառ են շնչում, շնչում են բերքի պտուղը արդար.  
Քաղցրահամ տանձը ոտքի տակ ընկնում, կարմիր խնձորը ձեռքից է դիպում,  
Սուրենին էլ պտղով բեռնված, քեզ է մոտեցել ճյուղերն իջեցրած.  
Այդ ծանրությունը դժվար է տանել, ուստի գլուխը գետին է խոնարհել:  
Մեր ձեռքին ահա շորս տարվա պահած գինին է բացված:

Հովվերգական բանաստեղծությունները գրված են հեկզամետրերով, բայց հեկզամետրի համար սովորական ոչ հոմերոսյան լեզվով, այլ Սիցիլիայի դորիական բարբառով: Թեոկրիտոսը ստեղծում է նուրբ ու ներդաշնակ ոտանավոր, լայնորեն օգտագործելով ժողովրդական երգի հնարանքները՝ զուգահեռականությունն ու կրկնադարձը: Անտիկ ոճաբանությունը հովվերգությունը «քաղցրահնչյուն» 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 Սոփրոնին, նորոգելով նրա միմերի սյուժեները: Այդպիսին են, օրինակ, «Կանայք Ադոնիսի տոնին» (այլ կերպ «Սիրակուզոհներ»): 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 զարդարված են աներևակայելի փարթամությամբ, և հետաքրքրված քաղաքի ամբոխը թափվում է դիտելու հազվագեպ տեսարանը, որի առթիվ ժողովրդին թողնում էին արքունիք: Այնտեղ են ուղևորվում Ալեքսանդրիայում ապրող երկու սիրակուզացի կին ևս: Թեթև սովերազոծերով, առանց որևէ կոպտության կամ ծաղրանկարի նկարագրված են երկու փոքրիկ քաղաքնուհներ, սպասավորների վրա բարկանալը, ամուսիններից գանգատը, երեխայի մոտ թույլ տված անզգույշ արտահայտությունները, հագուստի մասին անխուսափելի զրույցը, փոշոցի սղմոցից վախը, մի անձանոթի սիրալիր օգնությունը, մի ուրիշի հետ լեզվակոխվը,— այս բոլորը մատուցված է կենդանի և



անբնագրոսիկ կերպով, դորիական բարբառի գրույցի ձևով, գունավորված սիրակուզական սպեցիֆիկ շեշտով: Եվ դրա հետ միասին, ընկերուհիների բնականորեն ծավալվող գրույցի, նրանց հոգնածության, վախի ու հիացմունքի հետ միշտ միաձուլվում է, ուղղակի կամ անուղղակի կերպով, Պտղեմեոս թագավորի և նրա տոնակատարության փարթամության գովարանությունը: Այն իր գազաթնակետին է հասնում Ադոնիսին նվիրված հիմնում, ինչ արքունիքում կատարում էր երգչուհին: Նրբակերտ-հանդիսազուր հիմնից հետո կենցաղային վերջավորություն է, ընկերուհիներից մեկը հիշում է, որ նրա փնփնթացող ամուսինը դեռ չի նախաճաշել, տոն վերադառնալու ժամանակն է:

«Միրակուզուհիների» մեջ աննշան քաղաքացուհիները կերտված են քնքուշ հումորով: «Վախարդուհիներ»-ում նույն սոցիալական մակարդակի հերոսուհին դառնում է բուռն սիրո և բարձր լիրիկական նուրբ կրողը: Միմն այստեղ լիրիկական մոնոլոգամայի ձև ունի (համ. այսպես կոչված «Աղջկա գանգատը»): Միմեֆան արքայուհի է, ապրում է միայնակ իր միակ ստրկուհու հետ: Նրան համակում է ավելի բարձր հասարակական շրջանի պատկանող երիտասարդ Գելֆիսի առնական գեղեցկությունը: Միմեֆան համծնվել է Գելֆիսին և այժմ լքված է նրա կողմից: Գիշտային խաղաղության մեջ, լուսկյաց ստրկուհու հետ միասին, նա մոգական ծես է կատարում, որպեսզի երիտասարդին դեպի ինքը հմայի, բայց բոլոր ժամանակ սնտոխապաշտական ծեսի մոալլ մոլեգնությունը միախառնվում է նրա շերմագին սիրո զգացմունքը՝

Ահավասիկ և ծովը լոկց, լոկց շունը քամիների,  
Իմ կրծքում միայն չի լուռ ձայնը՝ վշտի, ասնջանքի  
Հե՛յ, տանջարար էրոս, ա՛խ ինչու, ճահճի տղուկի պես,  
Մարմնիս նս կպել, արդյո՞ք ամբողջ արյունս ես ծծել:

Այնուհետև նա արձակում է ստրկուհուն և լիովին միայնակ, հմայման ատվածուհու՝ լուսնի լույսի տակ, անձնատուր է լինում իր դժբախտ սիրո հիշողություններին: Կենցաղն ու սնտոխապաշտությունը, բնությունն ու սերը բանաստեծության երկու մասումն էլ անխզելի դեղարվեստական ամբողջություն են կազմում: Ինչպես և միշտ, ալեքսանդրիական պոետը մարտը և բուռն սեր կարող է գտնել միայն «պաշտոնական հասարակությունից դուրս: Բայց այս անգամ այդ սերը հանդես է գալիս առանց հով-

վական դիմակի պայմանականությունների, առանց «աղնիվ հետե-րայի» կատակերգական զգեստավորման, առանց էպոսի դիցարանական ապարատի, խորագես մարդկային գծերով, և Միմեֆայի սոցիալական դրության և մտավոր մակարդակի անխուսափելիորեն եցածը՝ ինչու հանգամանքը չի խախտում նրա կերպարի ոչ ամբողջականությունը, ոչ հոգեկան գեղեցկությունը: Հունական գրականության մեջ այդպիսի կանացի պերսոնաժ առաջին անգամ մենք հանդիպում ենք Թեոկրիտոսի մոտ:

Իրցաբանական սյուժեներ ունեցող մի շարք ոչ մեծ բանաստեղծություններում Թեոկրիտոսը մերձենում է ալեքսանդրիական պոետների մեջ տարածված էպիլիպյի ժանրին: «Հե-ուս-հերի դարը» Թեոկրիտոսին հետաքրքրում է իր պարզությանը: Նա նկարագրում է հերոսների առօրյան նրանց սխրագործությունների միջև ընկած շրջանում («Առյուծասպան Հերակլեսը»), ընտանիքի և մանկության պատկերներ («Հերակլեսը մանուկ ժամանակ»): Հերոսական դեմքերն այստեղ իջեցվում են ինտիմ պոեզիայի մակարդակը: Որոշ դեպքերում («Գիլ», «Իրոսկուրներ») Թեոկրիտոսի էպիլիպներն ըստ սյուժեի համընկնում են Ապոլոնիոս Ռոդոսացու «Արգոնավտիկայի» առանձին էպիկոդների հետ: Շատ հնարավոր է, որ դրանք յուրատեսակ բանաստեղծական բանավեճ էին Ապոլոնիոսի դեմ, փորձեր էին ցույց տալու, թե ինչպես պետք է մեկնարանել այդպիսի թեմաներն ըստ նոր դպրոցի ճաշակի, երանգի մեծ ինտիմությամբ, բարձր դրամատիզմով, մանրամասնությունների հարստությամբ: Ասկայն Թեոկրիտոսի բանաստեղծությունների և Ապոլոնիոսի պոեմի միջև եղած խոսնուղ-գիական հարաբերակցությունները չեն կարող տակավին լիապես պարզված համարվել:

Անտիկ աշխարհը Թեոկրիտոսին ճանաչում էր նաև որպես լիրիկ պոետի, բայց այդ կարգի նրա ստեղծագործություններից մեկ քիչ բան է հասել՝ միայն էպիկրամներ և մի խումբ լիրիկ բանաստեղծություններ, որոնք գրված են բարբառով և էոլացի պոետների, գլխավորապես Ալքեասի և Սաֆոյի ոտանավորների շարքով: Մյուս կողմից, Թեոկրիտոսի իդիլիաների պահպանված ժողովածուներում մի շարք բանաստեղծություններ կան, որոնք պատկանում են ոչ թե իրեն Թեոկրիտոսին, այլ նրա շարունակողներին:

Պապիրուսի մի բախտավոր հայտնաբերում 1891 թ. մեզ ծանո-



թացրեց վաղ-հեղինիստական մի պոետի ստեղծագործության հետ-  
թեպետ նա իր ժամանակի առաջնակարգ մեծությունների թվին  
չէր պատկանում, բայց այնուամենայնիվ մեծ համբավ էր վայե-  
լում: Այդ միմեր և բանաստեղծություններ հարինող Հերոդեսն էր  
(կամ Հերոնդասը): Երևա նատուրալիստական միմի և դրա «ցածր»  
թեմատիկայի համար Հերոդեսն ընտրում է Հիպոնաքսի յամբերի  
ոճական ձևավորումը և նրա ստանավորահորինման շափը՝ «վաղ  
յամբը»: դրա համապատասխան էլ Հերոդեսի երկերը «միմիամբ»  
հորջորջումն են ստանում: Մենք տեսանք, որ նորածն ստորին մի-  
մի ժանրը հետաքրքրում էր Թեոկրիտոսին իբրև գրական մշակ-  
ման նյութ, բայց Թեոկրիտոսն ընդամեն մեղմացնում էր նատու-  
րալիստական մոմենտները և համեմտում էր լիրիզմի զգալի շիթով:  
Հերոդեսի միմիամբերը՝ միմին «գիտնական» պոեզիայի ձև հա-  
ղորդելու մի փորձ է, սակայն առանց կորցնելու նրա գոհճիկ տո-  
նը: Հերոդեսի գործոճնությունը նույնպես կապված է Կոս կղզու  
հետ, բայց Հերոդեսն օպոզիցիա է հանդիսանում Կոսում գերիշ-  
խող պոեզիային: Գծրախտարար, շատ վատ պահպանված «ծրագ»  
բանաստեղծության մեջ նա, մեզ համար ոչ լիովին պարզ, բա-  
նակալի է մղում Կոսի դպրոցի «այծարածների» դեմ և իբրև օրի-  
նակ վկայակոչում է Հիպոնաքսին: Կոսի մյուս պոետների պես,  
Հերոդեսը ձգտում է դեպի պեքսանդրիական կենտրոնը և իր  
պարտքն է համարում փառաբանել Պտղեմեոսին և նրա մայրա-  
քաղաքի փարթամությունը:

Հերոդեսի միմիամբը՝ մի բանի դերեր ունեցող կենցաղային  
փոքրիկ տեսարան է: Նրա տիպերը, կատակերգությունից ևս մեզ  
ձանոթ, սովորական միմերն են: Արբեցողության հակված պոռավ  
կավատուհին անհաջող կերպով փորձ է անում դրդել ամուսնուց  
հեռու ապրող կնոջը սիրային արկածի («Կավատուհի»): Պոռնկա-  
նոց պահողը դատարանի առաջ ճառ է արտասանում իր հաստա-  
տության մեջ խայտառակված հացավաճառի դեմ («Կավատ»):  
Մայրը դպրոցի ուսուցչի մոտ է բերում շար և ծուլ տղային, խըն-  
դրելով մի լավ խարզանել երեխային, և այդ անմիջապես կա-  
տարվում է («Մաուցի»): Անխոհեմ մի կին, խանդելով իր ստրուկ  
սիրեկանին, նրան մահաբեր գանահարություն է դատապարտում  
(«Տազար զարկ մեջքին և հաղար զարկ էլ փորին»), բայց անմիջա-  
պես զգաստանում և ցանկանում է սահմանափակվել խարանով,  
սակայն ստրուկների համբարախությունը հաղթանակում է՝ շնորհ-

առու-սարկուհին, գիտենալով տիրուհու դյուրափոփոխ բնավորու-  
թյունը, թույլտվություն է խնդրում առժամապես հետաձգել վճռի  
ի կատար անումը («Խանդոտ կինը»): Կոշկակարը սակար-  
կում և հաճոյախոսություններ է անում գնորդուհիների հետ,  
որոնց նրա արհեստանոցն է բերել միջնորդուհին («Կոշկա-  
կար»): Նման իրադրություններ հաճախ հանդիպում են հեղին-  
իստական ժամանակի նաև կերպարվեստի հուշարձաններում, և  
Հերոդեսն ինքը գիտակցում է իր գրական տենդենցների կապը  
ժամանակակից արվեստի հետ: Այդ հանգամանքն ընդգծված է  
«Ասկլեպիեին զո՞ մատուցող կանայք» միմիամբում, որն ըստ իր  
վերտառության և կառուցման հիշեցնում է Թեոկրիտոսի «Միրա-  
կուզուհիները» (նման մի բան արդեն Սափրոնն ուներ): Երկու քաղ-  
քների կանանց զոհաբերությունը Ասկլեպիեի տաճարում առիթ է  
ծառայում նրանց հիացական խոսքերի համար, որոնք ուղղված  
էին հուշակավոր նկարիչ Ապելեսի և այն բանդակագործների հաս-  
ցեին, 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 Կոսում մասամբ պահպանված մատրի-  
արխատի գերապրուկն էր, այն է, անձնանուններին մայրանունը  
կցելը («Գրիլ, Մատակինայի որդի»), փոխանակ այդ դեպքերում  
հույների համար սովորական հայրանուն կցելուն: Այդ պատճառով  
միմիամբերը շատ նշանակալի պատմականցաղային հետաքրքրու-  
թյուն են ներկայացնում: Հերոդեսին հատուկ է և մի այլ «նատու-  
րալիստական» դիժ՝ պատկերման պաղարյունությունը: Գիտնական  
պեքսանդրիացին իր «ցածր» նյութին մոտենում է դիտողի նույն  
սառը և արհամարհական հետաքրքրությունը, ինչպես որ Թեո-  
ֆրաստոս ուսումնասիրում էր «բացասական» բնավորությունները:  
Երբ 1891 թ. առաջին անգամ հրատարակվեցին միմիամբերը,  
քննադատությունը Հերոդեսին հուշակեց «անտիկ ուսուցիչ», հա-  
մարյա թե «հեղինակի միակ իսկական պոետ»: Մարքս-լենինյան  
գրականագիտությունը, իհարկե, չի կարող «ուսուցիչ» համարել մի  
դրոզի, որը բոլորովին անընդունակ է թափանցելու իր պատկերած  
իշականության մեջ և որի համար նատուրալիստական մանրա-  
մասնությունը ինքնանպատակ է: Հերոդեսի «ճշմարտացի» լինելը



սահմանափակում է կենցաղի մասնավոր երևույթների կենդանի, բայց մակերեսային ուրվագծումներով, թեքվելով միմի համար սովորական գոհճիկ ուղարտի կողմը: Իր ամբողջ կենցաղային ճշգրտությունը հանդերձ, Հերոդեսը մնում է սրպես «գիտնական» պոետ, նույնիսկ ոճական արխայիկ տենդենցներով: Նա օգտագործում է Հիպոնասի հոնիական բուրբառը, թեպետ այդ փոքրիկ տեսարանների գործողությունը մեծ մասամբ կատարվում է դորիական կոստում: Առատորեն լուտանք է տեղում ստրուկների հասցեին, հնչում է փողոցային հայհոյանքը, և դրան զուգընթաց—նույն Հիպոնասի օրինակով — պարողիայի է ենթարկվում լիրիկայի, ողբերգության, ճարտասանության բարձր ոճը, որը նշանակալիորեն ավելի բարձր է այն պերսոնաժների լեզվական մակարդակից, որոնց Հերոդեսն ուղղում է պատկերել: Դժվար է ասել՝ միմիամբերը նախատեսվում էին իսկապես բեմում խաղալու համար, թե միայն արտահայտիչ արտասանության համար էին դրանք. այդ հարցի վերաբերյալ գիտնականները գեռ վերջնական լուծման չեն հանգել:

Ալեքսանդրիական պոեզիայի զարգացումը, որը շատ կողմերով ընթանում էր նոր ուղիներով և առաջադրում էր նոր լողունգներ, մի շարք պորբններ առաջադրեց նաև պոեզիայի տեսությունը: Առանձնակի ինտենսիվությամբ վիճարանություններ էին կատարվում երեք հարցերի շուրջը: Առաջինը՝ պոեզիայի ֆունկցիայի մասին էր: Այն ժամանակ, երբ պոլիսային զարաշրջանում գերիշխում էր այն համոզումները, որ պոեզիան (այսինքն՝ գեղարվեստական գրականությունը) ուսուցողական դեր ունի, ալեքսանդրիականներից շատերը, նույն թվում և հայտնի գիտնական էրատոսթենեսը (հմմ. ստորև) նրա նշանակությունը սահմանափակում էին զվարճության ֆունկցիայով: Հին գիրքերին 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 այլարանական («ալլեգորիկ») ձևով, դրան էլ պետք է միանա լավ ոճը: Դրան հակառակ էֆեկտավոր ձևի երկրպագուները պոետի կուլումը անսնում էին՝ սոչ թե նրանում, որ ասի այն, ինչ որ ուրիշները չեն ասել, այլ նշանում, որ ասվի այնպես, ինչպես ոչ մի ուրիշը չի կարողանում» և հիմնական ուշադրությունը դարձնում

էին ոճի, ուրիշի, հնչեղության վրա: Տեսաբաններին զբաղեցնող երրորդ հարցն այս է՝ պոետի համար ո՞րն է ավելի կարևոր՝ բանաստեղծական ձիրքը, թե վարպետությունը, «տեխնիկան»: Այդ բոլոր հարցերում հաշտարար դիրք էր գրավել նեոպլատոնոս Պարինոնացին (III դ. սկիզբը), որի տեսությունը համեմատաբար վաղուց չէ, որ մեզ հայտնի դարձավ, շնորհիվ I դ. մ. թ. ա. էպիկուրյան փիլիսոփա և պոետ Փիլոդեմոսի մի մեծ հատվածի վերածանության: Նեոպլատոնոսը պոետից պահանջում է ոչ միայն օրիգինալություն, այլև պատկերման ճշմարտություն և գտնում է, որ հենց ճշմարտության պատկերման մեջ է պոեզիայի ֆունկցիան:

Պոեզիայի երկրորդ խնդիրը գրավությունը, հուշական ներգործությունն է, և այդ խնդրին պետք է ենթարկվի ոճական վարպետությունը: «Տեխնիկական» մարզվածությունը պոետին նույնքան անհրաժեշտ է, որքան և տաղանդը: Բացի տաղանդից և տեխնիկայից, ավելացնում է հետադայի մի հելլենիստական հեղինակ (թերևս հետևելով նույն նեոպլատոնոսին), պոետին հարկավոր է անմիջական աշխատանք իր երկի վրա և քննադատի օգնությունը: Նեոպլատոնոսի տրակտատը կաղմված էր երեք մասից՝ պոեզիայի մասին ընդհանրապես, պոետիկ երկի մասին (ձևը, առանձին ժանրերը), պոետի և նրա համար անհրաժեշտ հատկությունների մասին: Թեպետև նեոպլատոնոսի տրակտատը չի պահպանվել, բայց նա վիթխարի դեր է խաղացել պոեզիայի պատմության մեջ նրանով, որ հռոմեական պոետ Հորացիուսի «Պոեզիայի գիտությունը» (Ars poetica) հոշակավոր երկի հիմքն է կաղմել:

Ալեքսանդրիական դպրոցը վերջին նշանակալի երևույթն էր հունական գրականության պատմության մեջ, ստրկատիրական հասարակության փոխված աշխարհազգացողության համար բանաստեղծական արտահայտման նոր ձևեր գտնելու փորձն էր այն: Այդ պոեզիան իր թարմ խոսքն ասավ III դ. կեսերին: Ալեքսանդրիանիզմի հետագա ներկայացուցիչները արդեն էպիգոններ են, որոնք սկզբունքորեն ոչինչ նոր բան չեն ստեղծում: Այդ պոետների երկերից է՛լ ավելի քիչ են պահպանվել, քան ալեքսանդրիական ուղղությունն սկզբնավորողների երկերից, և մեզ համար դրանք գլխավորապես հետաքրքրական են այն ներգործությամբ, որ ունեցան հռոմեական գրականության զարգացման վրա: Կալիմախոսի «գիտական» պոեզիայի անմիջական շարունակողը նրա աշակերտ, բաղձակողմանի հետազոտող՝ մաթեմատիկոս, աշխարհագրագետ, ժամանակագրան, գրականության պատմաբան և ժամանակակիցնե-



քի կողմից բարձր գնահատվող՝ դիցարանական թեմաներով էպի-  
լիաներ կազմող՝ Էրատոսքենեսն էր (մոտավորապես 275—195 թ.  
թ.): Նրա պրոզայիկ «Կատաստերիզմներում» ժողովված էին աստ-  
ղեր «փոխարկվելու» մասին առասպելները: Այդ նույն «փոխարկման»  
թեման, որը հետագայում Հոմերոս փայլուն մշակման ենթարկեց  
Օմիրիոսը, նյութ ծառայեց Նիկոնդրասի (II դ.) գիտական պոեմի  
համար. նա հավաքեց բույսերի և կենդանիների փոխարկման մա-  
սին առասպելները: Նույն հեղինակի «Ներկայագործության մասին»  
դաստիարակչական պոեմը օրինակ ծառայեց Վերգիլիոսի նույն-  
անուն երկի համար: Երկու գործերն էլ կորած են, բայց եթե Նիկան-  
դրասի մասին դատենք նրա ֆարմակալոգիական թեմայով գրված  
«պոեմներով», այդ աներևակայելիորեն շոշ և տաղտուկ հեղինակը  
հոմերական պոետներին օգտակար կարող էր լինել միայն հում  
նյութի ժողովածուով: Սելևկյանների միապետությունը իր «Կա-  
զիմախոսին» դատվ հանձին գրադարանապետ, գիտնական և պոետ  
Էվփորիոն նալիզացու (ծնվել է մոտավորապես 276 թ.), որը  
նույնպես համարվում էր էպիլիպի և էլեգիայի լավագույն վար-  
պետներից մեկը և մեծ ազդեցություն է ունեցել հոմերական  
պոետների վրա: Նրա աշխատություններն աչքի էին ընկնում հա-  
րուստ դիցարանական գիտնականությամբ, խճողվածությամբ և  
սիրային թեմատիկան: Ինչպես ցույց են տալիս ոչ վաղուց գտնված  
դրա հետ միասին մեծ պաթետիկությամբ, թեքում ունենալով դեպի  
ֆրագմենտները, էվփորիանին հատուկ էր պատմողականության  
աճապիսի եղանակ, երբ գործողության հիմնական մոմենտները  
շարադրվում են խտտորեն սեղմ, գրեթե բաց էին թողնվում,  
իսկ մանրամասնությունները և խտտորումները մշակվում էին  
մեծ մանրամասնությամբ. այդ եղանակը գործադրեցին նաև  
նրա հոմերական երկրպագուները: Սիրային մոմենտին էպոսում  
մեծ ուշադրություն էր հատկացնում և Ռիանոս Կրեոսացին (III դ.  
վերջը), որը, «ակայն, այնքան դրական գարոցի հիմնական գծից  
է՛լ ավելի հետո էր կանգնած, քան Ապոլոնիոս Ռոդոսացին:  
Ռիանոսը դիցարանական և պատմական խոշոր պոեմների հեղի-  
նակ էր: Մեզ հայտնի է նրա Մեսենական պատերազմի մասին (մե-  
սենացիների կոլմն սպարապիների դեմ) պատմական էպոսի բո-  
վանդակությունը, և այդ էպոսը շատ նման է պատմական վեպի՝  
յի արկածներով, ավագակներով և սիրային էպիզոդներով: Բնության  
և սիրո վերաբերյալ զգայական վերաբերմունքի աճի մասին ուշ-  
հեղինիստական գրականության մեջ վկայում են նաև Մոսխոս

(մոտավորապես 150 թ.) և Բիոն Սինոպացի (II դ. վերջը) պոետ-  
ների պահպանված «Տովվերգական» երկերը, որոնք պաթետիկորեն  
վերարտադրում են Թեոկրիտոսի իդիլիաների զգայուն-երաշտա-  
կան ոճը, գրեթե երբեք չդիմելով հովվական դիմակին:

Բոլոր մանր ձևերից ամենից շատ տարածվածը, սակայն,  
ամենափոքրը՝ էպիգրամն էր: Պոետները բոլոր եղանակներով փո-  
փոխակում էին սիրո, գերեզմանաբարի, ձոնման, արձանների  
վրա գրության մտքիվները, ընդ որում, հաճախ դրսևորելով մեծ  
արվեստ: Այնքան մեկնաբանության յուրակերպություն չէին որո-  
նում, որքան խոսքի արտահայտության նորություններ, հորինելով  
միևնույն թեմայով մի քանի բանաստեղծություններ կամ փոխ առ-  
նելով նախորդի թեման, այն մտքով, որպեսզի նրա համար նոր  
ձևակերպում գտնեն: Սիրիական Գադարցի Մելիագերը (I դ.), որը  
սիրային մտքիվների և պաթետիկ զեղումների՝ նրբազեղ խաղի  
վարպետ էր, կազմեց առաջին «անտոլոգիան»՝ բազմաթիվ հեղի-  
նակների էպիգրամների ժողովածուն, սկսած ամենավաղադույննե-  
րից, «Պսակ» վերառությամբ: Մելագերի «Պսակը» հետագա ան-  
տոլոգիաների կորիզը դարձավ, ներառյալ և մեզ հասած բյուզան-  
դական ժամանակվա ժողովածուները՝:

Մելագերից որոշ չափով երիտասարդ էր նրա հայրենակից,  
արդեն հիշատակված, Ֆիլոդեմոսը, որը էպիկուրյան-փիլիսոփա և  
նրբին էպիգրամի վարպետ էր: Ֆիլոդեմոսի գործունեությունն ըն-  
թացել է նշանակալի չափով առդեն Հոմերոս: Ֆիլոդեմոսը և էլեգիկ  
պոետ Պարթենոսը՝ էվփորիոնի գրական տրագիցիաների կողմնա-  
կիցը՝ կենդանի միջնորդ հանդիսացան այնքան դրական պոե-  
զիայի և «ոսկե դարի» հոմերական գրականության միջև:

Գ Լ Ո Ի Ե Կ Ի Կ

### ՆԵՂԵՆԻՍՏԱԿԱՆ ՊՐՈՋԱՆ

Եթե հելլենիստական գրականությունն ամբողջությամբ իրե-  
նից ներկայացնում է ավերակների մի կույտ, ապա պրոզան  
այդ կույտի ամենից շատ տուժած բնագավառն է: Պահպանվել են  
հատուկներ և երկեր և զխավորապես այնպիսիները, որոնք զեղար-  
վեստական խնդիրներ չեն հետապնդել, ինչպես օրինակ փիլիսոփա

\* Այդ ժողովածուներից կարևորագույնն է այսպես կոչված պալատիկական  
անտոլոգիան, որը կազմեց X դ. Կոստանդինոս Կեփալացին 15 գրքով.  
մյուս նշանակալի ժողովածուներն պատկանում է Պլուտարխ 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 որիէ շահով շոշափելի լրացում չբերին: Հելլենիստական պրոզան հայտնի է միայն անտիկ հաղորդումներով ու վերապատմումներով և այն արտացոլումներով, որ նա ունեցել է Հոմերոս և հետագայի հունական գրողների երկերում: Այնուամենայնիվ անհրաժեշտ է թեկուզ համառոտակի բնութագրել այն՝ եղած հատ ու կտոր ավյալների 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 արտահայտութիւն էր գտնում պրոզայի ավելի ազատ ձևերում, քան հին Հունաստանի բազմադարյան տրագիկոյալով ծանրաբեռնված և որոշ շահով ոսկրացած բանաստեղծական ժանրերում:

IV դարում Աթենքում փարթևորեն ծաղկած ճարտասանութիւնը այժմ կորցնում է իր երբեմնի նշանակութիւնը: Այստեղ անմիջականորեն արտացոլվեց պոլիսի անկումը: Մեծ ոճի քաղաքական պերճախոսութիւնը լոնց պոլիսային անկախութեան համար պայքարի վերջին էտապի հետ միասին: Հելլենիստական միապետութիւններում բացահայտ քաղաքական պայքար չկար, իսկ համայնքների խարուսիկ ավտոնոմիան, իրենց հերթական մանր հարցերով, քաղաքական հետադիմին չէր խոստանում ոչ զգալի հաջողութիւններ՝ երբ քաղաքացիների լայն խավերը անտարբեր էին դեպի հասարակական գործերը, ոչ արձագանք համայնքից դուրս: Դատական ճարտասանութիւնն էլ նույնպէս ավելի նեղ շրջանակների մեջ անցավ այն ժամանակից ի վեր, երբ դատական պրոցեսը կորցրեց քաղաքական պայքարի գործիք լինելու իր նշանակութիւնը: Մտում էր միայն «հանդիսավոր» էպիգրիֆիտիկ պերճախոսութիւնը: Այն իր համար հող գտավ նաև միապետութիւններում: Բուսկրատեսի մշակած էնկոմիայի հիման վրա այստեղ զարգացավ պանեգիրիկ «արքայական ճառի» ժանրը, աստված-միապետին նվիրված փառաբանութեան յուրահատուկ ոճ. աստված-արքային է փոխարկվում խավարի ուժերին հաղթանակող «փրկչի» դիցաբանական սխեման: Այդպիսի էնկոմիաների արժանացավ արդէն Ալեքսանդր Մակեդոնացին, իսկ նրա հետքերով էլ հելլենիստական ար-

քաները, այնուհետև հռոմեական և բյուզանդական կայսրները, վերջապէս, և վրոպական միապետները մինչև ընդհուպ XIX դարը (հմմ., օրինակ, Լումնոսովի ներքոյները նվիրված Նլիզավետա կայսրուհուն): Հելլենիստական հասարակութեան մեջ իսկական պերճախոսութեան համար տեղ չկար, և կենդանի բովանդակութեան բացակայութեան պայմաններում հետադիմները ընկնում էին զխափորապէս ձեական էֆեկտների հետեից: Այդ կողմից առանձնապէս աչքի էին ընկնում Փոքր Ասիայի հետադիմները, և նրանց ամբողջ ուղղութիւնը հակառակորդների կողմից հետագայում ստացավ ասիական հեղանակներ: Հնէքը ասիական ճարտասանութեան մեջ տարբերում էին երկու ոճ՝ «ճոռոմ» և «վերամբարձ»: Առաջինի բնորոշ հատկանիշը՝ Բուսկրատեսի դպրոցի մշակած պարբերական ճառից հեռանալը և Գորգիոսի եղանակով կարճ ֆրագային միավորների արվեստական դասավորութեան մեջ լսողական էֆեկտներ որոնելն էր. ճառը բուրբոլին երգանման էր դառնում: «Վերամբարձ» ոճի ներկայացուցիչները ձգտում էին հուզված պաթետիկայի և վերամբարձ փոխաբերութիւնների, ստացվում էր յուրակերպ պրոզայիկ դիֆերամբ: Այստեղ արտահայտվեց հելլենիզմի համար բնորոշ հանդիսավոր կեցվածքի հակումը: Ասիականութեան երկու ճյուղերի համար էլ հաճախ շահով բնորոշ են ճառի օրնամենտային ծանրաբեռնվածութիւնը և ֆրագի յուրաքանչյուր մասի ազդեցողականութեան առավելագույն բարձրացման ձգտումը: Ասիականութիւնը ծագում է հելլենիստական գրականութեան դեռ ծաղկման շրջանում՝ III դարում: II դարից սկսվող լճացումը, ի հակակշիռ ասիականութեան, ստեղծում է նմանողական կողմորոշում դեպի ատտիկական պրոզայի կլասիկները՝ ատտիկականութիւնը: Այդ հոսանքի ծայրահեղ կողմնակիցներն իրենց ոճական օրինակ համարում էին նույնիսկ ոչ թե Գեմոսթենեսին և Բուսկրատեսին, այլ վաղագույն պրոզայիկներ՝ Լիսիատին և Թուկիդիդեսին: Բայց այդ մեռած նմանողութիւն էր: Ատտիկական ճարտասանութեան կենդանի տրագիկոյաները պահպանվել էին միայն Ռոդոսում՝ հելլենիստական ժամանակվա միակ խոշոր դեմոկրատիկ ռեսպուբլիկայում: Ռոդոսի դպրոցը ատտիկականութեան և ատտիկականութեան միջև միջին դիրքն էր գրավում:

Պերճախոսութեան արվեստը պաշտպանվում էր՝ ելնելով դպրոցի պահանջներից, որովհետև ճարտասանական ուսուցումը անտիկ կրթութեան սխեմեմի 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 ըստ էության վերասերվում էր, վերածվելով դպրոցական 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, ընդամենն լուծումն էր ստանում նույնքան անհավանական, տվյալ դեպքի համար դիտմամբ հնարած օրենքով: Հելլենիստական 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 «զրտնելը», մատնանշելով տիպիկ մտքեր, տեսակետներ, «ընդհանուր տեղեր», որոնք պետք է օգտագործվեն ճառերի գանազան ժանրերում: Երկրորդը՝ գտած նյութի «դասավորության» մասին է, որի նպատակը ունկնդրողի վրա ամենամեծ շափով տպավորություն գործելն է: Երրորդը՝ ոճի մասին ուսմունքն է: Այստեղ քննության էին առնվում ոճի առավելությունների և թերությունների հարցերը, ճառը փոխարենական և պատկերավոր արտահայտություններով «զարդարելու» եղանակները, շարադրվում էր երեք հիմնական՝ «բարձր», «միջին» և «ստորին» ոճերի մասին ուսմունքը: Չորրորդ բաժինն էին կազմում մենեմոնիկական կանոնները՝ պատշաճ տված ճառը հիշելու համար, իսկ հինգերորդը նվիրված էր ճառի արտասանության հետադասական եղանակին: Անտիկ պերճախոսության համար շատ բնորոշ է, որ այդ վերջին բաժինը վերնագրված էր նույն տերմինով, որը գործ էր անում դերասանական դերակատարության համար: Ամենից մանրամասն մշակված էին ընդհանուր կրթական նշանակություն ունեցող առաջին բաժինը, և ոճի մասին՝ երկրորդ բաժինը: Անտիկ ոճաբանու-

թյան որոշ մասերը, օրինակ փոխարենությունների և պատկերների դասակարգումը, իրենց նշանակությունը որոշ շափով պահպանել են մինչև այժմ և, Չնայած իրենց ամբողջ ֆորմալիստականության, դեռ շեն 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: Հույներին հայտնի աշխարհի սահմանների արտասավոր 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: Ալեքսանդր իր հետ տանում էր գրողների մի խատուություններում: Ալեքսանդր իր հետ տանում էր գրողների մի ամբողջ շտատ. այդպես էլ վարվեց Հաննիբալը, ուղղվելով Հռոմի դեմ արշավանքի: Պատմագրությանը նպաստում էր անցյալի գիտական 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 չունեի 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՝ Պոսիդոնիսն (մոտավորապես 135—51 թ. թ.) էին, բայց թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը Հռոմաստանի հոռմեական տիրապետության ժամանակին են պատկանում և Հռոմեական ռեսպուբլիկայի մթնոլորտում էին ապրում:

Հելլենիստական պատմաբանների մեջ տիրապետողը կամ դիտա-հնարանական հակումն էր, կամ հրապուրիչ շարադրման ծրագրումը: Գեղարվեստական պատմողականությունն իր առաջ խնդիր էր դնում՝ դեպքերի ընթացքի և հայտնի մարդկանց բարձրացման ու անկման մեջ պատկերել թիփեի իշխանությունը, ընթերցողին



ՀՀ մեցնել սարսափելի կամ զգայուն տեսարաններով, երևակայությունը ցնցել հեռավոր երկրների հիշատակության արժանի նկարագրություններով: Խոսկրատեսի դպրոցի ստեղծած ճարտասանական պատմագրությունը ջանում էր ընթերցողին հետաքրքրել ոճի արվեստով, նկարագրություններով, ճառերով, բարոյական ազդեցություն ունեցող իմաստալից խոսքերով: Մյուս ուղղությունը ավելի ձգտում էր դեպի պատմողականության պոետիկ ձևերը, անկյունաքար դարձնելով պատմելու դիտողականության և դրամատիզացիայի կողմերը, զարդարված բաղմաթիվ մանրամասնություններով: Թե մեկ և թե մյուս դեպքում պատմական ճշմարտությունը գեղարվեստական առաջադրանքների հանդեպ հետին դիրքերն էր լինում, և որոշ շափով մտացածինը լիպակս թուլատրելի էր համարվում: Ինքնին հասկանալի է, որ իրականությունն ազատվում էր և հանուն քաղաքական նպատակների, որոշ գործիչների փառաբանելու և ուրիշներին սևացնելու համար: Պատմագրական այդ պրակտիկան սանկցիա էր ստացել նաև գեղարվեստական գրականության տեսարաններից: Նրանք պատմությունը բնորոշում էին որպես մի ժանր, որը սահմանակից է էպիգրիկտիկ ճարտասանությանը և պրոզային, իբրև «արձակ պոետիկ երկ»: Նովելիստական տաշրը, որը պատմությունից վտարել էր Թուկիդիդեսը, վերստին վերադառնում է նրա մեջ, բայց արդեն ոչ թե միամիտ ֆոլկլորային ձևով, այլ որպես դրամատիկական լարված պատմողականություն՝ ճարտասանական նոր ոճի հագուստով:

Անտիկ ժամանակ պատմողական պրոզան առաջին անգամ գրական զարգացում ստացավ պատմական և կիսապատմական նյութի վրա (ինչպիսիք են՝ տոհմաբանությունները, ճանապարհորդությունները, պատմական անձանց մասին նովելները), և այդ բոլորը կազմում էր «պատմություն»: Պսևդո-«պատմությունը» կեղև է դառնում պատմողական պրոզայի նոր տեսակների համար, մի պլուզա, որ զարգանում էր IV դարում (օրինակ Քսենոֆոնի «Կյուբապեդիան»), իսկ այնուհետև նաև հելլենիստական շրջանում: Այդ բնագավառը շատ քիչ է հայտնի, և մենք կմատնանշենք միայն մի քանի ավելի ցայտուն կերպով հանդես եկող ժանրեր:

Այգալիսին է, օրինակ, պսևդո-ճանապարհորդությունը՝ աշխարհի հեռավոր և հրաշալի երկրների մասին պատմությունը: Այդ ժանրի ֆոլկլորային ձևին մենք արդեն հանդիպել ենք. այն ընկած է Ողիսևսի թափառումների հիմքում: Հելլենիստական գրականության մեջ երևակայական ճանապարհորդությունը կեղև է դառնում

ուտոպիայի՝ իդեալական հասարակության պատկերի համար: Եթե Պլատոնի մոտ իդեալական պետության նախագիծը իրենից ներկայացնում է, ըստ Մարքսի խոսքերի, «եզիպտական կաստայական կարգերի անհնական իդեալիզացիա»\*, ապա էվգեմոնը իր «Սքրազան արձանագրության» մեջ (III դ. սկիզբը) պատմում է Պանխեա կղզու կաստայական կարգերի մասին, ուր իբր թե հեղինակն ընկել է Հնդկական օվկիանոսում նավարկելու ժամանակ: Պանխեայում երեք կաստա կա՝ 1) քրմերը, արվեստի և տեխնիկայի ներկայացուցիչների հետ միասին, 2) երկրագործները, 3) գինվորներն ու հովիվները: Տիրապետությունը պատկանում է քրմերի կաստային, որը հավասարեցուցիչ կերպով բնակչության միջև բաշխում է երկրագործների և հովիվների աշխատանքի արդյունքը, վերցնելով իր անդամներից յուրաքանչյուրի համար երկուական բաժին: Սակայն էվգեմոնի համար ուտոպիան ինքնանպատակ չէ: Պանխեայի կարևորագույն հիշատակության արժանին «սքրազան արձանագրությունն» է, որը կաղմել է կղզու թագավոր Ջևար և արձանագրել է տվել ոսկե սյունի վրա: Էվգեմոնը 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 էվգեմոնի 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՝ Յամբուլը: 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 հանրոգոտ աշխատանքներ: Այսպիսով, Յամբուլը նկարագրում է նախնադարյան-կոմունիստական տիպի կոլեկտիվ, բայց հոգեկան բարձր կուլտուրայով: Կղզիների արտասովոր բնության նկարագրության մեջ հեթաթախյինը միախառնվում է հասարակածային երկրների մասին խավար տեղեկու-



Յյունների և հրաշքները բնականորեն բացատրելու միամիտ փորձերի հետ: Չնայած պատմվածքների ակնհայտ ֆանտաստիկ լինելուն, գտնվում էին թեթևամիտ մարդիկ, որ դրանք լուրջ էին ընդունում. դրա շնորհիվ, էվգեմերի և Յամբուլի ուտոպիաները մեզ են հասել պատմաբան Գիոդորոսի (I դ. մ. թ. ա.) վերապատմամբ:

Աստվածների մասին էվգեմերի հայացքները հետաքրքրություն էին առաջացնում և ավելի ուշ ժամանակ, քրիստոնեական գրողները հաճախ վկայակոչում էին դրանք անտիկ կրոնի դեմ բանակավոր ժամանակ:

Առասպելների բնական մեկնաբանության ձգտումը ծնունդ տվեց պատմողականության և մի այլ տեսակի, այն է՝ պատմականացած դիցաբանական ժամանակագրությանը, որի մեջ հեթանոսական պատճառաբանությունները և հրաշքները փոխարինվում էին դեպքերի բնական ընթացքով: Այնպիսի ասքեր, ինչպիսին Տրոյական պատերազմը կամ արգոնավորդների արշավանքն էին, վերամշակվում էին պեմվոր-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 արեւալուզիայի համար, այսինքն՝ որն է «բուժարար»-աստծու և նրա մարգարեների «ճշտության» և հրաշագործությունների մասին\*: Այդ պատմողականության այն տեսակն է, որից հետագայում առաջացավ քրիստոնեության «ավետարանական» և «վարքաբանական» գրականությունը: Արեւալուզիայում հունական տարրերը խաչաձևվում էին արեւելյանի, առանձնապես եգիպտականի և հնդկականի հետ: Հելլենիստական կրթված հասարակությունը այդ ժամրին արհամարհանքով և ծաղրով էր վերաբերվում և ինքը տեղմինը «հնարովի» լինելու նշանակություն էր ստացել, բայց հելլենիզմի անկման դարաշրջանում սկսեց լայն տարածում ստանալ:

Պատմողական պրոզայի թվարկված տեսակներում տակավին բավականաչափ արտահայտություն չի գտնում հելլենիստական

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 էպիգրաֆիկ կերպով, իբրև պատմական ավանդույթի տարրերից մեկը, այժմ ինքնուրույն գրական ժանր է դառնում: Ինչպես արեւալուզիայում, նույնպես և հելլենիստական նովելներում բազմաթիվ կապեր են նկատվում Արեւելքի պատմողական արվեստի հետ: Հետագայի գրականության մեջ հելլենիստական նովելի բազմաթիվ հետքեր ենք գտնում: Ամենահայտնիներից մեկը Մելեկիոս 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 հյուսել: Հուշակալոր բժիշկ էր ասիատրատը կոհակց դադունի 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: Երասիտը արքային հաղորդեց, որ նրա որդին անհուսալիորեն սիրում է մի ամուսնացած կնոջ, և ընդամին անվանեց իր սեփական կնոջը: Մելեկիոսը սկսում է նրան խնդրել, որ չկործանի պատանուն և կնոջը զիջի նրան, և ավելացրեց, թե ինքն անձամբ սիրով կհրամարդի իր կնոջից՝ որդուն փրկելու համար: Այդ ժամանակ բժիշկը նրա առաջ բացեց իսկությունը և Մելեկիոսը 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 կանաչք, 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 ժամրի վրա:

Նովելը, լինելով կարճ և դինամիկ, բավականաչափ հնարավորություն էր տալիս հերոսների սուբեկտիվ ապրումները նկարագրելու, Աստի շատ նշանակալից է, որ մ. թ. ա. 100 թվին մոտ

\* Aratologia — «Փաշարիություն», այսինքն՝ ճշտության, հրաշագործ ուժի մասին մարգարեանալը:



անտիկ գեղարվեստական տեսությունը սկսում է արձանագրել պատմողականության նոր տեսակի առկայություն, ուր «դեպքերի հետ միասին իմացվում է գործող անձանց խոսքերն ու տրամադրությունները»: Այդ ժամերը հատուկ անուն չի ստանում, բայց մյուսներին հակադրվում է իրրև «անձնավորությունների մասին պատմողականություն» («պատմություն»), ի տարբերություն «իրերի մասին պատմողականությունից»: Ըստ Յիցերոնի խոսքերի, պատմելու այդ տեսակին հատուկ է «զբազեցնող» լինելը, որին հասնում են «դեպքերի փոփոխականությամբ և տրամադրությունների բազմազանությամբ, լրջությամբ և թեթևամտությամբ, հույսով և սարսափով, կասկածով և թախծով, երեսպաշտությամբ, մոլորություններ և կարեկցություններ, ճակատագրի շրջադարձերով՝ անսպասելի դժբախտություններ և հանկարծակի ուրախություններ, գործի բարեհաջող ելքով»: Անտիկ ժամանակ անանուն մնալով, այդ ժամերը Միջին դարերում անուն ստացավ. այդ՝ ռոմանը — վեպն է: Հելլենիստական դարաշրջանը ստեղծեց վեպը, առաջին հերթին սիրային վեպը պեմվոր-պատմական թաղանթով՝ սիրահարվածների կամ ամուսինների, անջատվածների և «պատահմունքի» քմահաճույքով հալածվող, բայց որոնող և վերջին հաշվով իրար գտնողների՝ սխեմայով (հմմ. Էվրիպիդեսի «Հեղինեի» 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 չնդգալով գրելակերպի մասին: «Դաստիարակչական» գրականության հին տրագիցիայի հետքերը պահպանվում են այն բանում, որ տրակատտը հաճախ որևէ անձնավորության հասցեագրված «ուղերձի» ձև է ստանում: Փիլիսոփայական պրոզայի նոր ժանրերի ստեղծման մեջ ամենից շատ բեղմնավոր գտնվեցին կինիկները, անտիկ հասարակության հիմունքների և սովորական արժեքների այդ ժխտողները: Իրենց 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, թատաղնականությունից ոչ գուրկ ձևով, համեմելով իրենց գատողություններն

առածներով, անեկդոտներով, պոետներից քաղվածքներով, ամեն մի բույս դիպալոգի մեջ մտնելով երևակայական ընդիմախոսի հետ՝ դասախոսը վաշտում էր իր զրույցը «ինքնաբավության» կամ «աֆիկաններից ազատության», «հարստության ու ազբատության», «շահամոլության» կամ «ճակատագրի հեղհեղուկության» մասին: Դիատրիքան նկատի էր առնված բանավոր հաղորդման համար, աչքի էր ընկնում պարզությամբ և կոպտությամբ, բայց չէր խորշում և ճարտասանության նորաձև եղանակներից: Այդ ժամերի վարպետ էր համարվում Բիոն Բորիսթենեսը (Բորիսթենը՝ Գնեպի հունական անունն է), առաջին հույն գրողը, ու ծնվել է ՍՍՌՄ տերիտորիայում (մ. թ. ա. III դ. սկիզբը): Նա չէր սահմանափակվում բանավոր զրույցներով և իր երկերը հրատարակում էր: Նույնիսկ հակառակորդները, որոնք խոցում էին նրան, թե Բիոնը «փիլիսոփայությունը հետերայի գույնզգույն հազուատով է պարուրել», ընդունում էին նրա դիատրիքաների ուժն ու սրամտությունը: Դիատրիքայի ժանրը հետագայում քրիստոնեական քարոզի հիմքը դարձավ: Բարոյախոս-կինիկները դիմում էին և զուտ գեղարվեստական, նույնիսկ ռաանավորի ձևերի (յամբագրություն, պարոդիա) ծաղրելու համար այն, ինչ որ իրենց արատ կամ կեղծ էր թվում, նրանց ստեղծագործությունը խստորեն աշտահայտված երգիծական հակում ուներ: Կինիկների սիրած կերպարներից մի քանիսը հաստատուն կերպով մտան հետագայի եվրոպական գրականության մեջ, օրինակ, Աստրեստանի վերջին թագավոր Սարգանապալի կերպարը, իբրև փարթավ և նրբագեղ կյանքի եղանակի ներկայացուցիչ: Երգիծանքի յուրակերպ ձև ստեղծեց կինիկ Մենիպ Գաղարացին (III դ. սկիզբը), ծագումով սիրիացի: Նա հորինում էր երգիծական-փիլիսոփայական դիալոգներ ֆանտաստիկ պատմողական շրջանակումով, ինչպես՝ երկինքը թռչելը կամ տարտարոսն իջնելը, նկարագրում էր կինիկների համար առելի էպիկուրին, հորինում էր հեզնական «աստվածների ուղերձներ»: Երկրի բարիքների ոչնչության ցուցադրումը, կրոնի դեմ երգիծանքը, հակառակորդ փիլիսոփայական դպրոցների դեմ բանակոխվելը, — այսպիսին է Մենիպի ստեղծագործության բովանդակությունը, որքան կարելի է այդ որոշել շնչին պատահականներով և ավելի ուշ գրողների երկերի մեջ արտացոլմամբ: Մենիպի մոտ պրոզան զուգակցվում էր ոտանավորների հետ: Այդ զուգորդությանը հաճախակի հանդիպում ենք եվրոպական ժողովուրդների ֆոլկլորում և արևելյան ասացողների մոտ, բայց անտիկ գրականության համար, որը պոետիկ ժանրը



խատորեն դատում էր պրոգրիկ ժանրերից, այդ թվում էր արտասովոր և «մենիպայան» ժանր հորջորջումն ստացավ: Կինիկների ստեղծած փիլիսոփայական ժանրերի ամբողջությունը ամտիկ զեզարվեստական թեորիան տեղավորում էր «ըւրջ-ծաղրական» կարգում, այսինքն՝ մի կարգ, որը միավորում էր այդ երկու տարրերը: Գրականության այդ բնագավառը իր հետագա զարգացումն ստացավ հոտմեական երգիծաբանների և ուշ շրջանի հունական գրող, «անսիկ աշխարհի Վոլտեր» — Լուկիանի երկերում:

Գ Լ Ո Ւ Խ V

## ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀՈՒՄԵՆԱԿԱՆ ԿՍՅՄՐՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

### 1. ՀՈՒՆԱՍՏԱՆԸ ՀՈՒՄԵՆԱԿԱՆ 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 էլ ավելի սրվեցին հոտմեական նվաճման կապակցությամբ: Արտաիտալական տիրապետությունների՝ պրովինցիալների կառավարման կազմակերպումը, որ ստեղծել էր հոտմեական ռեսպուբլիկան, հարմարեցված էր բացառապես զիշատիչ շահագործման նպատակներին: Պրովինցիայի դուխը կանգնած էր տաշեցտարի փոխվող կուսակալը (պրոկոնսուլը), որը տնօրինում էր անսահմանափակ, ինչպես հելլենիստական արքա, բայց ի տարբերություն այդ միապետի բոլորովին շահագրգռված չէր իր ժամանակավոր նպատակների բարեկեցությունը և վճարունակությամբ: Հոտմեական կառավարիչների առանց վերահսկողության տեղ ու տնօրեն լինելը պրովինցիաները հասցնում էր ավերման: Ինքնին հասկանալի է, որ ծանրության առյուծի բաժինն ընկնում էր բնակչության ստորին խավերի վրա:

Ունենք վերնախավը պաշտպանում էր Հռոմին, ոչի լեզիոններն էլ նրան էին պաշտպանում մասսաների ռևոլուցիոն շարժումներից: Տակավին պոլիս հանդիսացող և աճման պրոցեսում գտնվող՝ Հռոմի կուլտուրական պահանջները, պոլիսային տենդենցների վերածնունդ առաջացրին նույնպես և հունական իդեոլոգիայում: Պոլիբիոսը (մոտավորապես 201—120 թ. թ.) բացատրում էր Հռո-

մեական պետական կարգերի առավելությունները և այդ կարգերը հավերժապես անսասան էր համարում: Ստրիկ Պանեպիոսը (մոտավորապես 180—110 թ. թ.) հեռացավ հին Ստոյայի ինդիվիդուալիստական տենդենցներից և փորձում էր, օգտագործելով Պլատոնի և Արիստոտելի դադափաշները, ստեղծել առաքինության էթիկան, հիմնված մարդու հասարակական պարտականությունների վրա («միջին Ստոա»): Հռոմը ներկայացնում էր իդեալական տիեզերական պետություն, իսկ հոտմեական վարչաձևը համաշխարհային բանականության միասնության իրագործումն է երկրի վրա: Այսպիսով, Հռոմը հովանավորում էր հունական կուլտուրական կյանքի արխիկ հոտմեքը: Արխիկ տենդենցներին առավելապես նպաստում էր և այն հանգամանքը, որ իրենց անցյալով հուշակավոր հունական պոլիսները հոտմեական պետության կազմի մեջ մտցվեցին «դաշնակից» համայնքների իրավունքով, անվանապես չենթարկվելով հոտմեական կուսակալին: Աթենքն, օրինակ, կամ Սպարտան դառնում էին յուրատեսակ մուլեբում-համայնքներ, որոնք պահպանում էին իրենց հինավուրց ինքնավարության ձևերը և հնաձև կենցաղը:

Ստրուկների ապստամբությունները և այն լայն օգնությունը, որ ցույց տվին հունական մասսաները պոնտական թաղավոր Միհրդատին նրա պայքարում հոտմեացիների դեմ՝ ստորին խավերի մի սեակցիա էր հոտմեական տիրապետության ստեղծած պայմանների դեմ: Այդ ստորին խավերի շարժումները ցայտուն կեղծապոլ աշտահայտված կրոնական բնույթ ունեին: Ստրիկան շարժումները դիսավորում էին արևելյան տիպի «մարդաբենեքը» և «հրաշագործները»: Հետաքրքրական է նշել, որ այդ շարժումներից մեկը, Արիստոնիկի ապստամբությունը Պեռզամում, իրեն նպատակ էր դնում ստեղծել «արեգակի պետություն» (համ. Յամբուլի ուսուպիան): Մեր թ. ա. I դարում, երբ Հռոմում քաղաքացիական կոնֆլիկտ էին գնում, կրոնա-միստիկական տրամադրությունները ներթափանցեցին Հռոմի ներքը և հույն հոտմասեքների շրջանը: Պանեպիոսի աշակերտ՝ բնախույզ, պատմաբան և փիլիսոփա Պոսիդոնիսը (մոտավորապես 135—51 թ. թ.) ստրիկական պանթեիզմը միավորում է հոգու անմահության մասին Պլատոնի ուսմունքի հետ և իր սիստեմի մեջ մտցնում է աստղագուշակությունը և մոգությունը: Ըստ Պոսիդոնիսի, աշխարհը համակված է աստվածային ոգով. այդ ստեղծում է բոլոր իրերի «համակրանք», որի շնորհիվ նարավոր են պատգամախոսություններ, գուշակումներ,



կանխագուշակ երազներ և «իմացութեան» այլ եղանակներ: Դրա հետ միասին աշխարհի աստվածային սկզբնավորումը արտացոլված է աստվածային էակների հերարխիայի մեջ, ուր մտնում են երկնային լուսատուներ, նույնպես և ոգիներ («ոգիներ»); «ոգիներին» է պատկանում և մարդու հոգին. մահվանից հետո նա վերադառնում է իր երկնային հայրենիքը: Տիեզերական պրոցեսները բնթանում են կանխորոշվածության, օրհասի հետ խիստ համապատասխանորեն, և իմաստունը ազատ կերպով ենթադրում է օրհասին: Ազատ ենթադրվելու մասին այդ ուսմունքը այնուհետև ընկալվեց ծագող Հոռոմեական ցեղաբիզմի իդեոլոգիայի կողմից և արտացոլում գտավ Վերգիլիոսի «Էնեականում»: Պոսիդոնիոսի էկլեկտիկ սխոսեմը մեծ ազդեցություն գործեց մեր թվականության առաջին դարերի հունական ամբողջ մտքի վրա. նրա ուսմունքի շատ մասնատներ անցան հունա-հրեական փիլիսոփա Փիլոն Ալեքսանդրիացուն (ծնվել է մոտավորապես 20 թ. մ. թ. ա.), իսկ հետո անցան քրիստոնեական դավանանքի մեջ:

Հելլենիստական արխայի տենդենցների պայքարը և խաշածեվելը հունա-արևելյան կրոնական շարժումների հետ, հունական կյանքի հիմնական կուլտուրական բովանդակությունն է կազմում հոռոմեական ժամանակաշրջանում: Հոռոմի տիրապետությունն այստեղ պահպանողական գործոնի դեր է խաղում: Սակայն, ոչքանով որ հոռոմեական ստրկատիրական հասարակությունը ճգնաժամի և անկման շրջանն է թեև կոխում, ավելի գերակշռող են հանդիսանում այն հոսանքները, որոնք հետագայում միջնադարյան իդեոլոգիայի հիմքը դարձան:

II—I դարերում մ. թ. առաջ հոռոմեական տիրապետության տարածվելը՝ հունական համայնքների համաջ իր հետ տնտեսական փլուզում և կուլտուրական անկում էր բերում: Առանձնապես տուժեց Եվրոպական Հունաստանը: Թացառություն էր կազմում Աթենքը, իբրև հիմնական փիլիսոփայական դպրոցների վայր և որպես քաղաք-թանգարան, լեցուն անցյալի հուշարձաններով: Հունական կուլտուրայի գործիչներն սկսեցին Հոռոմ տեղափոխվել: Սակայն հելլենիստական այն երկրները, որոնք տակավին չէին նվաճվել, անկման վիճակումն էին գտնվում: Ալեքսանդրիան իր նշանակությունը պահպանում էր լոկ որպես գիտական կենտրոն: Մի ժամանակ (I դ. սկզբներին) արվեստի կենտրոնը դեմոկրատական Ռոդոսը դարձավ:

Հելլենիստական վերջին ինքնուրույն պետության՝ եգիպտոսի

գրավումն ըստ ժամանակի համընկավ հոռոմեական կայսրության հաստատվելու հետ (30 թ. մ. թ. ա.): Իր գոյության առաջին մեկ և կես դարի ընթացքում այդ կայսրությունը նույնպես, ինչպես և սեսպուրիական, հիմնված էր Իտալիայի քաղաքական և տնտեսական առաջնության վրա, բայց պրովինցիաների շահագործումը ավելի տնտեսական և ոչ այնքան դիշտաիչ, ձևեր ընդունեց: Հոռոմի տնտեսական քաղաքականության այդ փոփոխման և եղևարատե խաղաղության հետևանքով հունական մարդերի նյութական դրությունն սկսեց բարելավվել: Վերելքը գրեթե շոշափեց Եվրոպական Հունաստանը, բայց Փոքր Ասիայում և հելլենիստական Աշխարհում բարեկեցությունն զգալիորեն աճեց:

Հունական երկրների համար առավել ևս բարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին մեր թվականության II դարում, Ադրիանոսի և Անտոնինոսների 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» թիկունքում, սակայն, թաքնված է թառամող հասարակության համար բնորոշ կյանքի անբովանդակությունը: Հոռոմեական կայսրության պայմաններում «ընդհանուր իրավազրկության 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 հոռոմոս Դիոնը, դիմելով ամենահարուստ և կուլտուրական համայնքներից մեկին՝ ողոսցրեցին, ասում է՝ «Ձեր նախնիները զանազան հնարավորություններ ունեին դրսևորելու իրենց քաջարիությունը՝ ուրիշներին տիրապետելու, ճնշվածներին օգնելու, դաշնակիցներ ձևաք բերելու, քաղաքներ հիմնելու, թշնամիներին հաղթելու մեջ: Դուք այդ հնարավորություններն արդեն չունեք: Այն, ինչ որ դուք ունեք, այդ՝ ինքնեքը՝ ձեզ տիրապետելը, ձեր քաղաքի կառավարելը, պարզեցնելի և պատիվների մտածված բաշխումը, խորհրդում և դատարանում առնականալը, աստվածների պաշտամունքը, տոնական թափոթներ անցկացնելն է»: Զգացմունքների և հետաքրքրու-

\* Վր. Энгельс, Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 606.



Յյունները մանրացման վերաբերյալ գանգատվում են հույն գրող-ներին շատերը: Ինքնաբավ գաղափարազրկություն և ինքնուրույն կուլտուրական ստեղծագործության բացակայություն՝ ահավասիկ «հունական վերածնության» դեմքը:

Վերևում բերված Դիոնի խոսքերում հնչում է այդ ժամանակվա և մի այլ բնորոշ մտտիվ, այն է՝ հունական անցյալի առաջ խոնարհվելը: Հույնը հպարտ է իր հելլենությանը, իր հին կուլտուրայով, որը նա կարող է հակադրել հռոմեական «բարբարոսությանը»: Արխաիկ տեղեկեցնեք նկատելի են կենցաղում, կրոնի մեջ: Աճում է համահելլենական մրցությունների նշանակությունը, վերջապես ժողովրդականություն է ստանում գրեթե մոռացության մատնված Դելֆիսի պատգամախոսությունը: Հնի հանդիպ այդ սիրո հետաքրքրական հուշարձան է հանդիսանում մեզ հասած Պալսանիոսի (II դ. վերջը) «Հելլադայի նկարագրությունը» վերտառությունն ունեցող Հունաստանի ուղեցույցը, որը ծանոթացնում է հունական տարբեր մարզերի հուշարձանների հետ՝ ճարտարապետական ու նկարչության գործերի, տեղական սովորույթների ու ասքերի հետ: Փիլիսոփայությունը դպրոցական բնույթ է ընդունում և զբաղվում է հին մտածողների մեկնաբանություններով: Կրթված մարզկանց շրջանը լայնացավ շնորհիվ դպրոցական գործի գերազանց դրվածքին, բայց կրթության մակարդակը, նույնիսկ անվանի գործիչների, ավելի ցածրացավ: Աստիճանական անկում է ապրում և գիտությունը, ինքնուրույն հետազոտությունից կոմպիլյացիայի անցնելով: Ավելի ինտենսիվ գիտական կյանք պահպանվում է միայն Ալեքսանդրիայում, բայց Եգիպտոսն այն երկիրն էր, որին ամենից քիչ էր շոշափել արխաիկ «վերածնությունը» և ուր

\* Ուշ-անտիկ կոմպիլյացիայի այդպիսի օրինակ իրենից ներկայացնում է Արիենոսի «ենչույք անող սփեոսները» (մ. թ. III դ. սկիզբը): «ենչույք»-ը, որին հավաքվել էին փիլիսոփաները, գիտնականները և արվեստի գործիչները, ստեղծում է դիալոգիկ շրջանակ հավաքի մասնակիցների լայնածավալ զեկուցումների համար՝ ինչույթների և ուսելիքների մասին, սեղանի երգերի, երաժշտության, պարի մասին և այլն: Ընդ որում հաջորդվում են բազմազան համբանական տեղեկություններ, որոնք ամրապնդվում են հինավուրց հեղինակներից քաղվածքներով: Աթինեսը քաղվածք է անում մոտավորապես 800 հեղինակից, և այդ վիթխարի շափով քաղվածքների ժողովածուն այնպիսի հեղինակներից են, որոնք իրենց ճնշող մեծամասնությամբ մեզ չեն հասել, այդ բացառիկ արժեք է ներկայացնում հունական գրականության պատմության համար, չնայած Աթինեսի արակտատը մեզ հասել է լոկ համառոտված ձևով (15 գրք, սկզբնական 50-ի փոխարեն):

ամենից հաստատուն էին մնացել հելլենիզմի կուլտուրական տրագիցիաները:

Դրան զուգընթաց՝ պասսիվություն, ճակատագրին հնազանդություն էր տիրում: Այսպես կոչված «կրոսեր Ստոան» վերադառնում է հին ստոիկների էթիկական ինդիվիդուալիզմին, բայց արգեն 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 մեկնակության մեջ: «Սղմվիր քո նեշուք», ձայնակցում է նախկին ստրուկ էպիկտետոսին հռոմեական կայսր, դահակալ 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 սիստեմաներում՝ ստոիկների, նեոպլոթագորականների, իսկ ավելի ուշ (մ. թ. II դարից) նեոպլատոնիկների՝ նշանակալի դեր են խաղում աստվածային նախախնամությունը և անմիջական հայտնությունը: Եատերը փրկություն են որոնում թողություն մեջ, ցանկանում են հին կրոնը կենդանացնել առասպելների այլաբանական մեկնաբանությամբ, ջանալով միավորել դրանք այդ ժամանակ մասսաների մեջ ժողովրդականություն վայելող արևելյան պատկերացումների հետ: Լայն ժողովրդականություն են վայելում զանազան մարգարեներ, հրաշագործներ, աստղագուշակներ:

Միսթիստություն տալու համար հաշկավոր էր փոխադրվել ոչ թե կորսված փիլիսոփայությունը, այլ կորսված կրոնը: Միսթիստությունը պետք է հանդես գար հատկապես կրոնական ձևով, ինչպես և այն ամենը, ինչ որ պետք է գրավեր մասսային, — այդ այդպես էր այն դարաշրջանում և այդպես շարունակվեց ընդհուպ մինչև XVII դարը:

Հազիվ թե հարկավոր լինի նշել, որ այդ մարդկանց շարքում, որոնք բուն կերպով ձգտում էին այդ իդեալական միսթիստության-



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 Լրիստոնեությունը, որը ծագեց հունական կրոնների փրկիչ-աստվածների զուգակցվելուց՝ հրեաների մեսիական պատկերացումների հետ և հետագայում էլ ընկալեց հունական գոեհիկ փիլիսոփայության, գլխավորապես ստոիկական դրույթներից 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 զեպի անկում էր թեքվում: «Այս մի անկ փակուղի էր, ոչի մեջ ընկել էր հռոմեական աշխարհը. ստրկությունն անկարելի էր դարձել տնտեսապես, խսկ ազատների աշխատանքն արճամարճված էր բարոյապես: Նրանցից առաջինը չէր կարող այլևս, խսկ երկրորդը չէր կարող դեռևս հասարակական արտադրության հիմնական ձևը լինել: Այստեղ օգնություն կարող էր հասցնել միայն արժատական ուսուցիչան»\*\*\*:

Կայսրության արևելյան մասի համար վճողական դեր խաղաց III դարի ուսուցիչան: Նա կործանեց Օգոստոսի ստեղծած հռոմեական կայսրությունը, իբրև ստրկատերերի տիրապետության գործիք, և նրա տեղը զրեց բացարձակ միապետությունը, ուր սկզբնական գերակշռել շահագործման ֆեոդալական եղանակները: Ստրկատիրական կարգերն սկսեցին փոխվել ավելի առաջադիմական ֆեոդալական կարգերի:

«Ստրուկների ուսուցիչան լիկվիդացիայի ենթարկեց ստրկատերերին և վերացրեց աշխատավորների շահագործման ստրկատիրական ձևը: Բայց նրանց տեղը նա զրեց ճոտատերերին և

\* Փր. Զնգելս, Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 608 (ընդգծումը էնգելսինն է):

\*\* Նույն տեղում, էջ 609 (ընդգծումը էնգելսինն է):

\*\*\* Յր. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, էջ 187—188, 1940 թ.:

աշխատավորների շահագործման ճորտատիրական ձևը (Ի. Վ. Ստալին, Ճառ 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: «Կոստանդնուպոլիսի բարձրանալով և Հռոմի անկումով վերջանում են հին դարերը»\*\*:

## 2. ԱՍՏԻԿԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հունական կուլտուրայի արխայիկ հոսանքը, որն ամրապնդվեց հռոմեական տիրապետության սկզբնավորման հետ, անմիջականորեն արտացոլվեց նաև գրականության մեջ: Դրա արդյունքը ատտիկականության հաղթանակն էր, այսինքն կողմորոշվելն էր զեպի ատտիկական լեզուն և ոճը: Ատտիկականությունը, «կլասիկներին», կամ, ինչպես հույներն իրենք էին արտահայտվում, «հներին» վերագտնալը, ունակցիա էր հելլենիստական գրականության մեջ զերիշխող ոճային տենդենցների զեմ: «Հներին ընդօրինակելը» շարժման գրական լոզունգն էր: Ատտիկականությունն ամենից առաջ գրական լեզվի ռեֆորմ էր նշանակում: Լեզվից հանվեցին այն բառերն ու դարձվածքները, որոնք չէին հանդիպում «կանոնական» համարվող ատտիկական արձակագիրների մոտ: Այնինչ V—IV դ. դ. ատտիկական պրոզայի լեզուն արդեն տարբերվում էր հելլենիստական ժամանակվա կենդանի «ընդհանուր լեզվից», որը նշանակալի չափով միախառնվել էր հոնիական լեզվի և բազմաթիվ այլ նորագոյացումների հետ: Այդ առումով ատտիկականությունը անջրպետ էր ստեղծում գրավոր լեզվի, որը պետք է սովորելին ատտիկական հեղինակներից, և կենդանի խոսքի լեզվի միջև, մեռյնելով 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 դարձվածքների մեջ, նույնիսկ XIX դ. նորհունական գրականության մեջ, պահպանվելով մինչև մեջ:

\* Ընդհանրական հարցերը, 1940 թ., էջ 503:

\*\* Փր. Զնգելս, Соч., т. XIV, 1931, стр. 441.



տրերը, շարունակում է խոչընդոտ ծառայել ժողովրդական կրթու-  
թյան դեմոկրատացման համար ժամանակակից Հունաստանում:

Ինչպես արդեն հիշատակել ենք, ատտիկականության հաղ-  
թանակի հետևանքներից մեկն էլ հելլենիստական գրականության  
հուշարձանների կործանումն էր: Ուշ-անտիկ դարերի ատտիկական  
հակումը մերժեց հելլենիստական գրականությունը, դիսավորապես  
չեզվական նկատառումներով: Հելլենիստական տրագիդիան միայն  
նշխարահամար էր կանգուն մնում, որն էլ մեզ հնարավորություն է  
տալիս ծանոթանալու հելլենիստական գրողների հետ հոռոմեական  
ժամանակվա պապիրուսների միջոցով:

Գրական ոճի քննադալատում ատտիկականները պայքար էին  
մղում «ասիական» պերճախոսության և դրան հատուկ արտահայ-  
տությունների գերլարվածության դեմ, կոչ էին անում դեպի խոս-  
քի ավելի խիստ կարգապահությունը: Գրականության վզին ան-  
փոփոխ ուձային նորմաներ փաթաթելու փորձը, որը եղևում էր ատ-  
տիկականության ծայրահեղ կողմնակիցներից, հաջողություն չու-  
նեցավ: Մեզ համար այդ շարժման կարևորագույն փափկադիրը  
Գիոնիսիոս Հալիկարնասացու Լարտատանական բազմաթիվ տրակ-  
տատներն են: Նա մի հույն գրող էր, որը քնակություն հաստա-  
տեց Հռոմում 30 թ. մ. թ. ա.: Գիոնիսիոսը չի պատկանում ատ-  
տիկականության համար պայքարողների կենտրոնական դեմքերի  
թվին, նա միայն հավաստում է կատարված բեկումը և նշում է  
այն դերը, որն այդ հարցում խաղացել է Հռոմի ճաշակը: Քեպեա  
պայքարն ընթանում էր դիսավորապես պրոզայի ոճի հարցերի  
շուրջը, բայց այն տարածվեց նաև պոեզիայի ոլորտի վրա: Այս-  
տեղ նույնպես նկատվում է ոեակցիա ընդդեմ հելլենիստական  
ժամանակվա ալեքսանդրիական դարերի: Մեր թվականության  
սկզբի էպիգրամներում հաճախ ծաղր է հնչում Կալիմախոսի և  
ալեքսանդրիականների արհեստական գիտական ոճի հանդեպ-  
նրանց հակադրվում են հին պոեզիայի կլասիկներ՝ Հոմերոսը և  
Աքիսիլոսը:

Ատտիկականության գրական և ոճաբանական տեսություննե-  
րի շուրջը մեր թվականության I դարում բորբոքված բանավեճից  
պահպանվել է արտակարգ ուշագրավ մի հուշարձան՝ «Աեսմության  
Մասին» անանուն հեղինակի տրակտատը, որը սխալմամբ վերա-  
գրվում է III դ. փիլիսոփա Լոնդինոսին: Այդ տրակտատն ուղղված  
է ծայրահեղ ատտիկական Յեյլիսոսի նույնանուն աշխատության  
դեմ, բայց հեղինակն ինքը կլասիկ գրականության երկրպագու-

ներից է: Սակայն նա դատապարտում է և՛ ասիականության հո-  
ռոմաբանությունը, և՛ ատտիկականների շոշոփությունը, և՛ ալեքսան-  
դրիական պոեզիայի սառը զսպվածությունը: Նա գնահատում է  
կլասիկների ոչ միայն ձևական-ոճական կողմը, այլ և մտքի մե-  
ծությունը և զգացմունքի ուժը, և նրա համար ամենակարևորն այդ  
է: Ժամանակակից գրականության սնկումնային լինելը պայմա-  
նավորված է «վեսն» ձիբբերի բացակայությամբ: Վերջում  
հարց է տալիս, թե ինչի արդյունք է տաղանդների աչքախի աղ-  
քատությունը, և դրան պատասխանում է մի ոմն «փիլիսոփայի»  
հետ դիալոգի ձևով: «Փիլիսոփան» քաղաքական բացատրություն  
է որոնում՝ կաշարության հաստատած «արդարացի սարկություն-  
ներ», դեմոկրատական ազատության բացակայությունը խեղում  
են հոգին, ինչպես արհեստականորեն թղուկներ աճեցնելու  
վանդակը: Այս տեսակետին մենք դեռ կհանդիպենք I դարի հոռ-  
մեական գրականության մեջ, մանավանդ Տակիտոսի «Հոնտորների  
մասին դիալոգում»: «Աեսմության մասին» տրակտատի հեղինակը  
գերադասում է բարոյական կարգի բացատրությունը, այն է՝ շա-  
հույթի ծարավը և զգայական համույթների հետևից ընկնելը, որ  
քննդրելի էն ժամանակակիցներին, հասցնում են հոգեկան մանրու-  
թյան:

### 3. ՊԼՈՒՏԱՐՔՈՍ

Հնության սիրողների թվին էր պատկանում նաև հոռոմեական  
ժամանակաշրջանի ամենահայտնի հունական գրողներից մեկը՝  
Պլուտարքոսը (ծնվել է մոտավորապես մ. թ. 46 թ., վախճանվել  
է 120 թվից հետո), որը իրեն սերտորեն կապված չէր զգում  
ատտիկականության հետ: Լինելով Բեոլիսիայի փոքրիկ Խե-  
ջոնեայից, Պլուտարքոսը պատկանում էր հունական գաղափա-  
կան ավազանուն: Նա փիլիսոփայական կրթություն էր ստացել  
Աթենքում, բազմիցս այցելել էր Հռոմ, ուր նա բարեկամական հա-  
քաբերություններ էր հաստատել պաշտոնական աշխարհի ներկա-  
յացուցիչներից շատերի հետ, բայց գերադասում էր ապրել հայ-  
րենի քաղաքում և շնորհ էր տեղական գործիչ մեալ: Լինելով ըն-  
թեցանության սիրահար և տնակալաց, նա աշխատում էր բարեկամ-  
ների և աշակերտների նեղ շրջանում, որոնք նրա շուրջը կազմել  
էին մի փոքր ահաբեմիա, որն իր գոյությունը պահպանեց հիմ-  
նադրի մահվանից հետո հարյուր տարուց ոչ պակաս: Պլուտար-  
քոսի գործունեությունը բազմիցս ուշագրության էր արժանանում



ինչպես համաքաղաքացիների, այնպես էլ կայսրության տիրակալների կողմից:

Հոռմի հետ ունեցած կապերի և հոռմեաներ քաղաքական համոզմունքի շնորհիվ, բարեհաճ վերաբերմունք էին տածում զեպի նա Տրայանոս և Ագրիանոս կայսրները. նրան շնորհվեց կոնսուլարի բարձր կոչում և ծերության հասակում Աքայա պրովինցիայի պրոկուրատորի պաշտոնը: Քաղաքացիները նրան ընտրում էին տեղական պաշտոնների, իսկ մոտավորապես 95 թվին նա ընդունվեց Գելֆիսի քրմերի շարքը: Գելֆիսցիները և խերոնեացիները համատեղ Պլուտարքոսին արձան կանգնեցրին, որի տախտակը գտնվել է Գելֆիսի պեղումների ժամանակ, իսկ խերոնեայի եկեղեցում մինչև այժմ էլ ցույց են տալիս մարմարյա «Պլուտարքոսի բազիլիկոսը»:

Արդեն այս քաղաքական և քրմական կարիերան վկայում է այն մասին, որ հանձինս Պլուտարքոսի մենք տեսնում ենք կայսրության լոյալ քաղաքացու, շահավոր և պահպանողական հայացքների տեր մարդու, և իրականում նա այդպիսին է իր աշխատությունների մեջ: Իր կյանքն անցկացնելով գաղափարական մեկուսացման, ընթերցանության և նյութեր հավաքելու մեջ, նա դուրս է գտնվում նորաձև գրական հոսանքների ոլորտից և շատ կողմերով հարում 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) «բարոյախոսական» տրակտատներ (Moralia) և 2) կենսագրություններ:

«Moralia» տերմինը ճշգրիտ չէ: Պլուտարքոսը գրում է ամենաբազմազան թեմաներով կշռների և փիլիսոփայության, մանկավարժության և քաղաքականության, առողջապահության և կենդանիների հոգեբանության, երաժշտության և գրականության մասին: Որոշ տրակտատներ իրենցից ներկայացնում են կուլտուրապատմական ուշադրավ նյութի պարզ ամփոփումներ: Այնուամենայնիվ զեղակչում է էթիկական թեմատիկան (օրինակ՝ հետաքրքրասիրության, շաղակիտատության, կեղծ ամոթի, եղբայրական սիրո, երեսյաներ սիրելու, ամուսնական խրատների մասին և այլն): Որևէ շահով ինքնուրույն ստեղծագործություն չլինելով, այդ փիլիսոփայական տրակտատները զանազան բնագավառների վերա-

բերյալ վիթխարի բազմընթացության պտուղ են հանդիսանում: Ծախտող դարերի փիլիսոփայական աշտարակները լայնորեն օգտագործված է և՛ վերապատմումներում, և՛ ուղղակի քաղվածքներում: Պլուտարքոսը թեպետ ձևականորեն իրեն Պլատոնի դպրոցի հետևորդ է հաշվում, բայց իրականում նա էկեկտիկ է, որն ընդամենը հետաքրքրվում է ոչ այնքան փիլիսոփայության տեսական հարցերով, որքան կրոնով և բարոյախոսությամբ: Պլուտարքոսի հրահանական հայացքներն իրենց մեջ պարունակում են ուշ անտիկ շրջանի աշխարհայացքի բոլոր էական դժերը. այստեղ են՝ և՛ ձշմարիտ միակ աստվածը, և՛ հոգու անմահությունը, և՛ նախախնամությունը, և՛ բարի և՛ շար դեերի՝ այդ աստվածության և մարդկանց միջև միջնորդների՝ հիերարխիան:

Ձանազան աստիճաններ ունեցող աստվածային ուժերի այդ ախտեմի մեջ մտնում են ինչպես հունական ժողովրդական կրոնի աստվածները, այնպես էլ արևելյան աստվածությունները: Պլուտարքոսը շանում է նորոգել հավատը դեպի պատգամախոսությունը, մասնավորապես դեպի Գելֆիսի աստծու պատգամախոսությունը, այն տաճարի՝ որի քուրմը հենց ինքն էր: Պլուտարքոսի կրոնամոլությունը հիմք էր տալիս հին-քրիստոնեական գրողներին նրան «կիսաքրիստոնյա» համարելու, իսկ Մարքոս Պլուտարքոսին հեգնաթեն «եկեղեցու հայրերի» շարքն է գասում\*։ Պլուտարքոսի էթիկան մարդասիրական բնույթ ունի, բայց այն ամբողջությամբ փոխ է առնված ավելի վաղ փիլիսոփաներից, ներառյալ նույնիսկ սոսելի էպիկուրյան «աթեիստներին», և համեմված է հեղինակի անձնական բարեօրոշության, մի հեղինակ, որը խուսափում էր ամեն տեսակի ծայրահեղություններից և պատրաստ էր լավ կողմեր գտնել նույնիսկ ամենազազրելի երևույթների մեջ: Նրա աշխարհայացքի հաշտարար էկեկտիկայի հետ լիովին ներդաշնակում է և շարադրման բնույթը: Այն աչքի է ընկնում իր բարեսրտությամբ: Պլուտարքոսը որոշ շահով շատախոս է, խուսափում է բարդ հարցերը սրելուց, բայց միշտ գրավի է: Դատողությունները համեմված են անեկտոններով, պատմական օրինակներով, պոետներից վերցրած քաղվածքներով, զիպուկ դիտումներով: Շարագրման ճարտասանական եղանակը Պլուտարքոսի համար օտար է մնում: Այդ տեսակետից նա շարունակում է հելլենիստական փիլիսոփայական պրոպագի տրադիցիաները, որոնց հետևում է նույնպես

\* К. Марке, Святой Марк, Соч., т. IV, 1933, стр. 121.



իր տրակտատները գեղարվեստորեն ձևավորելիս, գործադրելով դիալոգի, դիատրիբի կամ ուղեշփի ձևերը:

Մեկնաբանելով գրականության հարցերը, Պլուտարքոսը գրանց մոտենում է իրչև բարոյախոս: Պոեզիան նրան թվում է մի տեսակ փրկիսոփայության նախադուռ, դուրբմբունելի, հնարամանբի ձևով զարդարված ուսուցում («Ընչպես պետք է երիտասարդը կարդա պոետներին» տրակտատը): 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, ընդ որում ամեն անգամ կողք-կողքի են դրված հունական և հռոմեական գործիչը: Այդպիսի կենսագրության եզրափակիչ 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 հռոմեական գործիչները հավասարեցված են հունական գործիչներին, հենց այդ գաղափարը վկայում է հունական հնության այնպիսի մի երկրպագուի, ինչպիսին Պլուտարքոսն էր, խիստ հոռմասիրական թեքման մասին: Համադրման համար պատմական դեմքերի ջոկումը որոշ դեպքերում ակներև է լինում (օրինակ՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացին և Չուլիոս Կեսարը, Գեմոսթենեսը և Ցիցերոնը), բայց շատ հաճախ արհեստական է դուրս գալիս: Այդ հանգամանքը, սակայն, չանդարձարձավ կենսագրությունների վրա, քանի որ դրանցից յուրաքանչյուրն ինքնուրույն ամբողջություն է կազմում, և «համեմատությունները» միայն ավելցուկ են: Մեզ հասել են 23 զույգ, այսինքն՝ 46 կենսագրություն. հելլենիստական միապետները և հռոմեական կայսրներն այդ սերիայի մեջ չեն մտել (ոչ-զույգ կենսագրությունների թվում կան և կայսրների կենսագրություններ):

Պլուտարքոսը մեզ համար կենսագրական ժանրի խոշորագույն ներկայացուցիչն է հունական գրականության մեջ, բայց ժանրն

ինքը ավելի հին է. այն սկիզբ է առնում IV դարից և ուժեղ կերպով մշակվում է հելլենիստական շրջանում: Այդ ժանրն իր առանձնահատկություններն ունի և տարրեր է ժամանակակից մեշ պահանջներից՝ կենսագրության հանդեպ և կապված է անհատական մեթոդների անտիկ ըմբռնման հետ:

Անհատն, ամենից առաջ, ըմբռնվում էր ստատիկ կերպով, իրեն ինքն իր մեջ ավարտված «բնավորություն»: Տեսականորեն ընդունելով, որ բնավորությունը ձևավորվում է դաստիարակության և ինքնադաստիարակության օղնություններ, և մանկավարժական գործունեության ընթացքում իր առաջ համապատասխան խնդիրներ դնելով, անտիկ ըմբռնումն այնուամենայնիվ երբեք չի պատկերում անհատի գոյացման պրոցեսը: Ատիկ հեղինակը չի հետաքրքրվում հերոսի մանկությունը կամ պատանեկությունը, նրա նեղքին պատմության էտապներով, ամբողջ ուշագրությունը բեռված է «ծաղկման» շրջանի վրա, երբ բնավորությունը ծառայած 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 Ալեքիոս կայսրի «Ընթացիկ», հետագայում քրիստոնեական գրող Ավգուստինոսի «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-հնարանական տիպի գիտական կենսագրությունը՝ նկարագրվող անձի կյանքի կարևորագույն դեպքերի և թվելի հաշվարկումը, որի նպատակը ոչ այնքան գեղարվեստական, որքան գիտական է: Երկրորդ տեսակը՝ բնութագրություն-կենսագրությունն է, որը վերատեղծում է գործիչի 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-



զրոյ փաստի յուրահատուկ դրույթի մեջ: Այդպէս էր հասկանում իր դերը և Պլուտարքոսը:

Ալեքսանդր Մակեդոնացու և Հուլիոս Կեսարի կենսագրութիւններն ներածութեան մեջ նա ընթերցողին զգուշացնում է, որ պատմական նշանակալի դեպքերը կամ պետք է շարադրվեն համառոտակի, կամ բոլորովին պետք է զանց առնվեն: Մենք կենսագրութիւն ենք գրում և ոչ թէ պատմութիւն. միշտ չէ, որ հռչակավոր դորձերը քաջարիութեան կամ արատի բացահայտման արդունք են լինում: Աննշան վարմունքը, մի բառը, կատակը՝ շատ հաճախ ավելի լավ են դրսևորում բնավորութիւնը, քան արյունալի ճակատամարտերը, մեծ ընդհարումները և քաղաքների պաշարումները: Ինչպէս նկարիչները, չհոգալով մնացած գծերի մասին, ջանում են կազմել նմանութիւն դեմքի և աչքերի մեջ, այն գծերում, որոնց մեջ արտահայտվում է բնավորութիւնը, այդպէս էլ թող թույլատրելի լինի մեզ է՛լ ավելի խոր թափանցելու հոգու արտահայտութիւնների ներքը և դրանց օգնութեամբ ուրվագծել երկուսի (այսինքն Ալեքսանդրի և Կեսարի) կյանքի պատկերը, իսկ մեծ դորձերի և ճակատամարտերի նկարագրութիւնը թողնում ենք ուրիշներին»:

Մանջ գծերի մոզահիկայի, «հոգին դրսևորելու» օգնութեամբ ամբողջական և ցայտուն պատկեր ստեղծել, — այս է անտիկ կենսագրութեան գեղարվեստական մեթոդը: Այդ մեթոդը, որ ստեղծվել էր տակավին հելլենիստական դարաշրջանում, մեծ հաջողութեամբ և լայն մասշտաբով գործադրեց Պլուտարքոսը: Ուշագրութիւնը քեկեկով իրեն հետաքրքրող մանրամասնութիւնների 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 կենսագրութիւնների հենքի վրա, և նրան հարկավոր եղավ շատ քիչ բան փոխել իր աղբյուրի դրամատիկական խմբավորումների մեջ: Թի որքանով է այդ դրամատիզմը Պլուտարքոսի իրեն գեղարվեստական նվաճումը հանդիսանում, — արդոք 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 կորած են:

Մրա հետ միասին «Կենսագրութիւններում» ևս Պլուտարքոսը մնում է որպէս բարոյախոս: Պատմելը հաճախ ընդհատվում է

բարոյական մտորումներով: Կենսագրութիւնները մեծ մասամբ խրատական նպատակ են հետապնդում՝ ցույց տալու վարքագծի արժանի օրինակներ, և հեղինակը հաճախ գիտակցաբար իղբալականացնում է իր հերոսներին: Նա սիրում է նկարագրել հին պետական մարդկանց բարձր բարոյական հատկութիւնները, խիստ առաքինութիւնը և բարքերի պարզութիւնը, ազատասիրութիւնը, հերոսականութիւնը, հայրենիքին նվիրվածութիւնը:

Սակայն Պլուտարքոսը չի սահմանափակվում առաքինի մարդկանց պատկերաբանով: Նրա սեղիայի ամենաուժեղ գրքերից մեկը՝ Դեմետրոս Պոլիորկեսի և Մարկոս Ավրելիոսի զույգ կենսագրութիւնն են, որին նախորդում է մի նկատողութիւն, որ «մեծ բնավորութիւններին հատուկ է լինում ոչ միայն մեծ քաջարիութիւններ, այլև մեծ արատներ»:

Լինելով բարոյախոս և գեղարվեստական բնութագրութեան վարպետ, Պլուտարքոսը չի ձգտում պատմաբան լինել: Իբրև պատմաբան նա կանգնած չէ անտիկ գիտութեան բարձրութեան վրա ոչ աղբյուրների հանդէպ քննադատական վերաբերմունք ունենալու, ոչ էլ պատմական դեպքերի ընթացքը հասկանալու իմաստով:

Հունական հեղինակներից շատ քերն էին այնպիսի ժողովրդագրականութիւն վայելում, ինչպէս Պլուտարքոսը: Բյուզանդացիները գնահատում էին նրան էրուզիցիայի հարստութեան և բարեպաշտ մտածելակերպի համար, և դրա շնորհիվ նրա երկերից այդպիսի մեծ քանակութիւն է պահպանվել: XIV դ. վերջերից նա հայտնի դարձավ Արևմտյան եվրոպայում: XVI—XVIII դ. տիրող հոսանքն իրեն ավելի մոտ էր գտնում հռոմեական դարաշրջանին, քան կլասիկ Հունաստանի գրականութեանը, և Պլուտարքոսը այդ ժամանակի ամենասիրված գրողն էր: Իբրև մարդասեր բարոյախոս, թշնամաբար տրամադրված դեպի ասկետիզմը, Պլուտարքոսն իր վրա էր հրավիրում հումանիստների (Էրազմ, Ռաբլե), ռեֆորմացիայի առաջնորդների, փիլիսոփաների (Մոնթէն, Ռուսո) ուշադրութիւնը: Առանձնապէս հետաքրքրութիւն էին շարժում կենսագրութիւնները: Շեքսպիրը («Կորիոլան», «Հուլիոս Կեսար», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»), Կոռնելը, Ռասինը նրանից փոխ են առնում իրենց դրամաների սյուժեները, XVII դ. ստեղծվում են «հռչակավոր մարդկանց» բազմաթիվ կենսագրութիւններ Պլուտարքոսի օրինակով: Ֆրանսիական բուրժուական ռեւոլուցիայի գործիչները, իսկ մեզ մոտ դեկարրիստները, հրապուրվում էին Պլուտարքոսի հերոսներով, իբրև ռեսպուբլիկական առաքինութեան մարմնավորողներ:



րով: Մարքսը «Բրյունների 18»-ում ասում է, որ «բուրժուական հասարակության համար պայքարողները հոռոմեական ռեսպուբլիկայի կլասիկ 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 առավելապես Պլուտարքոսի մոտ էին գտնուում:

#### 4. ՊԵՐՃԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ: ԵՐԿՐՈՐԿ ՍՈՓԵՍՏՈՒԹՅՈՒՆ

Արխաիզմի հաղթանակը գրականության մեջ համընկնում է էպիգոնացող «հունական վերածնություն» հետ: Դեպի իր կուլտուրայի փայլուն շրջանը կողմնորոշվելու մեջ հունական ստրիատիրական հասարակությունը հակաթույն է որոնում իրեն կործանող ուժերի դեմ: Կայսրների քաղաքականությունը լիապես բնդառաջում է այդ կուլտուրական ինքնապաշտպանությունը: Հինավուրց սրբավայրերի, պատգամախոսությունների և համահելլենական խաղերի աշխուժացման հետ զուգահեռ ստեղծվում են պաշտոնական, պետության կողմից վարձատրվող՝ փիլիսոփայության և հետազոտության ամբիոններ: Արխաիկ տենդենցների քարոզը 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 մասսայական, մատչելի և հետաքրքրական ձևեր: Տեղի է ունենում հրապարակային ճառի նոր վերելք: Հոռոմեական կայսրության պայմաններում՝ քաղաքական կամ դատաստանական հետադարձություն իր համար քիչ հող է գտնում, ինչպես և հելլենիստական պետություններում: Այդ ժամանակվա պերճախոսությունը խստորեն աշտահայտված էպիդիկտիկ բնույթ ունի: Հոռոմեական համայնքից համայնք էին գնում դատարաններով թափառական հետադարձներ, նրանք ելույթ էին ունենում մեծ բազմությունների առաջ թատրոններում կամ լեկտորիումներում: Նրանք ակնհայտ քիչ էին հակված իրենց միայն խոսքի վարպետ համարելու և իրենց ոչ թե հոռոմեացիներ, այլ սոփիստներ էին անվանում: Հին տերմինին հարուստ տալու մեջ պարունակվում էր նոր պեր-

ճախոսության կուլտուրական արժեք ունենալու հավակնությունը՝ իբրև «կրթվածություն» քարոզի հավակնություն, և մարտի է կոչում՝ փիլիսոփաներին, «սոփիստության» այդ վաղեմի թշնամիներին:

Ինչպես Իսոկրատեսի ժամանակներում, ճարտասանություններ սկսում է կարևորագույն հանրակրթական դիսցիպլինի դեր խաղալ, մրցելով փիլիսոփայության հետ, իսկ էպիդիկտիկ պերճախոսությունը ձգտում է դուրս վանել գրականության բոլոր մյուս տեսակները: Իր արխաիկ հնչմամբ «սոփիստ» տերմինը համապատասխանում էր ատտիկական հնության վերաբերյալ դրույթին, և երկրորդ սոփիստություն տերմինը բխում էր նրանից, որ նա ինքն իրեն վերագրում էր առաջինից ծագած պատմական անբնդհատ հաջորդականություն:

Հասարակական ճառի նշանակության աճմանը մենք հանդիպում ենք արդեն մ. թ. I դարում: Պլուտարքոսի ավագ ժամանակակից Դիոն Պրոպերտին (Վաֆինիայում) իր հետադարձական գործունեությունն սկսեց իբրև տիպիկ սոփիստ, փիլիսոփայության հակառակորդ: Դոմիտիանոսի օրոք արտաքսված լինելով Հռոմից և արգելված ապրել Վաֆինիայում, նա մի շարք տարիներ թափառական կյանք էր վարում, զբաղվում էր ֆիզիկական աշխատանքով և հրապարակում էր կինիկա-ստոիկյան փիլիսոփայությամբ: Թափառումները նրան հասցնում էին հունական աշխարհի հեռավոր անկյունները: Նա այցելեց Օլիմպոս՝ Դենպրի ափին գտնվող հունական գաղութը (Բորիսթեն), և իր «Բորիսթենական» ճառում հուշարձան թողեց հոռոմեական ժամանակվա Օլիմպի ծանր կացության մասին: Դոմիտիանոսի անկումից հետո Դիոնը հնարավորություն ստացավ վերադառնալու և արժանանալու Տրայանոս կայսեր բարեհաճ վերաբերմունքին: Իր հետագա գործունեության 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 հնության, որի համեմատությամբ ներկան նրան թվում է մանր և շնչին, և զբա հետ միասին նա, կայսրության կողմնակիցը, միահեծանության տեսարանն էր: Նա քարոզում է դասակարգային հակասությունների մեղմացում, քաղաքի շքավորությունը կոչ է անում վերադառնալ երկրագործության, այդ պրովինցիալ զուգահեռն էր մանր հողատիրության պաշտպանության քաղաքականություն, որ սկսել էին կիրառել կայսրները:

\* Соч., т. VIII, 1931, стр. 324.



Դոմիկիանոսից հետո: Այդ տեսակետից ուշագրավ է «Էվրեական» ճառը, որը գրական տեսակետից էլ Դիոնիսի ամենահետաքրքրական երկն է: Նա այդտեղ նկարագրում է ուտոպիկ մի իդիլիա՝ երկու որսորդ ընտանիքի մեկուսացած խաղաղ կյանքը, և ավարտում է առողջ և օգտակար գյուղական աշխատանքի փառաբանություններ, հակադրելով այդ կյանքը քաղաքի այլասերված բնակչության կյանքին:

Դիոնը, իր հետագա թերթումով դեպի հանրամատչելի փիլիսոփայությունը, դեռ սոփեստության լիովին տիպիկ ներկայացուցիչ չէ: Սոփեստության ծաղկումը վերաբերվում է մ. թ. II դարին: Նրա կարևորագույն կենտրոնները Փոքր Ասիայի հունական քաղաքներն էին, առանձնապես Զմյուռնիան. այստեղ պահպանվել էին «ասիական» պերճախոսության հեղինակական տրադիցիաները, և երկրորդ սոփեստության ներկայացուցիչները շարունակում էին հետևել «ասիականների» համար տիպիկ թատերականությանը, թեպետև ընկալել էին ատտիկականների լեզվական նորմաները և ստեղծակալելի ջանք էին վատնում, որպեսզի կարողանան վերարտադրել հին հեղինակների, մանավանդ Դեմոսթենեսի ոճը: Գաղափարական բովանդակազրկությունը և ընդօրինակողական ոճը՝ ամբողջ հոսանքի բնորոշ հատկությունն է:

Սոփեստների հասարակական ելույթները սկսվում էին «ներածական խոսքով»՝ թեթև ոճի նախերգանքով. հետո որը ներկայանում էր բուն ճառը՝ «հետտորական մարզանք»: Ամենից հաճախ սրէֆեկտավոր նկարագրություն, հետաքրքրական պատմվածք, պարզորոշալիկ թեզիսի պաշտպանություն: Այնուհետև դրան հետևում էր բուն ճառը՝ «հետտորական մարզանք»: Ամենից հաճախ սոփեստն իր ունկնդիրների առաջ ծավալում էր որևէ պատմական պատրանք, որևէ հուշակավոր մարդու ճառ մի ինչ որ բարդ իրադրության պայմաններում: Քսենոֆոնը ցանկանում է մեռնել Սոկրատեսի հետ միասին, Դեմոսթենեսը Խերոնեայի պարտությունից հետո առաջարկում է իրեն քավության զոհ մատուցել, Մոլոնը, իմանալով, որ Պիսիստրատոսն իրեն շրջապատել է պահակով, պահանջում է վերացնել իր օրենքները, — ահավաստիկ նման թեմաներ էին քննախոսում սոփեստները: Այստեղ չէր պահանջվում պատմական ճշգրտություն. հարկավոր էին վեհ մտքերի և հերոսական աղնիվ զգացմունքների մասին այն երևակայությունները, որ «հունական վերածնությունը» ցանկանում էր իր անցյալի վզին փաթաթել: Անցյալը հեռանում էր նույնպիսի իդեալականության

բնագավառ, որին մի ժամանակ պատկանում էր առասպելը, իսկ հունական պատմությունը սոփեստների տրամադրության տակ բավականաչափ պաթետիկ մոմենտներ էր դնում:

«Ամեն մի դեպքում, — խոցում է Լուկիանոսն իր «Պերճախոսության ուսուցիչ»-ում, — պետք է լինեն Մարաթոն և քաջ Կինիդերոսը, առանց նրանց ոչ մի ճառ չի կարող լինել: Թող Ափոնով միշտ նավեր լողան, իսկ Հելեսպոնտոսն անցնում են ցամաքով: Թող մարերի նետերը փակեն արեզակը, իսկ Քսերքսը փախուստի է գիժում. Լեոնիդեսը բոլորի մեջ հիացմունք է հարուցում, թող կարգան Օտրիասի աշճանագրությունը: Թող ավելի շատ և ավելի հաճախ հանդես գան Սալամինը, Արտեմիսոսը և Պլատեան»:

Ինչպես դպրոցական ճարտասանության ուսուցման ժամանակ պատմական պատրանքին զուգընթաց հանդիպում են և դատավարության վերաբերյալ ելույթներ, պաթետիկ հնարավորություններով հարուստ որևէ երևակայական կազուսի առթիվ, օրինակ, թե ինչ ճառ է ասում այն սիրեկանը, որին բռնել է ամուսինը հանցանքը կատարելիս: Բայց թեման կարող էր և երևակայական լիներ:

Սոփեստը ցանկալի հյուր էր համարվում բոլոր հասարակական հանդեսներին. նա այդտեղ համապատասխան ճառ էր արտասանում: Այդ ժամանակվա ճարտասանական դասազբերը լեցուն են ամենաբազմազան տեսակի արարողական էպիդիլիտիկ ճառերի օրինակներով. այստեղ կան բազմապիսի «փառաբանություններ» ինչպես առանձին անձանց՝ կայսրների, կուսակալների, դափնինների արժանացած քաղաքացիների, այնպես էլ համայնքների, վայրերի վերաբերյալ. ամեն տեսակի «զովասանճառեր», «ծննդյան օրվա», «հարսանեկան», «գամբանական» «մխիթարական», «սգո» ճառեր:

Այն հանգամանքը, որ սոփեստական հանդիսաճառերը կարողացան տիրապետող գրական ժանր դառնալ, պարզ ապացույց է II—III դ. դ. հունական հասարակության վերնախավի գաղափարազրկության և ստեղծագործական ուժերի բացակայություն: Էֆեկտավոր խոսքի և արտասանության պաշտամունքն այստեղ հասցրած էր իր զազաթնակետին. առանձնապես սիրված էր ճառի իմպրովիզացիան: Հետո որը ջանում էր ունկնդիրների վրա ներգործել ձայնի զեղեցկությամբ, ռիթմով, երգով, դիմախաղով: Սոփեստներից մեկի մասին պատմում են, որ նրա ելույթներին ներկա էին լինում հունարեն չիմացող մարդիկ՝ «նրան լսում էին իբրև դալ-



Այլու սոխակի, ցնցված նրա ձայնի և առողջանության գնդեցկու-  
թյամբ, նրա սիմվոլիկանությամբ՝ հասարակ խոսքի և երգի մեջը:  
Այդ պերճախոսությունը այնքան լախորեն էր օգտագործում ար-  
տահայտության պոետիկ եղանակները, որ ձառերը հաճախ «հիմ-  
նեք» են հորջորջվում:

Սոփեստության ընդհանրական կրթական և գրական նշանա-  
կություն ունենալու հավակնությունը, որ ընդունակ է և՛ փիլիսոփա-  
յության, և՛ գրականության տեղը բռնել, ամենից խիստ ձևակերպել է  
II դարի ամենահամբավվող սոփեստ էլիաս Արիստիդը: Իր  
ժամանակին հուշակված այս հեղինակի, որն իրեն երևակայում էր  
միաժամանակ և՛ Դեմոսթենես, և՛ Պլատոն, պահպանված մոտավո-  
րապես հիսուսի հասնող ձառերը հավասարապես վկայում են նրա  
ոճաբանական վարպետության և դադափարական խեղճության  
մասին, որն ուղեկցվում էր նեմրաստենիայով, սնոտիապաշտու-  
թյամբ, սնափառությամբ, շառչատանությամբ:

Սոփեստական պրոզան ավելի կենդանի բնույթ է ստանում,  
երբ անցնում է ավելի ինտիմ թեմաների: Այսպես, սոփեստները  
մշակում են ֆիլիսոփա և ֆիլիսոփայի ժանրը: Այդ հելլենիստական պոե-  
զիայի մանր ձևերի պրոզայի զուգահեռն է, կենցաղային ման-  
րանկաշնորդ, բնության նկարագրություններով, զգացումային  
զեղումներով: Նամակը փոխարինում է նաև ինտիմ լիրիկային, ինչ-  
պես սոփեստական ձառը փոխարինում էր հիմների հանդիսավոր  
լիրիկային: Ալկիվոդենի (II դ.) պատկանում է նամակների մի քանի  
ժողովածու՝ ձկնորանների, շինականների, պորտաբույծների, հետե-  
րանների նամակներ:

Հեղինակն օգտագործում է նոր-աթենական կատակերգության  
նյութերը և իր նամակները փոխադրում է մ․ թ․ ա․ IV դ․ պալ-  
մանները: Մյրային նամակների ժողովածուն վերագրվում է (թերևս  
սխալմամբ) Ֆիլոստրատոսին (III դ.), սըր կազմել է նաև հայտնի  
սոփեստների կենսագրությունները և մի լաջնածավալ վարքաբա-  
նություն, գրեթե մի կենսագրական վեպ մ․ թ․ I դ․ հայտնի «Երա-  
շագործ» Ապոլոնիոս Տիանացու մասին: Սոփեստական պրոզայի  
մյուս տեսակը բնության կամ արվեստի հուշարձանների (իրական  
կամ ֆիկտիվ) նկարագրությունն է («էկֆրասա»), որը նույնպես  
հելլենիստական պոեզիայի սիրած թեմաներից մեկն է: Պահպան-  
վել են պատկերների նկարագրության երկու ժողովածու, կապված  
երկու Ֆիլոստրատոսների՝ ավազի և կրասերի անվան հետ: Ավազ  
Ֆիլոստրատոսը թերևս նույնական է վերևում հիշատակված նույնա-

նուն հեղինակի հետ, բայց այդ որոշ շարիով կասկածելի է, քանի  
որ Ֆիլոստրատոսների ընտանիքում սոփեստական արվեստի մի  
քանի ներկայացուցիչներ են եղել, և դժվար և նրանց աշխատու-  
թյունները սահմանագծել:

Սոփեստությունը գոյություն ունեցավ շատ երկար ժամանակ՝  
հին հունական գրականությունից բյուզանդականին անցնելու ամ-  
բողջ փոխանցման ժամանակաշրջանում: IV դ․ դեռ մի շարք համ-  
բավվող սոփեստ գրողներ կային (Լիբանիոսը, Հիմերիոսը, Հու-  
լիանոս կայսրը): Սոփեստական ոճը յուրացնում են քրիստոնեա-  
կան քարոզիչները (Բարսեղ Մեծը, Գրիգոր Աստվածաբանը, Հով-  
հան Ոսկեբերանը): Երկար տարիների ընթացքում շարունակում են  
մշակվել նաև սոփեստական մանր ձևերը: Սոփեստությունը մահա-  
նում է միայն VI—VII դարերում:

## 5. Լ ՈՒԿԻԱՆՈՍ

Անտիկ հասարակության վերնախավի իդեոլոգիական միճակն  
իր կատաստրոֆայի նախօրյակին՝ բազմակողմանի արտացոլում  
գտավ բեղմնավոր երգիծարան Լուկիանոսի սակեդագործության մեջ:  
Փիլիսոփայական մտքի ծանծաղելը և սնահավատության աճելը,  
սոփեստության հավակնությունները և նրա հանդեպ գոհճիկ-փիլի-  
սոփայական օպոզիցիան, բժախնդիր արխաիզմը և գրականության  
բովանդակազրկությունը, — իդեոլոգիական անկման այս բոլոր  
հատկանիշները հանձին Լուկիանոսի գտան մի կծու և խայթող  
քննադատի, որը սոփեստների ֆորմալ-ոճական արվեստը դարձրեց  
իրենց դեմ:

Լուկիանոսը (ծնվել է մոտավորապես 120 թ. մ. թ., վախ-  
ճանվել է 180 թվից հետո) սիրիացի էր, ծնվել էր Եփրատի  
ափին Սամոսատ փոքրիկ քաղաքում և ծագում էր շքավոր արհես-  
տավորի ընտանիքից: Գաղմայով արդեն հայտնի գրող և ելույթ  
ոճենալով հայրենի քաղաքի բնակիչների առաջ, նա իր կենսա-  
գրական «Երազի» մեջ հիշում է իր գովարտությունները կրթության  
ճանապարհին: Մտողները ցանկանում էին նրան որևէ արհեստ սո-  
վորեցնել, բայց նրան գրավում էր սոփեստի փառքը:

«Երազի» մեջ նկարագրվում է, թե ինչպես, քանդակագործ-  
հարեղբոր մոտ սովորելու անհաջող փորձից հետո, տղային երա-  
զում եղևում են Արձանագործությունը և Կրթությունը (այսինքն՝  
սոփեստությունը), և յուրաքանչյուրը ձգտում է նրան իր կողմը  
գրավել: Լուկիանոսը լիովին բաժանում է սարկոստիքական արհա-



մարհանքը դեպի «իր աշխատանքով ապրող» արհեստավորը, իսկ Կրթնությունը փառք, պատիվ ու հարստություն է խոստանում:

Լուկիանոսը թողնում է հայրենիքը և ուղևորվում է Փոքր Ասիայի հոնիական քաղաքները ճարտասանություն սովորելու. այդ ժամանակ սիրիացի պատանին դեռևս հոնաբեռն վառ գիտեր: Համառ աշխատելով ատտիկական պրոզայի կլասիկների վրա, նա հասավ այն բանին, որ լիովին տիրապետեց գրական հունարենին և սոփեստական գործունեության համար անհրաժեշտ պատրաստություն ձեռք բերեց: Ճարտասանությունը, խոստովանում է նա հետագայում, «ինձ դաստիարակել է, ճանապարհորդել է ինձ հետ միասին և ինձ դրել է հելլենների շարքը»: Իբրև թափառող սոփեստ նա այցելեց Բուայիա, եղավ Հոմոմում և միաժամանակ լավ վարձատրվող ճարտասանության ամբիոն է գրավում Գալլիայի համալսարաններից մեկում: Հասնելով որոշ հուլիսի և բարեկեցության, նա վերադառնում է Արևելք և հրապարակային դասախոսություններ է կարդում Հունաստանի և Փոքր Ասիայի քաղաքներում: Լուկիանի գործունեության սոփեստական շրջանից պահպանվել են մի շարք երկեր, որոնք վերաբերում են էպիդիկտիկ պերճախոսության տարբեր ժանրերին: Այդպիսիք են բազմաթիվ «ներածական ճառերը» (գրանց թվին է պատկանում վերոհիշյալ «Երազը»), արտասանությունները՝ ֆիկտիվ-պատմական և ֆիկտիվ-երավարանական թեմաներով: Ֆիկտիվ-պատմական արտասանության նմուշ կարող է ծառայել «Ցալարիսը», սիցիլիական Ակրագանտ քաղաքի տիրան Ցալարիսը (VI դ. մ. թ. ա.), որը հայտնի էր իր զաժանություններով, իբր թե Դեյֆիսի Ապոլոնին նվեր է ուղարկում ներսը դատարկ մի պղնձե ցուլ, որն, ըստ ավանդության, նրբին տանջանքների և մահապատժի գործիք էր. աշտասանվում են երկու ճառ, մեկը՝ Ցալարիսի դեսպանների, մյուսը՝ Դեյֆիսի քաղաքացու ճառը հօգուտ 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 առձմի 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 չեն, բայց Լուկիանոսը, իբրև տիպիկ սոփեստ, բազմիցս ընդգծում է, որ ոճական զարդարանքը

և շարադրման սրամտությունը նրա համար ավելի թանկ է, քան մտքերի նորությունը: Նա փայլում է կենդանի, սահուն պատմողական վառպետությամբ, մանրամասնությունների ցայտուն վերարտադրումով, պատկերավոր ոճով, առանձնապես նրան հաջողվում են կերպարվեստի հուշարձանների նկարագրությունները: Այդ վաղ երկերումն արդեն երբեմն զգացվում է ապագա երգիծաբանը: «Ցալարիսում» նա հեղնաբար նկարագրում է Դեյֆիսի քրմերի շահամոլությունը, իսկ «Ճաննի գովի» ճարտասանական պարագոսը գրեթե պարողիայի բնույթ ունի:

Տաշինների ընթացքում նա ավելի ու ավելի օպոզիցիոն վերաբերմունք է հանդես բերում դեպի սոփեստության տիրապետող ուղղությունը: «Բարձր» զգացմունք առաջացնելու հանդիսավոր, արհեստական դրույթը միշտ էլ նրա համար օտար է եղել, իսկ դեպի ուժեղացող կրոնական տենդենցներին նա խիստ բացասաբար էր վերաբերվում: Երգիծական շիթը նրա ստեղծագործության մեջ սկսեց լայնանալ: Այդ ճանապարհի առաջին էտապը՝ սոփեստական պրոզայի շրջագծից դուրս մանր ձևերին անցնելն էր: Լուկիանոսն աչտեղ ընտրում է երգիծական դիալոգի, միմական տեսարանի ժանրը, շաղախված սատիրիականների խիստ էջակված պրոզայով: «Հնարանների դրույց»-ում վերարտադրվում են միջին և նոր կատակերգության տիպի իրադրություններ, ինչպես՝ կավատության, երիտասարդ հետերաներին սովորեցնելու, նրանց փոխադարձ մրցման, դեպի «պատանիները» սիրո և խանդի՝ մշտական մտտիվներով: Նույնպիսի մշակում են ստանում դիցաբանական թեմաները «Աստվածների դրույցներում» և «Մովային դրույցներում»: Կրթված հունական հասարակության համար առասպելներն արդեն վաղուց էին դարձել պոետիկական պայմանականություն: Լուկիանոսը վերացնում է բոլոր պայմանական պոետիկ դուգորությունները և դիցաբանական սյուժեն դարձնում է աստվածների կենցաղային ինտիմ գրույցի նյութ: Նա վերցնում է դիցաբանական տրագիցիոն, պոեզիայում և կերպարվեստի մեջ արտահայտություն գտած իշագրությունները և, ոչինչ չփոխելով ու չափազանցնելով առանձին դեմքերի հարաբերակցության մեջ, հասնում է ծաղրանկարային էֆեկտի հենց միայն այն բանով, որ դիցաբանական սյուժեն փոխադրում է կենցաղային միջավայրը: Առասպելը դառնում է անհեթեթ ու հակասական, աստվածները՝ գծուծ, շնչի, անբարոյական: Բազմաթիվ սիրային ասքերը դառնում են Օլիմպոսի «խայտառակ խրոնիկա»: Օլիմպականների գոյությունը լիցուն է սիրա-



լին խարդավանքներով, բամբասանքներով, փոխադարձ կշտամբանքներով, աստվածները զանգատվում են Զևսի անբարտավանությունից 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 «Ջրույցներում»: Ինչո՞ւ է պատմությունն այդպես շարժվում: Որպեսզի մարդկությունը ծիծաղելով հրաժեշտ տա իր անցյալին»:

Պրոմեթեոսի կերպարը շատ է հետաքրքրել Լուկիանոսին: «Պրոմեթեոս, կամ Կովկաս» դիալոգում վերարտադրված է էսքիլոսի «Շղթայված Պրոմեթեոսի» իրադրությունը, և սոփեստորեն կառուցված Պրոմեթեոսի պաշտպանողական ճառը մեղադրական ակա է դառնում Զևսի դեմ՝ հանուն բանականության և բարոյականության:

Հինավուրց դիցաբանության ռացիոնալիստական ծաղրը «Ջրույցներին» մեջ արդիականությունից զուրկ չէր, որովհետև կապված էր հին պաշտամունքները վերածնելու արխաիստական տենդենցների հետ, բայց Լուկիանոսի համար այդ միայն նախերգանք էր կրոնի և կրոնը պաշտպանող գոեհիկ փիլիսոփայության ավելի լուրջ և ավելի սուր քննադատության համար:

II դ. 60-ական թվականներին նշմարվում էր, որ Լուկիանոսը հեռանում է սոփեստությունից: Նրան սկսում է հրապուրել փիլիսոփայությունը, որի հանդեպ հետաքրքրությունը Լուկիանոսի մոտ ծագել էր ավելի 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 հեղինական կասկածանքով, այլ իրենց քննադատական կողմով, իբրև կրոնական և բարոյական նախապաշարունների դեմ լուսավորական պայքարի զենք: Այդ պայքարում նա ազատ կերպով օգտվում է այն արգումենտներից, որոնք փոխ էր անում տարբեր դպրոցների՝ էպիկուրյանների, սկեպտիկների, կինիկների՝ գաղափարական զինամթերանոցից, լիովին չհարելով հիշված ուղ-

\* К. Маркс. К критике гегелевской философии права. Соч., т. I, 1938, стр. 389.

ղություններից որևէ մեկին: Լուկիանոսի երգիծանքը խստորեն արտահայտված փիլիսոփայական թեքում է ընդունում: Այդ երգիծանքի հիմնական օբեկտներն էին՝ կրոնական անտիապաշտությունը, ստրկական աստվածաբանությունը՝ աստվածային նախախնամության և պատգամախոսության մասին իր ուսմունքով, հարստության և իշխանության հանդեպ մարդկային ձգտումների դատաշղ ու սին լինելը, հարուստների քմահաճությունները, գոեհիկ փիլիսոփաների դոգմատիզմը, նրանց անարժան կյանքի եղանակը, նրանց փառասիրությունն ու նախանձկոտությունը, գոտություններն ու ստրկամտությունը:

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 սիրիացի հայրենակից կինիկ Մենիպլ կիսամոռացված երկերը: Մի քանի տարվա ընթացքում Լուկիանոսը հորինում է երգիծաբանական-փիլիսոփայական դիալոգների մի ամբողջ սերիա Մենիպի ոճով՝ ֆանտաստիկ պատմողական շրջանակամբ: Իր «մենիպական» երկերի բնութագիրը տալիս է հեղինակն ինքը «Կրկնակի մեղադրված»-ում: Զևսի հիմնած դատաստանում, Ճշմարտության նախադատվյալում, տեղի են ունենում մի շարք դատավարություններ: «Սիրիացու» (այսինքն՝ Լուկիանոսի) դեմ առաջադրված է երկու մեղադրանք, մեկը՝ ճարտասանության կողմից այն մասին է, որ նա անազնվաբար իրեն մոռացել է, մյուսը՝ նրա սիրելի փիլիսոփայական Դիալոգի կողմից՝ «անարժան վերաբերմունքի» համար: «Սա մտորում էի աստվածների, բնության, տիեզերքի շրջապատույտի մասին և սավառնում էի այնտեղ, վերևում ամպերից էլ վեր», — զանգատվում է Դիալոգը, — «Իսկ սիրիացին այնտեղից ինձ վայր իջեցրեց... խլեց իմ ողբերգական և զգաստ դիմակը և իմ դեմքին գոնց 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: Ակզբնական շրջանում Լուկիանոսը շատ մոտ է մնում Մենիպի սյուժեներին: Նրան հանգես էր բերում իբրև գործող անձ և նույնիսկ մասամբ պահպանում էր նրա երկերի համար բնորոշ պրոլոգի և ոտանավորի խառնուրդը: Մենիպը մերթ իջնում է տարտարոս («Ճանապարհորդություն ստորերկրյա աշխարհը»), մերթ սլանում է երկինք («Եկարամենիպ») փիլիսոփայական ճշմարտություն որոնելու: Մարդկանց հիմարությունները, կրոնական ու փիլիսոփայական մտահայեցողության ծաղրանքներն այստեղ միահյուսվում են առասպելների և միստերիաների վերաբերյալ ուրախ պարողայի հետ. ընդ որում, էրդիծանքի առարկա էին դառնում ոչ միայն հունական հինավուրց հավատալիքները, այլև Միհրի իրանական կրոնի և քրիստոնեության նորածն պատկերացումները: Հանրաճանաչ կենսական արժեքների հանդիպ կիսիկական աշխարհահանր վառ արտահայտություն է գտնում «Ջրույցներ մեռյալների թագավորության մեջ» ժողովածվում: Մահի առաջ ամեն ինչ՝ գեղեցկություն, հարստություն, փառք և իշխանություն՝ ոչնչություն է, — կինիկն է միայն տարտարոս գնում ժպիտով, պահպանելով իր «հոգու և խոսքի ազատությունը, անհոգությունը, ազնվությունն ու ծիծաղը»: Աստվածային գործի, նախագուշակման և հատուցման մասին ուսմունքի դեմ է ուղղված «Մերկացված Ջևրը»: Լուկիանոսի մենիպյան ոճով գրված հակակրոնական ամենազուռնեղ երգիծանքներից մեկը, «Ողբերգական Ջևր»-ն է: Օլիմպոսում հուզմունք է տիրում, այն պատճառով, որ էպիկուրյանի և ստոիկի միջև վեճ է գնում աստվածների գոյության հարցի շուրջը, և վեճի էջից է կախված նրանց բախտը, որովհետև էպիկուրյանի հաղթությունը աստվածներին սպառնում է զրկել իրենց բոլոր եկամուտներից: Ջևր բացատրություններ է տալիս ողբերգական ոտանավորներով, օլիմպիական ծառա («ստրուկ») Հերմեսը՝ կատակերգության ոտանավորների շարիով, Աթենասը՝ հոմերոսյան հեղաձեռնարով, իսկ Հերան մրթմըրթում է պրոպալով: Աստվածների ընդհանուր ժողով է հրավիրվում: Նրանք պեսք է տեղավորվեն համաձայն այն նյութի արժեքի, ինչից նրանք պատրաստված են (այսինքն՝ նրանց հուշակավոր արձանները). ընդ որում ծագում են բազմաթիվ բարձ ու պատվի բնույթ ունեցող վեճեր, քանի որ բարբարոսների ոսկուց շինված աստվածները ավելի արժեքավոր են դուրս գալիս, քան հունական մարմարե աստվածները: Ջևր սարսափից մոռանում է նախապես պատրաստած իր հեռուորական ներածական ճառը, բայց Հերմեսը

հուշում է նրան, որ սկզբի համար կարելի է օգտագործել Դեմոսթենեսի ճառերից որևէ մեկը՝ «այժմ շատերն են ալզպես հեռուորություն անում»: Զևսի զեկուցման շուրջը վիճաբանություններ են բացվում: Պիլոձ 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 վատ 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 դյուրությամբ 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՝ «հելլենների մեծամասնությունը, հասարակ ժողովրդի ամբոխը և բոլոր բարբարոսները»:

Հակակրոնական երգիծանքին ղուզընթաց Լուկիանոսի մոտ համախ 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 աշնպես սիրով օգտագործում էր: «Կյանքի եղանակների աճուրդ»-ում («Կյանքի վաճառք») նա ծաղրում է տարբեր փիլիսոփայական դպրոցների հայացքները: Իր հարձակումների խստությունը Լուկիանոսը փորձում է մեղմացնել, հայտարարելով, որ իր երգիծանքը ուղղված է ոչ այնքան փիլիսոփայության, որքան նրա անարժան և շահամոլ ներկայացուցիչների դեմ («Ձկնորսներ»): Փիլիսոփաների երեսպաշտությունը, նրանց կոպտությունը, ազահությունը, որկրամոլությունը նկարագրված են «Խնջույք» գիլոգոմ, իսկ «Ռոճկավորներ» պամֆլետում տալիս է ստորացման այն վառ պատկերը, որին ենթարկվում էին «տնային փիլիսոփաները»՝ նրանք, որոնք ծառայում էին ավագանու մոտ: Այլ «փիլիսոփաները», ըստ էնպիլ-



սի արտահայտութիւնն, պարզապէս «հարուստ ցոփ մարդկանց ոռճկավոր ծաղրածուններն էին»<sup>\*</sup>։

Մենիպայան» ոճով գրված երկերից շատերի մեջ Լուկիանոսը ջանում է պահպանել մ․ թ․ ա․ III դարի պատմական հեռանկարը, սահմանափակվելով միայն ակնաշղկներով իր ժամանակի հանգամանքների նկատմամբ։ Արդիականությանն անմիջական վերաբերվող երգիծանքի համար նա գերադասում է այլ գրական ձևեր՝ պլատոնական տիպի դիալոգներ կամ ուղերձի ձևով պամֆլետ։ Այդպիսի դիալոգ է մասամբ վերոհիշյալ «Ննջույքը»։ Հռոմեական կենցաղի մոայլ ուրվագծում, որը հաճախ ձայնակցում է հռոմեական բանաստեղծ Յուվենալի երգիծանքի հետ, մենք հանդիպում ենք «Նիգրին» դիալոգում։ Փիլիսոփա Նիգրինը գովաբանում է խաղաղ Աթենքի ազատ կյանքը ի հակադրություն Հռոմի «իրարանցումով, մատնիչներով, գոռոզ վերաբերմունքով, խնջույքներով, շողոքորթներով, սպանություններով, հնարքների միջոցով ժառանգություն հասնելու նկրտումներով, կեղծ բարեկամությամբ» լի կյանքի։ Լուկիանոսի այդ դիալոգը ուշագրավ կոնտրաստ է նրանից փոքր ինչ առաջ էլիսա Արիստոփի Հռոմին նվիրված «Ներքողի»։ Այդ շրջանում խիստ ձև են ընդունում հարձակումները հարուստների դեմ։

Սոցիալական սուր երգիծանքը, սակայն, Լուկիանոսի մոտ հազվապես երևույթ է։ Նրա երգիծանքը աչքի է ընկնում նրբագեղությամբ և սրամտությամբ, բայց ո՛չ ընդգրկման խոտովյամբ։ Պարզ կերպով ծավալվող հստակ երգիծական սյուժեն, գրական միտումի պարզորոշությունը, շարադրման բազմազանությունն ու սահունությունը, սրամիտ, հեղինական պատճառարանությունը, կենդանի, համակող պատմելը, արտահայտիչ միջոցների՝ գույների, կերպարների, համեմատությունների՝ անսպառ լիությունը, — այս բոլորը Լուկիանոսի երկերի անմիճելի արժանիքներն են, բայց նշան պակասում է գաղափարական բովանդակության խորությունը։ Լուկիանոսի երգիծանքի կարևորագույն թեթույթունը գրական ծրագրի բացակայությունն է։ Անտիկ հասարակության տիրող դասակարգը մ․ թ․ II դարում իրենից ներկայացնում է անսպաղա, հասարակական նոր իդեալներ ստեղծելու ընդունակություններից զուրկ մի դասակարգ։ Լուկիանոսը այդ դասակարգի գաղափարախոսներից մեկն է։ Նա չի պատկերացնում սոցիալական ու քաղաքա-

կան կառուցվածքի որևէ այլ հնարավորություն, մի այլ հասարակություն, որ տարբերվի գոյություն ունեցող կարգերից, և չի զգում այն կատաստրոֆը, որը սպառնում է նրա հասարակությանը։ Չնայած ակննրև արտահայտված ատելության Հռոմի հանդեպ, նա մնում է որպես կայսրության հավատարիմ հպատակ և առիթ եղած դեպքում պատրաստ է ամենանրբին շոյանք խնկարիկի ոչ միայն կայսրների, այլև նրանց սիրուհիների հասցեին։ («Նկարագրություններ», «Ի պաշտպանություն նկարագրություններ»): Լուկիանոսի խոցող սրամտությունը հազվադեպ է ուղղված լինում «այս աշխարհի հոգրների» 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 «լատնգավոր» թեմաներից։ Քննադատելով իդեոլոգիական քայքայման սիմպտոմները, նա ի վիճակի չէ փնհատելու դրանց հասարակական նշանակությունը և մերձենում է դրանց լոկալ սուրյայի 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՝ «Ոգիսականում» հռչակված գուշակող Տիրեսիասին, Լուկիանոսը Տիրեսիասի բերանը մի շատ միամիտ իմաստություն է դնում՝ «Լավագույն կյանքը՝ հասարակ մարդկանց կյանքն է. այդ նաև ամենախելացին է։ Թո՛ղ եղևնային լուսատուների այդ անհեթեթ հետազոտությունները. նպատակներ ու պատճառներ մի որոնիր և թքիր իմաստունների բարդ կառուցումների վրա։ Այդ բոլորը գատարկաբանություններ համարելով, հետևիր 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 գրական ծրագրի բացակայությունը, այնուամենայնիվ, չպետք է ստվերավորեն այն հանգամանքը, որ Լուկիանոսը պատկանում էր իր ժամանակի ամենաազատամիտ մտածողների թվին։ Չնայած իր սոփեստական դաստիարակությա-

\* Փր. Энгельс, Бруно Бауэр в раннее христианство, Соч., т. XV, 1935, стр. 607.



նը, նա շենթարկվեց սոփեստության մեջ տարածված ոեակցիոն տրամադրություններին: Լուկիանոսն ինքնուրույն մտածող չէր. այն իգեոլոգիական զենքը, որով նա օգտվում էր, ստեղծել էին ուրիշները և նրանից շատ առաջ, բայց իր արտասովոր գրական տաղանդն ի սպաս դրեց սնտոիապաշտությունների, խաբեբայությունների, փրժունության դեմ աննկուն պայքարին, հարստություն տալով հելլենիստական կուլտուրայի լավագույն տրագիցիաներին:

Լուկիանոսի գրական գործունեության վերջին շրջանում այդ պայքարն ավելի սուր ձևեր ընդունեց: Թեմատիկան ավելի այժմեական է դառնում: Երգիծաբանը հեռանում է դիալոգիկ ձևից, որը նրան ստիպում էր հանդես գալ գրուցակիցներից մեկի դիմակով, և դիմում է նամակ-պամֆլետին, արտահայտվելով անմիջականորեն իր անունից: «Թոճիկավորներ» 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: Արեալոգիական «վարքագրություն» պարոդիայի ձևով նկարագրվում է II դարում համբավվող «հրաշագործ»-խաբեբա Ալեքսանդր Աբոնուտիֆացու (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-ճգնավորի կասկածելի կյանքը, մի ճգնավոր, որն ինքնահրկեղման էր ենթարկել իրեն շափազանց թատերական պայմաններում՝ 167 թվի օլիմպական խաղերի ժամանակ: Պերեգրինը մի ժամանակ ականավոր դեր էր խաղում քրիստոնեական համայնքներում, և Լուկիանոսի պամֆլետը նշանակալի հետաքրքրություն է ներկայացնում վաղագույն քրիստոնեության պատմության համար: «Առաջին քրիստոնեանների մասին մեր լավագույն աղբյուրներից մեկը, — գրում է Էնգելը, — Լուկիանոս Ամոսացին է, այդ կլասիկ հնագաբի վոլտերը, որը բոլոր տեսակի կրոնական սնտոիապաշտություններին միակերպ սկեպտիկորեն էր վերաբերվում և որն, ուստի, ո՛չ հեթանոս-կրոնական, ո՛չ քաղաքական հեմք ունի քրիստոնեությունը նայել այլ կերպ, քան որևէ այլ կրոնական համայնքի: Ընդհակառակը, նրանց սնտոիապաշտության 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»<sup>8</sup>: Քրիստոնեության՝ իբրև ընդհանրական մասսայական կրոնի՝ սոցիալական նշանակությունը Լուկիանոսը, հասկանալի է, որ չէր կարող բմբռնել:

Լուկիանոսը բազմիցս հանդես է եկել պամֆլետներով և զուտ բրահան հարցերի շուրջը: «Պերճախոսության ուսուցիչ»-ում նա իր հաշիվները մաքրեց սոփեստության հետ, նկարագրելով նորերուկ հեետորի՝ լպիրը և տգետ խաբեբայի ծաղրանկարային կերպարը. այդ պամֆլետը ուղղված է անձնապես II դարի հայտնի սոփեստ և ֆիլոսոֆ Հուլիոս Պոլիդեմիլի (Պոլլուքսի) դեմ: Բժախնդիր ատտիկականությունը, որը հին հուշարձաններից դուրս է քաշում մոռացված բառեր ու դարձվածքներ, ծաղրի է ենթարկված «Լեքսիֆան» և «Կեղծ գիտնական» դիալոգներում:

«Մնչպես պետք է գրել պատմությունը» տրակտատն ուղղված է փրժուն ճարտասանական պատմության, նրա քծնողականության և անգրագիտության դեմ: Այդ տրակտատի ստեղծմանը առիթ ծառայեց սոփեստների բազմաթիվ փորձերը՝ պատկերելու 161—165 թ. թ. Պարթևական պատերազմը: Լուկիանոսը հիշեցնում է այն սահմանները, որոնք պատմությունը բաժանում են հեետորական էնկոմիայից և պոեզիայից. նա պատմաբանից պահանջում է քաղաքական հոստոնություն և պարզ, առանց գունավորումների 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 նրկու ցիկլ նովելներ մտցնելու՝ ընկերության սխրագործության մասին: Առաջին ցիկլի հերոսները հույներն են, երկրորդինը՝ սկյութները: Այդ «սկյութական նովելները» ավելի շատ մտայլ, արյունալի և ողբերգական բնույթ ունեն, քան հունականները: Դրանք պատմող սկյութական ալգ բացատրում է նրանով, որ հելլենները, լինելով խոր խաղաղության մեջ, չեն կարող իրենց արտակարգությունը աչքի ընկնող ընկերականություն ցուցաբերող դեպքեր ունենալ: Զգացմունքների մանրացման գիտակցությունը, որին մենք հաճախակի

<sup>8</sup> Фр. Энгельс. К истории раннего христианства. Соч., т. XVI. ч. 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 հեյլենիստական ժամանակաշրջանի գրականության մեջ: «Սաի սիրահարը» միաժամանակ երգիծանք է ընդդեմ սնտոսիապաշտության, որը համակել է նույնիսկ կրթված մարդկանց, և արևալոգիական անհերքելի ժողովածու է, որը միաժամանակ պարունակում է ոգիներ կանչելու, հրաշագործ բուժումների, ուրվականների, զբոսնող արձանների մասին «սարսափելի պատմություններ»: Անհեթեթությունների թվում բերվում են և քրիստոնեական առասպելները: Վերջում պատմվում է այն մասին, թե ինչպես կախարդի աշակերտն իր ուսուցչի հմայությունների ընդօրինակությամբ ստիպել է, որ համվանգը ջուր կրի, բայց չի կարողացել այն իր սկզբնական վիճակին վերադարձնել. այդ պատմվածքը հետագայում նյութ է ծառայել Գյոթեի «Կախարդի աշակերտը» բալլադի համար: Այդ անհեթեթությունները Լուկիանոսը դնում է «սիլիսոփաների» բերանը և, պահպանելով արեստալոգիական պատմողականության ոճը, նրանց ստիպում է հավատացնել, թե իրենք անձնապես վկա են եղել այդ անհեթեթություններին: Ուտոպիական և ֆանտաստիկ բելետրիստիկայի կծու պարողիա է ծառայում «Ճշմարիտ պատմությունը», ուշ հենց վերտառությունն ինքը արեստալոգիական ոճի պարողիա է, և հեղինակը հենց սկզբից նախազգուշացնում է, որ իրականում նա սուտ պատմություն է պատմելու բազմազան հրաշքներով լի արկածների մասին:

Այն դրականությունը, որը նյութ է ծառայել պարողիաների համար, մեծ մասը մեզ ծանոթ է: Լուկիանոսն ինքը հիշատակում է մի քանի հեղինակներ միայն, այդ թվում Յամբուլին: «Ճշմարիտ պատմության» հերոսն իր նալի հետ բնկնում է լուսնի և աստղերի վրա, կետի որովայնը և երանելիների կղզիները: Պարողիականացվող ուտոպիաների սոցիալական բովանդակությունը Լուկիանոսին չի հետաքրքրում. նրա թեթև և հեգնական ֆանտաստիկան զուտ գրական կարգի պարողիաների, 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 էլը»: Այդ վեպը մեզ հայտնի է ավելի լիակատար լատինական խմբագրությամբ, այն է՝ Ապոլեոսի հռչակավոր «Կերպարանափոխությունները». այդ գրողին նվիրված հատվածում մենք դեռ կանգրադանանք Լուկիանոսի անունով մեզ հասած այդ երկին:

Լուկիանը շափազանց մարտական դեմք էր, որպեսզի իր վրա չդարձներ ինչպես սոփիստների, այնպես էլ կրոնական գործիչների ատելությունը: Քրիստոնյաներն այդ «աթեիստին» խոստանում էին «անդրշիրիմյան կյանքում հավերժական հուր, սատանայի հետ միասին»: Այնուամենայնիվ, Լուկիանոսի փայլուն երգիծանքներն իրենց ներգործությունն ունեցան միջնադարյան Բյուզանդիայի գրականության վրա: Սկսած XV դարից նա հումանիստների սիրած հեղինակներից մեկը զարձավ: Լուկիանոսով ոգևորվում էր և հումանիստական երգիծաբանությունը [էրազմ, Հուտտեն, Ֆրանսիայում՝ Գեպերլե («Աշխարհի ծնծղան»)] և Լուսավորության դարի երգիծաբանությունը, իսկ «Ճշմարիտ պատմությունը» նախակերպար է հանդիսացել Ռարլեի և Սվիֆտի համար:

### 6. ՊԱՏՄՈՂԱԿԱՆ ՊՐՈՋԱՆ ՎԵՊ

Հունական գրականության կլասիկ դարաշրջանում պրոզայիկ պատմողականության գրեթե միակ տեսակը՝ պատմությունն էր: Գրականության մյուս ժանրերը տակավին կիսաֆոլկլորային բնույթ էին կրում: Հեյլենիստական ժամանակաշրջանը, պատմության հետ զուգընթաց, առաջ քաշեց պատմողական նոր ժանրեր, և հոմեական ժամանակ դրանք սկսեցին միանգամայն դուրս վանել էպիկական պոեզիան, որը քաբացել էր իր զիցաբանական և պատմական թեմաների տրադիցիոն մշակման մեջ: Ատոթիկականության ռեակցիան և սոփեստության ծաղկումը օժանդակեցին գրական պրոզայի բոլոր տեսակների ամրապնդվելուն, այդ թվում նաև նրա ավելի նոր ժանրերին, այն ժամանակ, երբ էպոսը դուրս չէր գալիս արխաիկացման նմանողության սահմաններից: Լուկիանոսի պարողիաները ենթադրում են պատմողական պրոզայի լայնորեն ճյուղավորվածության առկայություն: Եվ իրոք, նա աչքի բնկնող տեղ է գրավում ուշ անտիկ շրջանի գրական արտագրության մեջ և պահպանված հուշարձաններում ներկայացված է բավական զգալի քանակությամբ: Զանազան տեսակի համառոտ «պատմվածքներ» կազմվելը նույնիսկ մտել էր պրոզայի ոճի արվեստի նարատամական ուսուցման ծրագրի մեջ:



Այդ լայնորեն զարգացող պատմողական պրոզան՝ տիրապետող արխայիկ ուղղության համար՝ այնուամենայնիվ մնում էր որպես երկրորդ կարգի գրականություն, ղվարձալիք, որը համեմատաբար հազվադեպ էր իր վրա դարձնում հոշակված գրական անունների ուշադրությունը: Հեղինակական ժամանակ պաշտոնական բանահյուսության տեսությունը երբեմն ուշադրություն էր դարձնում պատմողական նոր ժանրերին. այժմ այդ մասին նա լուր է: Անտիկ ֆիլոլոգները որևէ կենսագրական տեղեկություն չեն թողել նույնիսկ ընթերցողների միջավայրում համբավ վայելող արձակագիրների մասին: «Պատմվածքներն» ուղղված էին ավելի լայն ընթերցող խավերին. դրանք ծառայում էին հետաքրքրական ընթերցանության համար, իսկ որոշ դեպքերում էլ կրոնական նոր ուսմունքների պրոպագանդայի գործիք էին դառնում, ուսմունքներ, որոնք մասսայական տարածում ստացան ուշ-անտիկ հասարակության մեջ:

Պատմողական պրոզայի այն կարևոր ժանրերը, որոնց մենք հանդիպում ենք հոմեական ժամանակ, արդեն նշմարված էին հեղինակական դարաշրջանում: Այդ ժանրերի մեծամասնության համար տիպիկ պատմական շղաղը ամբողջովին պահպանվում էր և քննվող այս ժամանակաշրջանում: II—III դարերի իսկական պատմագրությունը (Ապիանոս, Արիանոս, Կասիոս, Դիոն, Հերոդիանոս) մեզ համար արդեն նշանակալի պատմա-գրական հետաքրքրություն չեն ներկայացնում:

Պատմականացրած դիցաբանական ժամանակագրության ժանրը, որը դիցաբանական սյուժեն վերամշակում և դարձնում էր պսևդո-պատմական ռացիոնալ պատմվածք, հեղինակական ծագում ուներ: Առասպելից զատում 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 Պրուսացին իր «Տրոյական» ճառի մեջ երկար բանավեճ է մղում հոմերոսյան շարադրման դեմ, նա «սպացուցում է», որ Հեղինեն ինքնակամ է հետևել Պարիսին, որ Հեկտորն է սպանել Աքիլեսին և որ Տրոյան հույները չեն նվաճել:

Հոմերոսյան ավանդության փոխարեն նա առաջարկում է մի այլ վարիանտ, որն, իբր թե, հիմնված է եգիպտական արձանագրությունների տվյալների վրա: Դիոնի ճառը նախատեսվում է կուլտուրական բարձր մակարդակ ունեցող լսարան, որն ընդունակ է միասին ֆիկացիան ըմբռնելու և դրա արվեստը գնահատելու: Միամիտ չեն նաև մյուս միասինֆիկացիաները, որոնք պատկանում են անհայտ հեղինակների: Այսպես, իբր թե Ներոնի ժամանակ կրետի դաժբարաններից մեկում գտնվել է «Տրոյական պատերազմի օրագիրը», կազմված արշավանքների մասնակից Դիքտիսի կողմից: «Դիքտիսը» առասպելը պատմականացնում է, զատում է հրաշքներն ու աստվածային միջամտությունը և ավանդության մեջ բազմաթիվ փոփոխություններ է մտցնում: Տրագիցիայից ավելի խիստ է հեռանում պսևդո-մեմուարային «Տրոյայի կործանման պատմությունը», որն այս անգամ վերագրված է ոչ թե հույների, այլ տրոյացի Գարետին: 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, միասինականության ու ժողովրդական պրիմիտիվ հավատալիքները նորոգելու ձգտման մի ուշագրավ դուպլիկատություն է: Տրոյական պատերազմի մասին «Ճշմարիտ» վերսիան այստեղ դրված է համեստ այգեգործի բերանը, որը մըշտական շփման մեջ է եղել Տրոյական արշավանքի մասնակից, տեղական «հերոս» Պրոտիսելոսի հետ:

«Դիքտիսը» և «Գարետը» պահպանվել են լատիներեն թարգմանությամբ: Այդ միասինֆիկացիաներն ահագին հաջողություն ունեցան Միջին դարերում: Դրանց իսկական լինելը կասկած չէր հարուցում, երևակայական հեղինակները համարվում էին կոսպալտական աշխարհի հնագույն պատմաբաններ: Իրենց շարադրությունները «Դիքտիսի» վրա էին հիմնում բյուզանդական տարեգրները: Արևմտյան եվրոպայում միանգամայն մոռացության արվեց հոմերոսյան էպոսը, և արևմտյան ժողովուրդները, բրոնք իրենց սկզբնավորությունը տրոյացիներին էին հասցնում, Տրոյայի մասին ասքի հետ ծանոթ էին միայն ըստ «Դիքտիսի» և «Գարետի»: Դրանց վրա է հիմնված Բենուա դե Սենտ-Մորի (XII դ. երկրորդ կեսը) «Կեպ Տրոյայի մասին»՝ արևմտյան գրականության ամենատառչին վեպերից մեկը, որն արագորեն տարածվեց ամբողջ եվրոպայում և թարգմանվեց գրեթե բոլոր եվրոպական լեզուներով:

Միջնադարյան պատմողական գրականության համար պակաս



Նշանակություն շուներ ուշ-անտիկ պսևվոր-պատմության և մի այլ հուշարձան՝ «Ալեքսանդրի գործերը»: «Տրոյական» տարեգրությունների պատմականացրած դիցաբանությունը ինչ որ շափով կապված էր հին ֆոլիորի կեղծ պիտական ռացիոնալացման հետ և ելնում էր հունական հասարակության կրթված շրջաններից: «Ալեքսանդրի գործերը» «ասորին» բնույթ ունի և հեթափային 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, հետևում է մինչև հելլենիստական դարաշրջանը և ստեղծվել է պտղեմեոսյան Եգիպտոսում: Պատմական Ալեքսանդրն իրեն հորջորջում էր Ջևի հետ նույնացվող 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 Նեբոաները: Ալեքսանդրն, այսպիսով, հանդես է գալիս որպես եգիպտական հերոս, իսկ մակեդոնական տիրակալներն էլ փառավորների օրինական հաշտրոկներ: Ըստ եգիպտական պատկերացումների, որդին հոր մարմնացումն է, և Ալեքսանդրը նույն Ներտանեբն է, որը պատանեկացել է և կոչված է վրձի լուծելու Եգիպտոսն ստրկացնող պարսիկներից: Առասպելը համապատասխանում է Պտղեմեոսների 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 սխրագործություններն են, որքան Ալեքսանդրի և նրա զորքի արկածները: Արշավանքը վեր է ածվում ապշեցուցիչ երկրների միջով թափառումների, կապված բազմապիսի հեթափային վտանգների հետ: Հերոսն բնկնում

\* Այդ վիպակը երբեմն կոչվում է «կեղծ կալիսթենեսյան», քանի որ մի քանի ձևադրերում գրա հեղինակությունը վերագրված է Արիստոսելի աշգական, պատմաբան Կալիսթենեսին. նա Ալեքսանդր Մակեդոնացուն ուղեկցել է նրա Ասիա արշավելու ժամանակ և կազմել է այդ արշավանքի նկարագրությունը, սրբ մեզ չի հասել: Կալիսթենեսը գրում էր «փաստարանման» ոճով և շարագրությունը ծաղկեցնում էր բազմատեսակ «հրաշագործություններով», որն էլ հիմք է ծառայել ավելի ուշ ժամանակի վիպակը նրան վերագրելուն:

է հսկաների, թզուկների, մարդակերների, հրեշների շրջանները, վայրեր՝ տարօրինակ բնությամբ, արտասովոր կենդանիներով և բուսականությամբ: Մեծ տեղ է հատկացված Հնդկաստանի հրաշքներին և նրանց «մեշի իմաստուններին»՝ բրահմաներին: Մոռացության չի տրված այդ բոլոր թափառումների դիցաբանական նախատիպար՝ հրանեկիների աշխարհի այցելությունը: Վիպակի ավելի ֆանտաստիկական մասերում պահպանված է ճանապարհորդական ժանրի հին տրագիցիան, որը մեզ արդեն հայտնի է «Որիսականից»՝ առաջին դեմքով պատմելը: Ալեքսանդրն իր մեթոդներին գրած նամակներում ինքն է պատմում իր արկածների մասին: Բնորոշ է, որ հաճախ հերոսն ստիպված է միայն պատսիվ դեր կատարել: Բազմիցս ընդգծվում է Թիբեի անողորմությունը, մարդկային հնարավորությունների սահմանափակությունը: Պատսիվ հերոսը, որը հաշտվում է ճակատագրի հետ և տոկուն կերպով աանում է իր տարաբախտությունները՝ ուշ-անտիկ գրականության սիրած կերպարներից մեկն է, և «Գործերում» Ալեքսանդրի կերպարի դեֆորմացիան ընթանում է հատկապես այդ ուղղությամբ: Ինչպես մասնաշաղկան 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 հաշտվում և եվրոպական, և ասիական 24 լեզուներով: «Ալեքսանդրիաները» լավ հայտնի էին հին Ռուսիայում, սկսած XIII դարից:

Ֆանտաստիկ ճանապարհորդության ժանրը, որը պարողիացված է Լուկիանոսի «Ծճարիտ պատմության» մեջ, մեծ տրագիցիայում ներկայացված է Անտոնիոս Դիոգենեսի (հավանորեն մ. թ. ի—II դ. դ.) «Թուլեի այն կողմի հրաշքները»՝ ծավալուն (24 գլխք) աշխատությամբ, որը մեզ հայտնի է Կոնստանդնուպոլսի պատրիարք Ֆոտիոսի համատարագրությունից: Ֆոտիոսը կարծում էր, որ հատկապես այդ աշխատությունն է հիմք ծառայել Լուկիանոսի պարողիայի համար: Հելլենիստական կեղծ-ճանապարհորդություններին հատուկ սոցիալ-քաղաքական ուռուցիայի մոմենտը հո-

\* Թուլե (Thule) կղզի է Բրիտանիայից դեպի հյուսիս, Եվրոպայի հյուսիսի ծայր կետը, որը ծանոթ էր անտիկ ժողովուրդներին: Միջին դարերում նույնացվում էր Իսլանդիայի հետ:



մեական ժամանակ, ըստ երևույթին, արդեն օրն էր ցնդել. մնում էր միայն՝ երկրափնդի զանազան մասերում և նրա սահմաններից դուրս՝ լուսնի վշա, սիրային ոտմանի թեմատիկայի հետ կապված՝ ֆանտաստիկ արկածների մի սերիա: Պահպանված է և պատմող-հերոսի ֆիկցիան, որն իր ինքնակենսագրությունը եզրիտացիաների պես թողել է դամբարանում, ինչպես այդ տեղի է ունեցել «Ռիբ-տիսի» մեջ:

Ալեքսանդրի մասին հունական վիպական եզրիտական տարրերը բոլորովին էլ ինչ-որ եղանի երևույթ չեն ներկայացնում: Ինչպես պապիրուսներից երևում է, հունարեն լեզվով շրջում էին եզրիտական բազմաթիվ երկեր, առասպելներ, մարգարեություններ, հրաշապատումներ: Հունական և արևելյան պատմողական պրոզայի տարրերը միաձուլվում էին: Հասկանալի է, որ այդ պրոցեսում Արևելքի կողմից միայն Եզրիտասը չէր, որ մասնակցում էր, բայց, պապիրուսների շնորհիվ, նրա դերը մեզ համար ավելի յայտուն է դրսևորվում, քան, օրինակ, Քարելոնի կամ Հնդկաստանի դերը, որոնք մեծ հետաքրքրություն հանդես 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 հուշարձաններից դատ, քիչ տեղ չէին գրավում և պատմողական երկերը:

Հունա-արևելյան պատմողական գրականության կարևորագույն տեսակներից մեկն էլ **արեստալոգիան** էր: Հունական գրականության այդ «ստորին» ժանրը հսկայական նշանակություն ստացավ մեր թվականության առաջին դարերի կրոնական շաղժումների կապակցությամբ: Մահացող և հարություն առնող աստվածների մասին հին առասպելները այժմ ձևավորվում էին որպես ասքերզանազան «մարգարեների» և «հրաշագործների», այսինքն՝ քրիստոնեական կրոնի ապագա սյրերի «գործերի» և «զգացմունքների» մասին: Այդ պատմվածքների՝ հրաշքով սաղմնավորված և հրաշքով ծնված հեյուսները թափառում են տարրեր, հաճախ չափազանք 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 ի վերջո նրանք վախճանվում են հրաշալի մահով, որը նրանց աստ-

վածների, «հերոսների» կամ «սրբերի» կարգն է դասում, նայած համապատասխան կրոնի բնույթին: Ցայտուն արտահայտված արեստալոգիական բնույթ ունի հին քրիստոնեական ամբողջ պատմողական մատենագրությունը՝ բազմաթիվ «ավետարաններ», և «գործք առաքելոց»-ները: Այդ գրականության շատ չնչին մասը միայն այնուհետև բնդունեց եկեղեցին և մտքեց «կանոնական» սուրբ գրքերի կազմի մեջ, մնացածն ամբողջովին դարձավ «ապոկրիֆ», այսինքն «ծածկված», թաքուն գրքեր, որոնցից շատերը, սակայն, շարունակում էին տարածվել մասսաների մեջ: Այդ ապոկրիֆիկ «ավետարանների» և «գործք առաքելոց»-ների մի մասը պահպանվեց: Հետագայում, երբ քրիստոնեական «կանոն» արդեն հաստատվեց, արեստալոգիան, այսպես կոչված «հագիոգրաֆիայի» («սրբերի» մասին գրականության), այսինքն՝ զանազան «նահատակների գործերի», «սրբերի վաշքի», վանականների մասին առասպելների ձև բնդունեց:

Արեստալոգիայի տարածման ոլորտը, սակայն, չի սահմանափակվում քրիստոնեական մատենագրությամբ: Մեր կողմից արդեն հիշատակված Ֆիլոսոփատոսի կազմած «Ապոլոնիոս Տիանացու կյանքը» արեստալոգիա է նշա բոլոր բնորոշ հատկություններով, ընդհուպ մինչև պսևդո-մեմոարային ձևը, գրականորեն մշակված սոփեստական ոճով: «Հեթանոսական» արեստալոգիայի մյուս հերոսը Պլուվիազորուն է, որի մասին նույնպես բազմազան առասպելներ էին հորինվում:

«Հրաշքներով» հետաքրքրվելն այնքան նշանակալից էր, որ ֆանտաստիկ և հեքիաթային պատմվածքներ էին լինում նույնիսկ այնպիսի աշխատություններում, որոնք «գիտական» լրջության հավակնություն ունեին: Ատրիանոս կայսրի (117—138) ազատագրված ստրուկ՝ պատմաբան Ֆլեդոնտը կազմեց «Զարմանալի պատմությունների» մի ժողովածու: «Ճշգրիտ» խրոնոլոգիական տվյալներով նա պատմում է կուկիանոսի պարոզիաներին արժանի անհեթեթություններ՝ հսկաների, հրեշների և տեսիլքների մասին: Նրա պահպանված նովելներից մեկը համաշխարհային գրականության սեփականություն է դարձել: Այդ՝ մեռած աղջկա ուրվականի և նրա ծնողների հյուրի միջև սիրային կապի մասին պատմվածքն է, որը սյուժե է ծառայել Գյոթեի «Կորնեթական հարսնացու» բալլադի համար և ուսեբենն թարգմանել է Ա. Կ. Տոլստոյը: Կենդանիների մտավոր և բարոյական հատկությունների մասին հարուստ հեքիաթային նյութ է մատակարարում սոփեստ էլիանոսի (III դ.)



«Կենդանիների բնության մասին» տրակտատը: Էլիանոսի նյութը մտավ բյուզանդական և հին-ռուսական «Ֆիզիոլոգիայի» մեջ: Նույն հեղինակին է պատկանում պատմական նոսրերի և անեկրոսների մի ժողովածու «եսայտաբղետ պատմություն» վերտառությամբ:

Այդպես, ուշ-հունական պատմողական ժանրերից բազմաթիվ թելեր են ձգվում դեպի բյուզանդական, սլավոնական և արևմտա-եվրոպական միջնադարյան գրականությունը:

Ուշ-անտիկ պատմողական գրականության մեջ աչքի ընկնող տեղ է գրավում նույնպես մասնավոր կյանքի և ինտիմ զգացմունքների, կենցաղային և ընտանեկան հարաբերությունների, սիրո և բարեկամության թեմատիկան: Գեպի այդ թեմաները հետաքրքրությունը, որ զարգացել էր հելլենիստական ժամանակաշրջանում, պահպանվում է հռոմեական ժամանակ: Պրոզայիկ պատմողականության ազատ և ճկուն ձևն այստեղ, ինչպես և գրականության մյուս մարզերում, փոխարինում է էպոսի և պատմողական էլեգիայի չափածո ժանրերին՝ նրանց «հերոսական» տրոպիցիոն ստիլիզացիայի հետ միասին: Այդ պրոզեսի հետևանքով ստեղծվում է մի նոր խոշոր ձև՝ տարբեր մեր կողմից քննության արժանի 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 պատմողականությունն է, որը խստորեն արտահայտված «ստորին»-կենցաղային թեքում ունի:

Ավարտելով հելլենիստական պրոզայի ուրվագիծը, մենք արդեն նշել ենք այդ պատմողական ժանրի առկայությունը, որն անտիկ տեսաբանները բնութագրում էին որպես «պատմվածքներ անձնավորությունների մասին»: Աչքի ընկնող հատկություններ էին այստեղ՝ «գրավչականությունը», արկածների հարստությունը և դործող անձերի ճակատագրի անկախ շրջադարձերը, նրանց ապրումների բազմազանությունը: Իր հեղուկներին անցկացնելով մի շարք բարդ դրությունների միջով, պատմողական պրոզան անխախտորեն հանգում է բարեհաջող վախճանի:

Արտաբուստ այդ մեկ կամ երկու գլխավոր դործող անձերի, շատ հաճախ սիրահարված զույգի, արկածների մի ամբողջ շղթա է: Պերսոնաժները պատկերվում են իշխան մասնավոր կյանքի և անձնական ապրումների տեսանկյունից: Եթե իրրև հերոսներ հանդես են գալիս պատմական (կամ պսևդո-պատմական) գործիչներ, ապա

նրանց գործունեության հանրային կողմը, լինի բազաքական, թե սազմական, կարող է միայն եղիբորդական նշանակություն ունենալ: Ամենից հաճախ, սակայն, մանավանդ ավելի ուշ ժամանակ, երբ ժանրն արդեն վերջնականապես ձևակերպվել էր, գործող անձերը հորինվում էին: Հեղինակները բոլորովին էլ չեն ծածկում իրենց պատմվածքի հորինված լինելու հանգամանքը. նույնիսկ այն ժամանակ, երբ նրանք պատմում էին իրրև եղելություն: Այդ ընթացողին միտոֆիկացիայի ենթարկելու նպատակ չունեն, ի տարբերություն պսևդո-պատմության կամ կրոնական արետալոգիայի, որոնք մշտ ընդգծում էին պատմածի «իսկական» լինելը:

Անտիկ աշխարհը այդ ժանրի համար հատուկ անուն չի թողել: Օգտվելով հետագայի տերմինոլոգիայից, ընդունված է այդ անվանել ռոման (վեպ): Այդ անվանումը հիմնված է այն բանի վրա, որ մեզ հետաքրքրող անտիկ ժանրը՝ իրրև բովանդակություն ունենալով առանձին անհատների պայքարն իրենց անձնական, մասնավոր նպատակների համար՝ շատ զգալի թեմատիկ և կոուցվածքային նմանություն ունի հետագա եվրոպական վեպի որոշ տեսակների հետ, որոնց ձևավորման մեջ փոքր դեր չի խաղացել անտիկ «վեպը»: Սակայն, ավելի ուշ ժամանակների ժանրերի նշանակությունների կիրառումը հին գրականության երևույթների վերաբերյալ, կապված է լինում պայմանականության որոշ մոմենտների հետ: Այդ առավել ևս տեղի ունի ներկա դեպքում, քանի որ «ռոման» տերմինը, ծագած լինելով XII դարում, իր գոյության ութ հարյուրամյակի ընթացքում արդեն մի շարք իմաստային փոփոխություններ է կրել և արտակարգորեն բազմազան: գրական երևույթներ է ընդգրկում: Նոր գրականության մեջ այդ տերմինի բազմազանությունը տարբերում է առաջացրել անտիկ գրականության վերաբերյալ նրա օգտագործման մեջ: «Վեպը» լայն մեկնաբանելու դեպքում՝ այդ կատեգորիայի մեջ կարելի է մտցնել և Ալեքսանդրի մասին կամ «Ապոլոնիոս Տիանացու կյանքը» ասքերի տիպի պսևդո-կենսագրական երկեր, և դիտական գրականության մեջ հաճախակի կարելի է հանդիպել այդպիսի բառագործությունների հետ: Ավելի սահմանափակ առումով «անտիկ վեպ» անվանում են ուշ հնադարում տարածված սիրային կամ էնցաղային բովանդակություն ունեցող ծավալուն պատմողական ժանրը: Այդ սահմանափակ առումով էլ մենք օգտագործելու ենք «ռոման» տերմինը: «Ռոմանի» սահմանադատված պատմողական պրոզայի մյուս տեսակներից, որոնց ծնունդ է տվել նույն ուշ-անտիկ



հասարակության իրենուզիան, հաշվավ, բացարձակ բնույթ չունի և թույլ է տալիս ընդունել տարբեր փոխանցիկ ձևեր, օրինակ՝ արեստալուզիական կամ ֆանտաստիկ թեքում ունեցող վեպերը:

Երբ խոսք է լինում անտիկ և հետագայի վեպերի միջև նմանություն 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» (Հեղեղ), որի մեջ անհատները պայքարը կարևորագույն հասարակական հակասությունների գեղարվեստական մարմնավորումն է դառնում, անտիկ վեպը շատ հեռու է: Ուշ-անտիկ հասարակության արտհիվածության, «ընդհանուր անտարբերության և բարոյալքման» (Էնգելս) պայմաններում՝ խոշոր հասարակական շահերի բացաղալույթյան 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 Թիխևի լոկ խաղալիք են, որը նրանց տանում է մի արկածից զեպի մյուսը: Այստեղ չկան հողերանակյան 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: Գարաշրջանի իրենուզիական 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 պապիրոսային 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՝ Խարիտոնի (տ. թ. I—II դ. դ.) «Պերես և Կալիբոս», Լոնգոսի (II—III դ. դ.)՝ «Բասինիս և Խլոն»,

\* Խարիտոնի վեպի, ինչպես և մյուս վեպերի թվագրումը մոտավորապես է միայն, որովհետև վիպագրիչներից ոչ մեկի մասին ճշգրիտ տեղեկություն չի պահպանվել:

Հելիոդորի (III դ.) «Թեոլոգիական վիպակ», Աֆրիես Թատիոսի (III դ., թերևս, գատելով նոր հայտնաբերումներով, II դ.) «Լեպիս և Կլիտոֆոն»: Համառոտ ձևով մեզ է հասել Քսենոֆոն Եփեսոսացու (II դ.) «Եփեսոսյան վիպակը», Յամբլիխի «Բարեկենդանի վիպակը»՝ Փոտիոս պատրիարքի վերապատմումով: Ինչից ոչ պակաս, առաջ անհայտ, հունական վեպեր այժմ ներկայացված են պապիրոսի ֆրագմենտներով. այդ երկերից մեկը՝ արքայազն Նիսոսի 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 մորթորման 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 ավագանների ձեռքն է ընկնում, մյուսն ուղևորվում է նրան որոնելու: Նրանք թափառում են զանազան երկրներում, փնտրում են միմյանց, գտնում են և վերադառնում անջատման են ենթարկվում: Այդ արկածներից էլ հյուսված է վեպի ֆաբուլան: Արկածներն իրենք էլ ստանդարտ են՝ փոթորիկ, նավաբեկում, գերություն, ստրկություն: Հերոսների արտակարգ գեղեցկությունը պատճառ է դառնում, որ նրանց հավատարմությունը մշտական գայթակղությունների ենթարկվի, բայց սիրահարները փոխադարձաբար հավատարմություն պահպանեն: Նրանք բազմապիսի տառապանքներ են կրում. նրանց մեղք հրկիզումն է սպառնում, մերթ խաշափալտին գամեյր, մերթ որպես զո՞ 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, թույլը՝ քնաբեր փոշի,



սուրը՝ թատրոնական բուսաֆորիա է եղել: «Ես մահացա և վերստին կենդանացա, ինձ հափշտակեցին ավազակները և հայրենիքից հեռացրին, ինձ վաճառեցին և ես ծառայում էի որպես ստրկուհի» — ամփոփում է իր տարաբախտությունները ևսարիտոնի վեպի հերոսուհի Կալիբրոն, և այդ խոսքերը կարող է կրկնել հոնական վեպի յուրաքանչյուր հերոսուհին: Սիրահարներին հասած դժբախտությունները ներքին արդարացում չունեն. դրանք պատճառաբանվում են միայն ճակատագրի քմահաճույքով, որևէ աստվածություն անհասկանալի կամքով կամ նրա տրադիցիոն «զայրույթով»: Ճակատագրի հարվածները հերոսները կրում են նահատակներին հատուկ պատասխիվ համբերատարությամբ: Նրանց սիրահարվածությունը չի թուլանում. բոլոր փորձություններում նրանք պահպանում են իրենց զգացմունքի ազնվությունը և իրենց միակերպ ապրումները զեղում են պաթետիկ արտասանություններով, մենախոսություններով և նամակներով: Այդ անհավանական տարաբախտությունների ամբողջ սերիայի որոշ պահին սիրող սրտերը միանում են, այս անգամ արդեն հաստատուն կերպով՝ երկարատև և երջանիկ համատեղ կյանքի համար:

Անշատումը, որոնումները, հայտարերումը, կեղծ մահի պարտադիր մոմենտը, — ահավասիկ հունական սիրավեպի սյուժետային բանաձևը: Այդ «մահվան» և «հարություն», «հափշտակման» և «հայտարերման» սխեման արդեն վաղուց մեզ ծանոթ է, իբրև ամենատարածված դիցաբանական սխեմաներից մեկը, իբրև պրոպագանդային աստվածությունների «զգացումների» մշտական սխեմա, որը շարունակում էր կենտրոնական տեղ գրավել հելլենիստական բոլոր կրոններում (ներառյալ նաև հետագայի քրիստոնեությունը): Թափառումներն ու որոնումները այդ սխեմայի մոմենտներից մեկն են՝ Դեմետրեն որոնում է հափշտակած Կորային, Իզիդան որոնում, ողբում և վերակենդանացնում է իր սպանված ամուսին Օզիրիսին: «Հափշտակած կնոջը որոնող ամուսին» սյուժեին մենք հանդիպել ենք Էվրիպիդեսի «Հեղինե»-ում: Հելլենիզմի մախակարագետ Էվրիպիդեսը՝ առաջին հույն պոետը, որը մարդուն պատկերում է որպես անմիտ ուժերի խաղալիք՝ այդ սյուժեին զիմեց իր ստեղծագործության արև շրջանում, երբ նա առանձնապես առաջ էր քաշում Թիսեսի ամենահզորությունը, և նրա մեկնաբանությունը արդեն նախագուշակում էր հունական վեպի ապագա զծագիրը, իբրև ճակատագրից հալածական, առաքինի մարդկանց մասին վիպագրություն: Բայց վեպերում, Էվրիպիդեսի

համեմատությամբ, ավելի վառ է արտահայտած հերոսների տառապանքները, որոնք շատ մանրամասնություններով ուղղակի մոտենում են դիցաբանական «ապրումներին», փոխադրելով դրանք մարդկային հարաբերությունների պլանը:

Հունական գրականության պատմության պրոցեսում «ապրումների» թեման, վերիմաստավորվելով «տառապանքների», մի շարք անգամ մշակման է ենթարկվել հասարակական տարբեր պայմաններում: Վեպի մեջ այդ թեման ուղ-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 պասսիվ հերոսությունը: Հենց այդպիսի մարիոնետներ էլ հունական վեպի հավատարիմ սիրահարներն էին, զոգույն և անարյուն զեմքերը, ճակատագրի զոհերը և իրենց առաքինության նահատակները: Նոր տիպի պասսիվ հերոսների համադր «ապրումների» սխեման հավասարապես պիտանի էր և կրոնական պլանում — այդ դեպքում դրանք հեթանոսական և քրիստոնեական արեալոգիայի «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 ավելի վաղ ժանրից կամ մեքանի ժանրերի «ձուլվածքից» «բխեցնելու» փորձերը առդյունք չտվին. ծնունդ առնելով նոր իդեոլոգիայից, վեպը մեխանիկորեն չծագեց, այլ կազմում է մի նոր գեղարվեստական միասնություն, որն իր մեջ ներթոմ է բազմապիսի տարրեր անցյալի գրականությունից:

Վեպի առկայության առաջին հետքերը վերաբերվում են մ. թ. ա. II դարի վերջերին: Վաղագույն վեպերը ներկայացված են պապիրուսային մանր հատվածներով միայն, որոնք հնարավորություն են տալիս այնուամենայնիվ եզրակացնելու, որ վեպը ժամանակի ընթացքում է միայն դարձել պատմողականություն մտացածին անձանց մասին: Սկզբնական շրջաններում վեպերի հերոսներ էին դառնում առասպելի պերսոնաժները (արքայադուստր Քիոնեի մասին, արքայադուստր Պաթենոպեի մասին վեպերը), պատմական (կամ այդպիսին համարվող) գործիչները (ասորական արքայա-



դատար նուսնի մասին, Սեսոնխոսիս փարավոնի որդու մասին վեպերը): Այսպիսով, վեպը դեռ օգտագործում է այնպիսի դեմքեր, որոնք բնորոշ են սիրային պատմվածքների ափելի վաղ ձևերի, սիրային բովանդակությունն ունեցող էլեգիայի, էպոսի կամ պատմական նովելի համար:

Պատմական դեմքեր ունեցող վեպերի մյուս ուղազբով առանձնահատկությունն այն է, որ այդ հերոսները հաճախ լինում են արևելյան երկրների՝ եգիպտոսի, Ասորա-Բաբելոնի գործիչներ: Սեսոնխոսիս 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 գտնված մի հատված մեզ փոխադրում է նույնիսկ Սկյութիա:

Լիակատար ձևով մեզ հասած վեպերը թույլ են տալիս տարբերելու երկու էտապ: Առաջինին վերաբերում են նախասոփեստական ոճի երկերը, ամենից առաջ Խարիտոնի «Եկրեոս և Կալիրոն»-ն: Պահպանված ամբողջական վեպերից այս ամենավաղագույնի մեջ տակավին պահված է նշանակալի պատմական դեպքերի ֆոնի վրա՝ սիրային պատմությունն մատուցելու ձգտումը: Հերոսուհին Սիրակուզայի պաշտպանության ղեկավարի աղջիկն է: Դեպքը տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ Սիրակուզան պաշարել էին աթենացիք. անշատված զույգի արկածները միահյուսվում են պարսկական տիրակալության դեմ եգիպտոսի ապստամբության հետ: Նկատելի է հին Հելլադայի աշխարհի իդեալիզացիա և «բարբարոսների» հանդեպ ատելություն: Սակայն Խարիտոնի «պատմականությունը» մակերեսային բնույթ ունի: Հունական սիրավեպերը շատ քիչ չափով են վերաբառադրում բարքերն ու հայացքները այն ժամանակի, որին հարմարեցված է գործողությունը, և պատմությունից այլ բան չի մնում, քացի անուններից և մի քանի դեպքերից, այն էլ կամայականորեն շաղաղված: Խարիտոնը ուղղաձիգ կերպով զարգացնում է ֆաբուլան սովորական հաջորդականությամբ, պատմվածքը համեմելով հերոսների մենախոսություններով:

Որպեսզի գեթ մի օրինակով պատկերացում տանք դեպքերի

կապակցության մասին հունական վեպում, մենք համառոտակի կշարադրենք «Եկրեոս և Կալիրոն»-ի գործողության ընթացքի հիմնական մոմենտները:

Վեպի սկիզբում տրվում է գործողության հանգույցը՝ Եկրեոսի և Կալիրոյի սերը, ամուսնությունը, Կալիրոյի կարծեցյալ մահն այն հարվածից, որ հասցնում է նրան Եկրեոսն առաջին անգամապիսանդի ժամանակ, և կարծեցյալ դիակի թաղումը: Այնուհետև գործողությունն առժամանակ երկուավում է: Ավագակները, կողոպտելու գալով փարթամ դամբարանը, Կալիրոյին կենդանի են գտնում, նրան տանում և ծախում են Միլետում, որն այդ ժամանակ պաշտիկների գերիշխանության տակ էր: Կալիրոն ընկնում է նշանավոր քաղաքացի Դիոնիսիոսի տունը. վերջինս, իհարկե, սիրահարվում է չքնաղ ստրկուհու վրա: Կալիրոն մերժում է նրա սերը, բայց հետո իրեն հղիացած զգալով Խեռեսից, իրեն զոհաբերում է հանուն ապագա երեխայի, որին հակառակ պարագայում մահ կամ օտրկական կյանք էր սպառնում, և համաձայնվում է ամուսնանալ Դիոնիսիոսի հետ: Նա իր հոգում պահում է դեպի Եկրեոսը տածած սերը: Եկրեոսն իր կողմից ուղեկորվում է Կալիրոյին որոնելու, բայց գերի է ընկնում պարսիկների ձեռքը: Դիոնիսիոսը, կեղծ հաղորդման հիման վրա, նրան մահացած է համարում և Կալիրոն նրա համար դատարկ դամբարան է պատրաստում (երկրորդ կարծեցյալ մահ): Այժմ արդեն Եկրեոսի գիծը և Կալիրոյի գիծն սկսում են խաչաձևվել: Սատրապ Միհրդատը, որը դեռ է Եկրեոսին, ինքն էլ սիրահարված է Կալիրոյի վրա և փորձ է անում նրան նամակ ուղարկել Եկրեոսից: Դիոնիսիոսը դրա մեջ խորամանկություն է գտնում և նրա դեմ զանգատվում է Արտաքսերքս: արքային: Գործողությունը փոխադրվում է Բաբելոն: Դատարանում պարզվում է, որ Եկրեոսը կենդանի է, այսպիսով, Միհրդատն արդարանում է: Խեռեսի և Դիոնիսիոսի միջև վեճը հետաձգվում է մինչև հաջորդ դատաքնությունը, իսկ Կալիրոյին հանձնում են թագուհու հովանավորությանը: Այդ ժամանակ հերոսուհուն նոր վտանդ է սպառնում՝ Արտաքսերքսի իրեն սիրահարությունը: Եգիպտական ապստամբության մասին լուրը, սակայն, արքային ստիպում է արշավանքի ուղևորվել: Դիոնիսիոսը հետևում է նրան, իսկ Եկրեոսը, սխալմամբ ենթադրելով, որ արքան Կալիրոյին տվել է իր ախոյանին, ծառայության է անցնում եգիպտացիների մոտ: Նշանակվելով հույն վարձկան բանակի հրամանատար, նա քաջության հրաշքներ է գործում և, ի միջի այլոց, զրավում է այն կղզին, որտեղ թող-



նրված է արքայական հարեմը: Այստեղ է գտնվում և Կալիբոն: Զցանկանալով գերուհիների սովորական ճակատագրին արժանանալ, Կալիբոն պատրաստվում է արդեն սովամահ լինել, բայց սիրահարվածները 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 շղարշը, որ պահպանված է Խարիտոնի մոտ, գրեթե չքանում է հետագա վիպագիրների երկերում: Նրանք բոլորը, բացառությամբ միայն Աքիլես Տատիոսի, շարունակում են դործողությունը ետ տանել դեպի անցյալը, բայց այդ միայն հունական արխայտների 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 «Սոփեսոսյան վիպակը», որը մեզ հասել է համառոտագրությամբ, ուշադրով է նրանով, որ նրա տեսարաններից շատերը կատարվում են հասարակության ստորին խավերում, ստրուկների, ավազակների շարքում, երազող ձկնորսի խրճիթում և բանտում: Ստորին շերտերի ներկայացուցիչներին հեղինակը վերաբերվում է մեծ համակրանքով, առանձնապես հետաքրքրական է «ազնիվ ավազակի» տիպարը: Ընդհանրապես պետք է նշել, որ հունական սիրավեպերում երկրորդական դեմքերն ավելի պարզորոշ արտահայտություն են ստանում, քան իդեալականացված հերոսներն իրենց անբասիր առաքինությամբ:

II դ. կեսերից սիրավեպն ընկնում է սոփեստության գրական ոլորտը և դառնում է սոփեստական պրոզայի տեսակներից մեկը: Այսպես կոչված «նուրբընտիր պարզություն» սեթեմեթ ոճը, որը հերթագայում է արտասանողական փարթամության հետ, ճարտասանական բազմաթիվ շեղումներն ու նկարագրությունները, պաթետիկ սխուռացիաների առատությունը, որոնք կողմնորոշվում են դեպի ողբերգություն, որոշ շափով թեքվում դեպի «հրաշքները», — այս բոլորը սոփեստական վեպի հատկանշական կողմերն են: Այդ ոճի ամենակարկառուն ներկայացուցիչը Հելիոդոս Սիրիացին է, որը մեզ հասած ամենածավալուն «Եթովպական» վեպի հեղինակն է: Նրա հերոսներն են Թեագենը և Խարիկլեն: Սիրա-

վեպի սխեման այստեղ միացված է արդեն բազմիցս հիշատակված ընկեցիկություն և ճանաչելու հինավուրց մոտիվի հետ: Եթովպական թագուհին, որը երեխայի սաղմնավորվելու ժամանակ հայացքը գցել է Անդրոմեդի նկարին, ծնել է սպիտակ աղջիկ: Վախենալով ամուսնու կասկածներից, մայրը ձգել է երեխային, և աղջիկն ընկել է Գելիսի Խարիկլոս քրմի մոտ, որը նրան դաստիարակել և անվանել է Խարիկլեն: Նրա վրա սիրահարվում է գեղեցիկ Թեագենը: Խարիկլեն էլ նրան է սիրում, թեպետ խորթ հայրը նրա համար ուրիշ ամուսին նկատի ունի: Ենթարկվելով պատգամախոսությանը, սիրահարվածները փախչում են Գելիսից եգիպտական մարզարև Կալասիրիդի օգնությամբ: Վեջջինս Խարիկլեի ծնվելու գաղտնիքն իմացել էր, կարգալով այն գրությունը, 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 ուղղածիզ պատմողականությունը, Հելիոդոսի էքսպոզիցիան ետ է տարված: Շարադրությունն սկսվում է հետևյալ պատկերով՝ Նեղոսի գետաբերանին մի դատարկ նավ. ափը սփռված է դիակներով և ժայռի վրա մի աղջիկ, որը թեքված է դեպի վիրավոր պատանին: Այս առեղծվածային սխուռացիայի պաշտպանումը կատարվում է աստիճանաբար, տարբեր միջոցներով, իսկ դործողության համադրյուն ընթերցողին հայտնի է դառնում միայն վեպի կեսում: Մերթ անջատելով, մերթ վերստին միացնելով իր հերոսներին, հեղինակը, մի շարք արկածներից հետո, նրանց բերում է Եթովպիա, ուր նրանց ցանկանում են զոհաբերել Արեզակի և Լուանի խորանին: Այստեղ վեպն ավարտվում է նրանով, որ ծնողները «ճանաչում» են Խարիկլեն և Նշան ամուսնությամբ միացնում են Թեագենի հետ: Հիմնական պատմըվածքի մեջ մուծվում են պսեվդո-պատմական և կենցաղային բովանդակություն ունեցող ընդմիջարկյալ նովելներ: Պարսիկների պատերազմը եթովպացիների հետ, մի ծանր դրամա աթենական ունևոր ընտանիքում, գժտություն Կալասիրիդի որդիների միջև, որոնցից ավագը դառնում է «ազնիվ ավազակ», այս բոլորը դեպքերի հետ հյուսված են Թեագենի և Խարիկլեի ճակատագրերը: Գործող անձինք իմաստակություն են անում հոգեբանական թեմաների շուրջը և արտասանություններ են անում ողբերգության ոճով: Հեղինակը նուրբ հեզանսքով ընդգծում է դեպի էկզոտիկան և թատրոնական տրյուկներն իր ունեցած սիրո մասին: Նշան հաջող-



վում է հանդիսավոր տոնակատարությունների, թափուրների, էք-  
թերի փարթամ զույներով նկարագրությունը: Դրա հետ միասին վե-  
պը հաղեցված է նեոպլուստիցիզմի կրոնական փոփոխությու-  
թյամբ՝ Ապոլոնիոս Տիամացու ոգով: Եթովպացիների «ձերկ իմաս-  
տունները» իմաստության և առաքինության իրենցական տիպար-  
ներ են: Գլխավոր պերսոնաժների ողջախոհությունը գունավոր-  
ված է ճգնավորական եղանակներով, և կույս խարիկների կերպարը  
մոտենում է քրիստոնեական «նահատակվող կույսերի» տիպին:  
Աստվածային իմաստուն նախախնամությունը հեղուսներին առաջ-  
նորդում է բոլոր փորձությունների միջով իրենց համար նախորդ-  
ված բախտին, իսկ բարձրագույն աստվածությունը Ապոլոն-Հելիոսն  
է (Արեգակը), որի սերնդից է համարում իրեն և հեղինակն ինքը,  
«Փյունիկեցի էմեսիայից, Հելիոսի տոհմից, Թեոդոս Հելեոպոլի  
որդին», որը, հավանորեն, պատկանում էր Հելիոսի ժառանգա-  
կան քրմերից որևէ մեկի տոհմին: Վեպի տեղեկեցին համապատաս-  
խանում է և նրա հանդիսավոր բառահագուստը՝ վերամբարձ, պոե-  
զիայի ոճին մոտեցող՝ սոփեստական պրոզան: Միջնադարյան  
Բյուզանդիայում արտակարգորեն ժողովրդականություն վայելող  
Հելիոպոլի վեպը XVI դ. թարգմանվեց արևմտաեվրոպական լե-  
զուներով և զգալի ազդեցություն ունեցավ XVII դարի ֆրանսիա-  
կան վեպի զարգացման վրա:

Սոփեստական սիրավեպի մի այլ տարբերակը տալիս է Աֆի-  
լես Տատիոսը: Այս հեղինակն հանդիսավորության տոնն իջեցնում  
է կենցաղա-զավեշտական և պարոզիական տարրեր մտցնելով: «Լեվ-  
կիպի և Կլիտոֆոնի» զործողությունն առնված է արդիականության  
մեջ և շարադրվում է Կլիտոֆոնի կենսագրական պատմվածքի  
ձևով, ինչպես այդ ընդունված էր բարբերի զավեշտական վեպե-  
րում: Գլխավոր պերսոնաժները կորցնում են իրենց բացարձակ  
առաքինությունը, և նրանց մատչելի են դառնում մարդկային թու-  
լությունները: Հեղինակը լայնորեն օգտագործում է տրագիցիոն  
սիշային մոտիվների ամբողջ պաշարը և առատորեն շոպչում է իր  
սոփեստական կրթության փայլը: Պատմողական հյուսվածքը Աֆի-  
լես Տատիոսը երկներանգում է ամեն մի հնարավոր շեղումով:  
Առատորեն սփռված են առասպելներ, առակներ, զանազան ապո-  
ցոլիչ պատմվածքներ, դատողություններ, նկարագրություններ: Այդ  
երկներանգ, արդեն որոշ չափով էպիգոնական մոզաիկան Բյու-  
զանդիայում նույնպես մեծ հաջողություն էր վայելում և հետևող-

ներ էր գտնում, որոնք այդ մոզաիկան իրենց օրինակ էին ծառ-  
յեցնում:

Սակայն, համաշխարհային գրականության մեջ ամենամեծ  
փառքը բաժին ընկավ մի այլ վեպի, որը յուրօրինակ կերպով շեղ-  
վեց սովորական տիպից: Լոնգոսի «Դափնիս և Խլոեն»-ն ուշ-հունա-  
կան գրականության ամենամարտված գեղարվեստական երկերից  
մեկն է: Սոփեստական սիրավեպերի շարքում այն առանձին տեղ է  
գրավում, որովհետև զործողության վայրը հեղինակը փոխադրել է  
բուկոլիկ պայմանները: Հույն վիպագիրների նկարագրած՝ կյանքից  
կտրված սերը Լոնգոսն արգարացնում է բուկոլիկայի պայմանա-  
կան մթնոլորտում, ուր հովվական աստվածությունները զժվարին  
պայմաններում օգնության են հասնում հերոսներին: Ընդ որում  
բուկոլիկան բարդացած է «նոր» կատակերգության մոտիվներով:

Թե Դափնիսը, թե Խլոեն ընկեցիկներ են, որոնց զցել են  
ճնողները, և նրանք աճել են հովիվների շրջանում: Որքանով որ  
զործողությունը «պաշտոնական հասարակության» սահմաններից  
դուրս է հանված, ապա սերը Լոնգոսի մոտ այն վերացական ան-  
մարմին բնույթը չունի, որը սովորաբար հատուկ է հունական վե-  
պի առաքինի հերոսների, մանավանդ հերոսուհիների զգացմունք-  
ներին: Դափնիսը և Խլոեն դեռատիներ, գրեթե մանուկներ են: Մի-  
րեղով միմյանց, նրանք դեռ պետք է անցնեն իրենց անծանոթ «սի-  
րո գիտությունը», և այդ պրոցեսի հաջորդական էտապները՝ սկսած  
դեռ անորոշ դարձանային կարոտի առաջին արթնացումից՝ կազ-  
մում են վեպի բովանդակությունը: Միրային տենչանքի աճումը և  
գիտակցումը ծավալվում է բնության զուգընթաց, տարվա եղանակ-  
ների փոփոխումով: Հափշտակումը, գերեվարությունը, նավաբեկու-  
մը, այս բոլոր պարտադիր արկածները պատկերացված են և Լոնգոսի  
մոտ, բայց մատուցված են իբրև վաղանցուկ մոմենտ որոշ վտանգի,  
որը ծագում է հովվական ոլորտը օտար քաղաքացիներ ներխու-  
ժելու պատճառով: Գյուղական բնության տեսարանների և կենցա-  
ղի նկարագրության մեջ «Դափնիսն ու Խլոեն» ձայնակցում են սո-  
փեստական պրոզայի այնպիսի երկերի հետ, ինչպիսին Ալկիփրոնի  
«գյուղացիական նամակներն» են, իսկ վեպի զարգարում «գորգիա-  
սական» ոճը, որը գեղեցիկ կերպով ներդաշնակում է նրա բովանդա-  
կության հետ, վերարտադրում է հելլենիստական հովվերգության  
քաղցրահնչյունությունը: Վեպը վերջանում է, հարկավ, նրանով, որ  
երկու հերոսներն էլ «ձանաչվում» են իրենց ծնողների կողմից և



Հարանիք են անում: Այնուամենայնիվ Լոնգոսը անվրդով «հովվա-  
կան» իդիլիա չէ, որ նկարագրում է, նա վառ պատկերում է, օրի-  
նակ, ստրուկների ճակատագրի և նրանց կյանքի կախում ունենալը  
տիրոջ կամայականությունից: Արեմտակերտական գրականության  
մեջ, սկսած XV դ. վերջերից, Լոնգոսի վեպը հսկայական հետա-  
քրքրություն շարժեց, իբրև «պատտորալ վեպերի» նախատիպար:

Վեպը թափանցեց քրիստոնեական գրականության մեջ: Մենք  
արդեն նշել ենք վեպի մերձակից լինելը քրիստոնեական արետա-  
լոգիային, մերձակցությունն ինչպես գեներտիկական՝ ըստ սյուժեի  
ծագման, այնպես էլ իդեոլոգիական՝ ըստ նահատակ-հերոսի  
պատկերման գրույթի: Բայց հին-քրիստոնեական մտտենա-  
գրության մեջ հանդիպում են վեպեր և բառիս ավելի նեղ  
առումով: Այդպիսին է. օրինակ, «Պոզոսի և Թեկզեի գործերը»: Թեկզեն,  
քրիստոնեական եկեղեցու այդ «սրբուհին», կերտված  
է իբրև վեպի տիպիկ հերոսուհի և վերապրում է մի ամբողջ շարք  
անհրաժեշտ արկածներ, որոնելով Պոզոս 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 գեմքից էլ տարվում 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  
պատմոգի բնատանիքի անդամները՝ հայրը, մայրը և երեք որդիներ-  
ըր: Այդ սյուժեն միացած է Պետրոս առաքյալի արևտալոգիայի,  
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-  
գի հոր անունը Փալստոս (Յաուստ) է: «Կլիմենտականը» աղբյուր է  
ժառանգել գերմանական «դոկտոր Յաուստի մասին ժողովրդական  
գրքին» (XVI դ. պատմական դեմք է), որն իր հերթին հիմք է կազ-  
մել Յաուստի վերաբերյալ սյուժեի տարբեր մշակումների համար:

Անտիկ վեպի երկրորդ տարբերակը՝ բարեբեի երգիծարանա-  
կան վեպն է կենցաղա-գավեշտական թեքումով: Պահպանված Քու-  
նական գրականության մեջ այդ տարբերակը չի ներկայացված ոչ  
մի հուշագրով և հայտնի է «էջի մասին վեպի» շարագրությանը,

որը մեզ է հասել Լուկիանոսի երկերի շարքում: Ավելի տեղին կլինի  
այդ ժանրը քննության անելի կայսրության դարաշրջանի հոմեա-  
կան գրականությանն ուսումնասիրելիս, ուր այն ներկայացված է  
փայլուն կերպով, բացի «էջի մասին վեպի» Ապուլեոսի մշակու-  
մից, Պետրոնիոսի «Սատիրիկոն»-ով: Նախքան երգիծական վեպի  
ուսումնասիրության նախնելը, այստեղ նշենք միայն այն, որ այդ  
վեպը հանդես է գալիս երկու ձևով՝ կամ որպես ըստ էության  
ինքնուրույն կենցաղա-գավեշտական նովելների մի ցիկլ, միայն  
նովելները կապակցող առանցքի վրա («էջի մասին վեպը»),  
կամ իբրև սիրավեպի նորակերպում, պահպանելով նրա սյուժետա-  
յին սխեման, բայց իդեալականացրած հերոսը փոխաշինելով  
ստորին տիպի գեմքով խաբեբա-հերոսով: Վեպը, լինելով թառա-  
մող անտիկ աշխարհի վերջին պատմողական ժանրը, կարծես թե  
նախերգանք է դառնում միջնադարյան գարգացման համար, ուր  
ավանտյուրային «բաղբենիական» վեպը նույնպես դասավորվում  
է, մի կողմից, իբրև նովելների շղթա, իսկ մյուս կողմից՝ իբրև  
առպետական պատմողականության ձևի պարտոյիս:

## 7. ՊՈՆՏԻՎ.

Քննության ամուլած այս շրջանում, երբ գրականության բոլոր  
ճյուղերում վճռականորեն դերակշռողը պրոզայիկ ձևերն էին, պոե-  
զիան դադարում է իր կողմը հրապուրել նշանակալի գրական  
շնորհք ունեցող մարդկանց: Այն դիտվում է իբրև ստեղծագործու-  
թյան ավելի քիչ լուրջ տեսակ և դառնում է սիրողների, երկրորդ կար-  
գի գրականագետների, «մտակական մրցումների» համար ոտա-  
նավորային արտադրանք մատակարարողների բաժին: Այդ ժամա-  
նակվա հունական համայնքների փարթամ մարմարիտեն թատրոն-  
ներում անհամար տոնակատարություններ էին լինում, որոնց ժա-  
մանակ ելույթ էին ունենում երաշխություններ և պոեզիայի ամենա-  
բազմազան ժանրերի կատարողներ, և ուր, կլասիկ ռեպրոտուարին  
զուգընթաց, պահանջվում էին նույնպես և նոր երկեր: Պատահ-  
մունքային տրագիդիան պահանջում էր. նույնիսկ նոր ողբերգու-  
թյուններ ու կատակերգություններ, և պահանջը համապատասխան  
գրականագետներ էր ծնում: Սակայն այդ ստեղծագործությունը  
լուրջ գրականության շեմքից դուրս էր մնում, իսկ կենդանի բեմի  
վրա իշխում էին միմը և պանտոմիմը (բալետը):

Շատ շուտով մոռացության մատնվեց մեր տարեթվության



առաջին երեք դարերի էպիկական արտագրանքը ևս: Շատ քիչ երկեր են միայն անվնաս մնացել (օրինակ՝ Բարբրոսի առակները, մ. թ. I կամ II դարը): Միայն IV դարից է նկատվում որոշ վերելք, որը արդեն գիտական, էպիգրամիկ բնույթի: Դիցարանական դասագրքերի հիման վրա Քվինտոս Զմյունիացին IV դ. կազմում է մի բնագրական էպոս՝ կիկլոպիկ պոեմներին յուրատեսակ փոխարինող՝ Իլիականի շարունակությունը: Նոր պոետիկ դպրոց է ստեղծվում Եգիպտոսում, որը ամենից քիչ էր ենթարկվել ատտիկական տենդենցներին և համեմատաբար երկարատև էր պահպանել հելլենիզմի արագիցիաները: Այդ դպրոցի գլխավոր ներկայացուցիչը Նոննոսն էր (V դ.), նա հեղինակն է Դիոնիսիոսի մասին՝ վիթխարի պոեմի, որի մեջ ամենաբազմազան դիցարանական 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» փրոն ճարտասանության հետ միասին: Նոննոսի դպրոցից ելել են մի շարք էպիկական պոետներ: Հիշատակության արժանի է Մուսայոսի «Հելոս և Լեանդ» պոեմը, որ մշակված է հելլենիստական սիրային նովելը, որը հռոմեական գրականության մեջ օգտագործել է Օվիդիոսը:

Ամենից լիակատար հայտնի է էպիգրամի պատմությունը: Հռոմեական կայսրության առաջին դարն էլ ավելի մի շարք նուրբ էպիգրամատիստներ (Գրինագորոսը, Անտիոխիոսը և սիրիշները) և բնիզյանից էպիգրամի բնագավառը, մտցնելով նրա մեջ զավեշտական, երգիծական թեմատիկա (Լուկիլոսը՝ Նեզոն կայսրի ժամանակ): Հետագայում այստեղ ևս լճացում է առաջանում. սակայն, ստեղծագործությունը չի վերանում, և էպիգրամիկ պոեզիան ընդհուպ մինչև VI դ. (Պավլոս Սիլենտարիոս, Ազափոս) շարունակում է սնվել հին մոտիվների կրկնողություններով: Այդպիսի մի այլ տարածված ձևն այդ ժամանակ՝ անակրեոնական ոտանավորներն էին, զրանք Անակրեոնի և հելլենիստական լիրիկայի կրկնություններն էին, որոնք սահուն, անկաշկանդ-նաղանի ձևով փառաբանում էին սիրո, զինու, ծաղիկների ու գարնան ուրախությունը, մի ժանր, որն առաջ բերեց բազմաթիվ թարգմանություններ և նմանեցումներ թե՛ արևմտանվորոպական, թե՛ ուսական գրականության մեջ (Լոմոնոսով, Դերժավին, Բատյուշկով, Պուշկին և սիրիշները):

Այդ ամբողջ ինչպես թեթև, այնպես էլ մանավանդ գիտական պոեզիան մեռած էր արդեն նրանով, ու 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 հասցած սկզբունքից: Տաղաչափության փոփոխության հետ և մի այլ նշանակալի նորմոթություն կատարվեց ոտանավորի ձևի բնագավառում: Ոտանավորի մեջ փոխադրվեցին ճարտասանական ռիթմավորված ճառի եղանակները, ձայնային կրկնության իր սկզբունքով, յուրաքանչյուր արտահայտության առանձին մասերի վերջում: Հանգավորում՝ այս էր հունական ռիթմիկայի վերջին պատգամը, որն ընկալեց Միջին դարերի պոեզիան:



## ԲԱՑԱՏՐԱԿԱՆ ԲԱՌԱՐԱՆ

«ԱՆՏԻԿ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԴԱՏԱՍՈՒԹՅԱՆ»

I ՄԱՍԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ



## ԲԱՏԱՏՐԱԿԱՆ ԲԱՌԱՐԱՆ

### ՆԱՅԵՐԵՆ ՆՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ

**Աղոնիս** — սիրիական աստվածություն, հույների կողմից ընկալված և նույնացված Գիտիսիոսի հետ: Նույնպես կապված էր պողաբերության պաշտամունքի հետ. աղամարզու գեղեցկության սիմվոլն էր:

**Ագրաստես** — (գիցար.) Արգոսի արքան. Քերեի դեմ յոթ քաղաքների արշավանքի առաջնորդը:

**Արևեսա** (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, ձիթապղի շնորհողը, նրան էր վերագրվում արտրի, նավաշինարարության, մանկու և հյուանչու հայտնագործումը: Մասալոր գործունեության խրախուսողն էր:

**Աեղ** — հին Հունաստանում պրոֆեսիոնալ երգիչ, գուսան:

**Աիդ** — 1) գոթոսը, 2) մահի և ստորերկրյա աշխարհի աստվածություն:

**Ախերոն** — (գիցար.) 1) ստորերկրյա մեռյալների աշխարհի գետը: 2) Արեգակի և Երկրի որդին, տիտանների (տևս) պարտությունից հետո ստորերկրյա աշխարհն է նետվել:

**Ակրոպոլիս** — 1) հունական քաղաքների բարձրագույն ամրոցը: 2) Աթենքի միջնաբերդը:

**Ամագոնեե** — ըստ հունական առասպելարանության սաղմատենը ժողովուրդ, կազմված քացառապես կանանցից:

**Աթեն** — ըստ հունական առասպելարանության սեղել է ծովերի աստված Պոսեյդոնի և հողի աստվածուհի Գեյայի որդին: Նա իրեն հատկացրեց կապված էր զգում իր մոր հետ, որը ծնել, կերակրել և դաստիարակել էր նրան: Զկար այնպիսի հերոս, որին նա, այդ Աթենը, չհաղթեր: Նա համարվում էր անպարտելի հերոս: Ինչու՞մն էր նրա ուժը: Այդ ուժն այն բանի մեջ էր, որ ամեն անգամ, երբ հակառակորդի դեմ կռվելիս նա նեղն էր ընկնում, նա հպվում էր հողին, իր մորը, որը ծնել ու կերակրել էր նրան, և նոր ուժ էր ստանում: Բայց նա, այնուամենայնիվ, ունենր իր թույլ տեղը — այդ որևէ կերպ հողից կտրվելու վտանգն էր: Քչնամիկները հաշվի էին առնում նրա այդ թուլությունը և դարանակալում էին նրան: Եվ ա՜հ գտնվեց մի թշնամի, որն օգտագործեց նրա այդ թուլությունը և հաղթեց նրան: Դա Հերկուլեսն էր: Բայց Հերկուլեսն ի՛նչպես







Էրիմխաներ (Եվմիեխաներ) — վրեժխնդրության աստվածուհիներ. հետագայի պոետները նրանց համարում էին երեքը. պատկերվում էին որսորդուհիների տեսքով, շահերով, մաղերի փոխարեն օձեր, մտրակներով:

Էրիս (Էրիզա) — հունական դիցարանության մեջ համարվում էր երկպառակության և գծաուժյունների աստվածուհին, Արեսի բույրը ձակատամարտերի ժամանակ ուղեկցում էր իր եզրորը: Նա էր նետել հունական դիցարանության մեջ հայտնի կովախնձորը աստվածների հավաքույթի ժամանակ՝ մակադրված «Ամենադեղեցկին»: քառ հունական ավանդության այդ խնձորն էլ սկզբնապատճառ դարձավ Տրոյական պատերազմի:

Էրոս — հունական սիրահարության աստվածությունը. պատկերվում էր տղայի կերպարանքով, ոսկե կապարձով՝ նետերով. կուրորեն նետեր էր արձակում և ոչ միայն մարդկանց, այլ նաև աստվածների սրբոր խոցում էր սիրո նետերով: Նրան պատկերում էին աչքերը կապած: Էրոսն իր մայր Ափրոդիտեի մշտական ուղեկիցն էր. նրա կինը համարվում էր Պախիսն՝ մարդկային հողու մարմնացումը:

Էսուլուպ (Ասկևպիոս) — (դիցար.) Ասպուլոնի որդին՝ մահկանացու կնոջից: Համարվում էր բժշկության անձնավորուղը, նույնիսկ մեռելներին հատուցում էր տալիս, ուստի Արդի գանգատի հիման վրա կայծակնաճար եղավ, բայց անցավ աստվածների շարքը: Պատկերվում է երկար մորուրով, ձեռքին օձով փաթաթված զավազան:

Թեմիս (Յեմիդա) — հինհունական դիցարանության մեջ արգարչատության աստվածուհին. պատկերվում էր աչքերը կապած՝ որպես անաչտության նշան, մի ձեռքին կշեռք, մյուսում՝ սուր Ընդհանրապես՝ արգարչատություն:

Թետիս (Յետիդա) — ծովահար, համարվում էր Աքիլլեսի մայրը:

Փիլիս — հույների բախտի և կույր պատահականության աստվածուհին:

Փիլիսա — պոեզիայի ժանրերից մեկը. միջին տեղն էր բռնում էպոսի և էրիկիայի միջև. երբեմն ունենում էր զրամատիկական տարր, պատկերում էր քնուկանը մոտ կանգնած մարդկանց կենցաղն ու ապրումները: Հույների մեջ առանձնապես զարգացավ հովվական Սիցիլիայում:

Փլուս — Տրոյա քաղաքի մյուս անունն է. աշտեղից էլ՝ «Իլիական»:

Փնտեմնզիս — (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:

Փրիս (Փրիզա) — հին հույների մոտ ծիսածանն անձնավորուղը, աստվածների սուրհանդակը:

Փսիզա (Փսիս) — եգիպտական աստվածուհի, Օսերիսի քույրը և կինը: Պատկերվում էր կովի տեսքով, որը կոտորների արանքում պահում էր արեղակի սկավառակը: Հետագայում հունական ամբողջ կայսրության մեջ Փսիզան պաշտվում էր որպես երկնքի, երկրի և դժոխքի ամենակալ աստվածուհի:

Փոզոգրաֆ — 1) հնագույն հունական պատմիչներ, որոնք արձակ և վիպասանական ձևով գրում էին պատմական դեպքերի մասին. 2) հին Աթենքում ուրիշների համար պատվեով դատական ճառեր գրողներ:

Փարիսիս — Չեսի և Հերայի աղջիկները, երեք քույրեր՝ Ագլայա, Տալիա, Էփրոսինա, համարվում էին գեղեցկության և նազելիության մարմնացում:

Վիրելա — փոյուզիական աստվածուհի. անձնավորում էր մայր բնությունը. պատկերում էին գահին բազմած, շրջապատված էգ առյուծներով, աշտարակաձև թագով: Հույներն ընկալելով պատում էին որպես օմեծ աստվածամայր:

Վիպրիս (Վիպրիզա) — Ափրոդիտեի մականունն է, որովհետև նրա բնակավայրը համարվում էր Վիպրոս կղզին:

Վոդեխ — 1) հին ժամանակ՝ գրելու տախտակ: 2) Հին ժամանակ մատենաձև գիրք (այժմյանի նման), ի տարբերություն փաթեթաձև գրքի: 3) Ավելի ուշ՝ օրենսգրքը:

Վորիֆեյ — 1) հին Հունաստանում ողբերգությունների երգեցիկ խմբի ղեկավարը. 2) հետո՝ երգեցիկ խմբի մենակատարը. 3) գիտության և արվեստի հուշակալոր մարդիկ — բանասեր:

Վասուգոնիա — գիտություն աշխարհի ծագման մասին:

Վագիտգրաֆիս (հագիտոգրաֆ) — վարբաբանություն. գրի է առնում և օտարմասերում է որրերի մասին առասպելները:

Վեներա — հասարակաց կին հին Հունաստանում, ազատ բնտանեկան պարտականություններից: Մինչև V դ. սովորաբար ստրկուհիներից էին լինում, հետո մեծ մասամբ օտարերկրացի ազատ կանանցից: «Չեսուրիզմը հենց նույնպիսի մի հասարակական հաստատություն էր, ինչպես մյուսները, այն շարունակում էր սեռական հարաբերությունների նախկին ազատությունը» — հօգուտ տղամարդի» (Էնգելս):

Վերկուլես — հունական դիցարանության համաժողովրդական հերոսը, համարվում էր Չեսի որդին՝ մահկանացու կնոջից: Հերայի հայածանրների հետևանքով ստիպված է լինում կատարել 12 գերմարդկային սխալագործություն՝ 1) սեփական ձեռքերով խեղդում է նեմեական առյուծին, 2) գլխատում է լաոնյան ինքզիսանի հիդրային, 3) կենդանի բռնում է կրիմանթեական հովվազին, 4) որսում է կիրենական պղնձեոտ եղջերուին, 5) ոչնչացնում է ստիփալական պղնձակույց թունուներին, 6) բերում է ամազոնների թագուհու գոտին, 7) մի օրում մարում է ավզյան ախոսը, բաց թողնելով այնտեղ գեոր, 8) բռնում է կրետեական սոսկալի ցուլին, 9) որսում է մարդակեր ձիերը, 10) զոդանում է եւամարմին Հերիոնի կովերը, 11) աշխարհի ծայրից բերում է Հեսպերիսների (Տիտանի աղջիկների) այգու ոսկե խնձորները, 12) զսպում է գժոխքի գամբու Յերբերին: Չնայած դրան, ստիպված է լինում լուղիական թագուհու մոտ թել մանկ կնոջ հազուստ հագած: Կինը նրա հազուստ փոխանակ օձելու սիրո դեղերով, սխալմամբ օձում է թույնով, որից նա սոսկալի տառապանքներ է կրում և հրկիվում է իրեն խաբուլի վրա: Սակայն վերափոխվում և երկինք է բարձրանում, ուր, հաշտվելով Հերայի հետ, դառնում է հավերժական պատանեկությունն անձնավորող Հերիս ամուսինը:

Վերմես — Չեսի որդիներից մեկը. սկզբնապես արկադական արտոների աստվածությունը, հետո 12 օլիմպիականներից մեկը: Համարվում էր հայտնագործումների և դյուաների աստվածը, արդյունազորությունն ու առևտրի, խորամանկության ու կեղծիքի հովանավորողը: Համարվում էր նաև օտարականների ուղեկցող և մեռյալների հոգիները դժոխք տանող: Պատկերվում էր որպես թիկ-



Նեղ երիտասարդ, խորամանկ արտահայտությամբ, ձեռքին բռնած մոմանակիբ գավազան:

**Հնկեստաս** — Հինհունական կրակի և մետաղագործության աստվածությունը, համարվում էր Ջևսի և Հերաշի որդին, կազ և ազել: Նա պատկերվում էր որպես թիկնեղ տղամարդ, գնդա՛ի ասաչ աշխատող:

**Մանտենա** — քաղաք Հունաստանի Արկադիա մարզում, ուր թերեւսցիները հաղթում են սպարտացիներին մ. թ. ա. 362 թ., կործանվել է մ. թ. ա. 222 թ.:

**Միդաս** — փրյուգիական առասպելական արքա: Գիտնխիոսը նրան շնորհք էր տվել, որ ինչի գիպչի՛ ոսկի դառնա: Ըստ մի այլ ասքի Ապոլոնը նրան իշխանանշաներով էր օժտել իբրև պատիժ, որ մրցման ժամանակ Ապոլոնից գերադասել էր նրա հակառակորդին:

**Միմ** — ժողովրդական ֆարս Հին Հունաստանում և Հռոմում, որի կատարողները կոչվում էին միմուս:

**Մուսաներ** — արվեստների և գիտությունների հունական աստվածուհիներ, համարվում էին իննը քույրեր, որ գտնվում էին Ապոլոնի հովանավորության տակ: Համարվում էին Ջևսի աղջիկները. 1) էրատո սիրային պոեզիայի, 2) Եվաերգա — էրիկական պոեզիայի և երաժշտության, պատկերվում էր գույգ սրինգով, 3) Կալլիոպե — երգեցողության, պատկերվում էր երբեմն սրինգով, երբեմն տրիգոնով, 4) Կլիո — պատմության, սովորաբար պատկերվում է փաթեթը ձեռքին, 5) Մելպոմեն — ողբերգության, պատկերվում է՝ գավազանով կամ սրով, բաղեղյա պսակով, 6) Պոլիքսիմենի — լուրջ, արարողական երգեցողության, պատկերվում է սեղմ հագուստում փաթաթված և ժայռին կրթնած, 7) Տերպսիխորե — պարի, պատկերվում է քնարով, 8) Թալիա — կատակերգության, պատկերվում է ծիծաղաշարժ գիծակով, բաղեղի պսակով և հովվական մահակով, 9) Ռեաենիա — աստղաշրջանության, պատկերվում է երկնակամարի հետ:

**Պանդորիկ** — 1) Հին Հունաստանում և Հռոմում նշանակում էր հայրենասիրական ճառ, որի մեջ գովաբանվում էին նախնիքների սիրազորությունները, ժողովրդական հղորությունը և այլն, 2) հետագայում նշանակում էր շափից դուրս գովաբանություն — շատագովություն:

**Պարաթես** — Հին կառակերգության մեջ միջանկյալ կպիղոդ, ուր երգիցիկ խումբը հանդես է դալիս հեղինակի անունից:

**Պարենոն** — Աթենքի մայր տաճարը՝ նվիրված կուլտ Աթենաս աստվածուհուն, որը համարվում էր քաղաքի հովանավորողը: Կառուցել են հուլակավոր ճարտարագետներ Իրտինոսը և Կալիքրատոսը, Պերիկլեսի օրոք: Հին աշխարհի ամենահրաշագող կառուցվածքներից մեկն էր համարվում, դրսից սլունադարդ, ներսից դարդարված էր բազմաթիվ քանդակագործական կոթողներով, որոնց մեջ ամենահոյակապը համարվում էր հանճարեղ արձանագործ Ֆիդիասի կերտած Աթենաս-Պալասի արձանը:

**Պարեններ** — աղբիկների խմբերգ:

**Պառնաս** — սրբազան համարվող լեռ Հունաստանի Փոկիդա մարզում, հույները համարում էին երկրի կենտրոնը և Ապոլոնի ու մուսաների բնակավայրը: Նրա հարավային ստորոտում գտնվում էին Գելիսի տաճարը և սրբազան համարվող Կատալի աղբյուրը:

**Պելոպս** — հունական դիցաբանական դեմքերից մեկը: Հայրը նրան մորթում և զո՛ւ է մատուցում աստվածներին, սակայն վերջիններս նրան հարսնություն տալիս, նա դեռում է Հունաստանի հարավային թերակղզին և այնտեղ թագավոր է դառնում. իբր թե նրա անունով է, որ թերակղզին Պելոպոնես է կոչվում: Իլիականի հերոսներ Ագամեմոնոնը և Մենելաոսը նրա թոռներն էին համարվում, ուստի կոչվում էին Պելոպականներ:

**Պելիաս** — (չփոթել Արիլեսի հայր Պելիոսի հետ), Յուլքի արքան, սպանեցիք երկու եղբայրներին և նրանցից մեկի որդուն՝ Յասոնին ուղարկեց Գոլխիգասակն գեղմին. վերջինիս Մեդեայի հետ վերադառնալուց հետո, սպանվեց իր աղբիկների ձեռքով:

**Ռապսոդ** — թափառական երգիչ Հին Հունաստանում, երգում էր էպիկական երգեր, քնարի նվագակցությամբ, գուսան:

**Սարգանապոլ** — Ասորեստանի թագավոր, որի օրոք IX դ. մ. թ. ա. բարենշափեցիկը նվաճեցին Ասորեստանը: Հուլակված էր իր շվայտությամբ, երբ թըշնամիները պաշարեցին մայրաքաղաքը Նինվե, պատրաստեց վիթխարի խարույկ և հրկիզվեց այդ խարույկում իր կանանց, հարձերի հետ միասին:

**Սատրական** դրամ — Հինհունական դրամայի մի տեսակը, երգեցիկ խումբը ներկայացնում էր սատրոնների, զործող անձինք ողբերգության դեմքեր էին, որոնց տրվում էր գավեշտական երանգ:

**Սափրեն** — Հին հույների բմրանմամբ՝ անտառային ոգիներ, արոտարուսայժանման, բայց մարդկային գծերով, ոտքերն ու կոտոշները այժի էին, իրենց վավաշրտ սիրով անտառում հետապնդում էին հավերժաճարներին: Համարվում էին Գիտնխիոս ասածու 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 Նեոսի ժամանակից՝ Սերապիսի պաշտամունքը հովանավորվում էր կայսրների կողմից:

**Սերենալ** — սիրերգ:

**Սիլեններ** — հույների ընկալել էին փոքրասիական դիցաբանությունից և նույնացվել էր սատիրների հետ: Ուշագրավ է, որ Գիտնխիոս ասածու գաստիարակը ոչ թե Սափր էր կոչվում, այլ Սիլեն, և համարվում էր նրա մշտական ուղեկիցը, պատկերվում էր որպես ծեր սատիր, ուրախ, ճաղատ և սովորաբար հարբած:

**Սիմկրեոիզմ** — մարդու ստեղծագործական գործունեության դեռ ստորաբաժանված չլինելը, որ հատուկ էր կուլտուրայի նախնական շրջանին:

**Սիլեններ** — հունական առասպելաբանությունից, համարվում էին երեքույր ծովի աղբիկներ, որոնք իրենց շնաշխարհիկ երգերով նավազնացներին շեպի մայրերն էին դրավում և խորաակում: Սովորաբար նրանց պատկերում էին կնոջ գլխով և մարմնով, բայց թուլունի կտուցով և ոտքերով:

**Սիլիա** — Հինհունական պոեզիայի մեջ խնչույքի երգեր, հիմնականում վերկայից ոչնչով չէր տարբերվում, բացի կատարումից:

**Սֆինգս** — դիցաբանական հրեշ թևավոր առյուծի մարմնով, կնոջ գլխով և կրծքով, իբր թե սպրում էր թերեհ շրջակայքում ժայռի վրա և սպանում էր:



Հարցը նրանց, ով շիր լուծում առաջադրած հանելուկը: Հունական սֆինքսը համարվում է փոխ անսկզբ կեցիկականից, ուր նա պատկերվում էր առանց թևերի և նրա բարև կերպարանը զրված էր լինում տաճարների մուտքի մոտ: Հետագայում իբրև արտահայտություն նշանակում էր առեղծված:

Տիտաններ — հունական հին աստվածների սերունդը, որոնց տապալեց Ջևաթը. ոմանք ենթարկվեցին Ջևաթին, ոմանք նրա կողմից տարտարոս նետվեցին: Տիտաններից էր նաև մարդկության բարերար համարվող Պրոմեթեոսը: Տիտան Հետագայում նույնացվեց հսկա հասկացողության հետ:

Օդա (ներքող) — 1) հին հույների մոտ նշանակում էր ամեն մի լիրիկական բանաստեղծություն, որ հարմարեցված էր խմբական երգի համար. 2) հունական լիրիկական բանաստեղծություն, որ ցանկություն էր արտահայտում. 3) ավելի ուշ գովերգության նշանակություն ստացավ:

Օրինես — 1) հունական դիցարանության մեջ շնաշխարհիկ երգիչ, որն իր երգերով ստիպում էր շարժվել անտառներին և ծալուերին, զսպում էր վայրի գազաններին. համարվում էր գրերի գտնողը. գրանից էլ ծագում է օրֆուրաֆիա (ուղղագրություն) բառը, 2) ընդհանրապես իբրև հասարակ անուն — բաղադրական երգիչ:

Օվկեանոս — ընդհանրապես արդի բնրոնման հետ: 1) Տիտաններից ավագը, համարվում էր 3000 որդու և 1000 ազգիկների հայր. չի մասնակցել Ջևաթի և տիտանների պայքարին: 2) Հոմերոսի մոտ նշանակում է հանրապարհակ հորձանք, որը շրջապատում է ամբողջ հայտնի ծովն ու ցամաքը:

Ֆիդիա — հին Հունաստանի հռչակավոր արձանագործը (Պերիկլեսի օրոք): Նրա աստվածների կերտվածքները, իրենց ոչ երկրային վեհությունը, անտիկ կերպարվեստի համար օրինակ էին ծառայում: Գլուխ գործոցներն էին՝ «Կույս Աթենասը» ոսկուց ու փղոսկրից, որ զրված էր Պարթենոնում, «Մարտնչող Աթենաս», բրոնզից, 21 մետր բարձրությամբ, զրված էր Ակրոպոլիսում, Ջևաթի վիթխարի արձանը՝ Օլիմպոսում: Պարթենոնի հիստորիա գործերը պատարվել էին նրա ղեկավարությամբ:



**ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

Ն Ե Ր Յ Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

էջ

1. Անտիկ գրականության պատմական նշանակությունը . . . . .	3-
2. Հասկացողություն անտիկ հասարակության մասին . . . . .	12-
3. Բնտիկ գրականության ուսումնասիրության աղբյուրները . . . . .	18-

**Մասն I**

**ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ**

**ԲՅՈՒՆ I**

**ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԽԱԿ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ**

**Գլուխ I**

**Նախնադարյան շրջան**

1. Հունական ֆուլուրը . . . . .	25-
2. Կրետե-միկենական դարաշրջան . . . . .	41-

**Գլուխ II**

**Հնագույն գրական հուշարձաններ**

1. ՀՈՍԵՐՈՍՅԱՆ ԷՊՈՍԸ . . . . .	46-
1. Տրոյական պատերազմի մասին առքը . . . . .	48-
2. Իլիական . . . . .	57-
3. Ոդիսական . . . . .	64-
4. Հոմերոսյան պոեմների ստեղծման ժամանակը և տեղը . . . . .	68-
5. Աեգնեթ և ռադոպոլներ: Հեկղամետր . . . . .	72-
6. Հոմերոսյան հարցը . . . . .	83-
7. Հոմերոսյան արվեստը . . . . .	95-
2. ԸԵՍԻՈԳՈՍ . . . . .	



Գլուխ III

Հունական գրականության գարգացումը դասակարգային հասարակության և պետության զոյացման ժամանակաշրջանում (VII դ. մինչև V դ. սկիզբը)

1. Հունական հասարակությունը և կուլտուրան VII—VI դ. դ. . . . .	105
2. Հետ-հոմերոսյան էպոսը . . . . .	111
3. Լիրիկա . . . . .	119
1. Հունական լիրիկայի տեսակները . . . . .	119
2. Էլեգիա և յամբ . . . . .	120
3. Մոնոդիկական լիրիկան . . . . .	133
Պոմբոլոգիկան լիրիկա . . . . .	142
4. Քրական պոեզիայի զոյացումը . . . . .	153

ԲԱՃԻՆ II

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՏՏԻԿԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

Գլուխ I

Հունական հասարակությունն օր կուլտուրան V—IV դ. դ.

1. Աթենական դեմոկրատիայի ծաղկումը և ձգնաժամը (V դ.) . . . . .	161
2. Պոլիսային սխեմի կազմավորումը (IV դ.) . . . . .	170

Գլուխ II

Դրամայի զարգացումը

1. ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱՄԱՅԻ ՄԻՍՄՅԻՆ ԱԿՆԱՐԿՆԵՐԸ . . . . .	174
2. ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ . . . . .	177
1. Ատտիկական ողբերգության ծագումն ու կառուցվածքը . . . . .	177
2. Աթենական թատրոնը . . . . .	183
3. Էսքիոս . . . . .	190
4. Սոփոկլես . . . . .	208
5. Եվրիպիտես . . . . .	227
3. ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ . . . . .	256
1. Կատակերգության փուլային շրջանները . . . . .	256
2. Միցիլիական կատակերգությունը: Էպիհարմոսը . . . . .	260
3. Ատտիկական հին կատակերգությունը . . . . .	261
4. Արիստոֆան . . . . .	265
5. Միջին կատակերգություն . . . . .	270

Գլուխ III

V—IV դարերի պոեզիան . . . . . 281

1. Պատմագրություն . . . . .	282
2. Պերճախոսություն . . . . .	293
3. Փիլիսոփայական դիալոգ: Իմացարանություն . . . . .	304

ԲԱՃԻՆ III

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵՂԼԵՆԻՍՏԱԿԱՆ ԵՎ ՀՌՈՄԵՍԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

Գլուխ I

Հելլենիստական հասարակությունը և նրա կուլտուրան . . . . . 314

Գլուխ II

Նոր Ատտիկական կատակերգությունը . . . . . 335

Գլուխ III

Ալեքսանդրյան պոեզիան . . . . . 353

Գլուխ IV

Հելլենիստական պոեզիան . . . . . 383

Գլուխ V

Հունական գրականությունը Հռոմեական կայսրության ժամանակաշրջանում

1. Հունաստանը հռոմեական տիրապետության տակ . . . . .	394
2. Ատտիկականություն . . . . .	401
3. Պլուտարքոս . . . . .	408
4. Պերճախոսություն: Երկրորդ սոփեստություն . . . . .	410
5. Լուկիանոս . . . . .	415
6. Պատմողական պոեզիա . . . . .	427
7. Պոեզիա . . . . .	447
ԲՍՏԱՏՐԱԿԱՆ ԲԱՆԱՐԱՆ . . . . .	453

