

# ОТ АНТИЧНОСТИ ДО СОВРЕМЕННЫХ БАЛКАН

Исследования молодых филологов  
Сборник научных статей  
ВЫПУСК 2

В сборнике представлены научные работы молодых ученых-филологов – студентов СПбГУ, МГУ и РГГУ, посвященные актуальным проблемам классической филологии, библеистики, византистики, балканистики и неоэллинистики.

Сборник рассчитан на широкий круг читателей, интересующихся вопросами филологии и лингвистики.



**ОТ АНТИЧНОСТИ  
ДО СОВРЕМЕННЫХ БАЛКАН**

**Исследования молодых филологов**

**Сборник научных статей**

Выпуск II



Санкт-Петербург

2024

УДК 80(082)  
ББК 80я434  
О-80

Ответственные редакторы  
Е. Д. Высоцкая, М. Л. Кисилиер

О-80 От античности до современных Балкан. Исследования молодых филологов. Вып. 2 / Е. Д. Высоцкая, М. Л. Кисилиер (отв ред.). СПб. : РХГА, 2024. — 140 с.

ISBN 978-5-907855-31-1  
DOI 10.25991/t9492-1293-1107-y

В сборнике представлены научные работы молодых ученых-филологов — студентов и недавних выпускников СПбГУ, посвященные актуальным проблемам византистики и неозллинистики. Сборник рассчитан на широкий круг читателей, интересующихся вопросами филологии и лингвистики.

УДК 80(082)  
ББК 80я434

ISBN 978-5-907855-31-1  
DOI 10.25991/t9492-1293-1107-y

© Авторы, 2024

---

Подписано в печать 06.08.2024. Формат 60×88 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бум. офсетная. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 8,75. Тираж 100 экз.  
Зак. № 802

191011, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15  
Издательство Русской христианской гуманитарной академии  
им. Ф. М. Достоевского  
Тел.: (812) 310-79-29; +7 (981) 699-6595  
E-mail: rhgapublisher@mail.ru. URL: <http://irhga.ru>

Отпечатано в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)  
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134

Τη γλώσσα μού έδωσαν ελληνική·  
το σπίτι φτωχικό στις αμμουδιές του Ομήρου.  
Μονάχη έγνοια η γλώσσα μου στις αμμουδιές του Ομήρου.  
Εκεί σπάρτοι και πέγκες  
ανεμόδαρτα ρήματα  
ρεύματα πράσινα μες στα γαλάζια  
όσα είδα στα σπλάχνα μου ν' ανάβουνε  
σφουγγάρια, μέδουσες  
με τα πρώτα λόγια των Σειρήνων  
όστρακα ρόδινα με τα πρώτα μαύρα ρίγη.  
Μονάχη έγνοια η γλώσσα μου, με τα πρώτα μαύρα ρίγη.  
Εκεί ρόδια, κυδώνια  
θεοί μελαχρινοί, θείοι κι εξάδελφοι  
το λάδι αδειάζοντας μες στα πελώρια κιούπια·  
και πνοές από τη ρεματιά ευωδιάζοντας  
λυγαριά και σχίνο  
σπάρτο και πιπερόριζα  
με τα πρώτα πιπίσματα των σπίνων  
ψαλμοδιές γλυκές με τα πρώτα πρώτα Δόξα Σοι.  
Μονάχη έγνοια η γλώσσα μου, με τα πρώτα πρώτα Δόξα Σοι!  
Εκεί δάφνες και βάγια  
θυματό και λιβάνισμα  
τις πάλες ευλογώντας και τα καριοφίλια.  
Στο χώμα το στρωμένο με τ' αμπελομάντιλα  
κνίσεις, τσουγκρίσματα  
και Χριστός Ανέστη  
με τα πρώτα σμπάρα των Ελλήνων.  
Αγάπες μυστικές με τα πρώτα λόγια του Ύμνου.  
Μονάχη έγνοια η γλώσσα μου, με τα πρώτα λόγια του Ύμνου!

Οδυσσέας Ελύτης. Το Άξιον Εστί (1959).



## ОГЛАВЛЕНИЕ

С. В. ГЕТМАНСКИЙ. Греческая диаспора Приазовья: история, традиции, язык .....	7
Е. А. КОШКАРОВА. Семантика и динамика употребления новогреческих заимствований в румынском языке .....	19
Д. М. ЛАРИНА. Образ греции в поэзии Дэвида Герберта Лоуренса..	27
Д. В. МЕЛЬНИКОВА. Языковые особенности электронной коммуникации в новогреческом языке.....	47
А. Г. ПИКСЕНДЕЕВА. Стихотворная хроника Константина Манасси: анализ языка и стиля .....	61
А. Д. ПОЛИЩУК. «Ода к Пикассо» Одиссеаса Элитиса: опыт интермедиального прочтения.....	75
К. Р. РОМАНЫЧЕВА. Границы сюрреализма в поэтике Мильтоса Сахтуриса .....	87
А. Ю. СЕВРЮГОВА. Греция глазами русских путешественников XIX века.....	107
В. А. СОЛОВЬЕВА. Христианские и античные мотивы в греческой песне второй половины XX века.....	119
М. Э. ТИТКОВА. Канон Николаю Мирликийскому гимнографа Климента: анализ композиции и особенности стиля.....	129



# ГРЕЧЕСКАЯ ДИАСПОРА ПРИАЗОВЬЯ: ИСТОРИЯ, ТРАДИЦИИ, ЯЗЫК

С. В. Гетманский

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
s.getmanskiy777@yandex.ru

На территории бывшего СССР находятся несколько районов, которые исторически являются местами компактного проживания греков. Одна из самых крупных греческих диаспор — так называемые приазовские греки, проживающие в северном Приазовье, в Донецкой и Запорожской областях. Чрезвычайно интересной является история их появления здесь, история существования и развития этой диаспоры, и главный вопрос, рассматриваемый в этой публикации — являются ли различные субэтносы приазовских греков единым этносом, несмотря на кардинальные языковые различия между ними.

## 1. Колонизация Крыма. Античный и византийский период

Исторически далекими предками приазовских греков являются жители древнегреческих полисов, которые в III–IV в. до н. э., открывая новые земли и двигаясь из Средиземноморья, достигли берегов Черного моря (Понда Эвксинского — греч. Πόντος Εὐξενος) и Азовского моря (Меотиды — греч. Μεῖτις). Там они обнаружили пригодные для возделывания земли, богатые рыбой прибрежные районы и удобные транспортные пути для мореплавания и торговли. На побережье этих двух морей они основали множество новых полисов (ср. [Суперанская и др. 1995], в их числе:

- **Херсонес Таврический** (греч. Χερσόνησος) — находился на территории нынешнего Севастополя;
- **Пантикапей** (греч. Παντικάλαιον) — сейчас территория города Керчь;
- **Калос Лимен** (греч. Κάλλος Λιμίν) — сейчас территория поселка Черноморское в Крыму;
- **Керкинитиду** (греч. Κερκινίτις) — располагался на территории нынешней Евпатории;
- **Ольвию** (греч. Ὀλβία) — находился на территории нынешней Одессы;



- **Феодосия** (греч. Θεοδοσία) — находился на территории нынешней Феодосии;
- **Гермонасса** (греч. Ἐρμόνασσα) — сейчас это город Тамань.

Колонисты принесли на полуостров свою уникальную культуру, различные диалекты древнегреческого языка, традиции. Это была самая удаленная, самая северная и труднодоступная, но неотъемлемая часть эллинистической цивилизации (см. рис. 1).



**Рис. 1. Греческие полисы Северного Причерноморья**

Во времена Византийской империи именно здесь, на южном побережье Крыма и в районе Керченского залива была самая северная провинция (Фема) Империи, столица которой — Херсонес — на долгое время стал центром православия и культуры (см. рис. 2).

После упадка Византии и падения Константинополя в 1453 г., здесь до 1475 г. сохранялось православное государство Феодоро (греч. Θεόδωρο), — последний осколок великой Империи со столицей в крепости Феодоро-Мангуп (греч. Μανγούκιον). После падения крепости в 1475 г. Мангуп стал центром Мангупского кадылыка Кефинского эялета (провинции) Османской империи (см. рис. 3).

События этой насыщенной истории переселений, войн, смешения народов, и религий не могла не отразиться на разнообразии языков и диалектов людей, живших в Крыму, и тех из них, кто считали себя греками.



Рис. 2. Фемы Византийской империи



Рис. 3. Княжество Феодоро

Основной причиной многообразия диалектов, существовавших на полуострове, стало деление греческого населения на две большие этнические группы — урумов и румеев. Они разговаривали на разных языках, жили обособленно друг от друга, старались не родниться, но исповедовали православие, чтили христианских святых, отмечали одни и те же храмовые праздники и считали себя греками.

Обе группы (румеев и урумы) населяли данный регион столетиями, они состояли из потомков греческих колонистов, а также тех, кто в разное время иммигрировал из Малой Азии (греч. *Μικρά Ασία*). Однако

урумы прошли через ряд социальных и культурных перипетий, в результате которых их родным языком стал тюркский

**Ромен** или **румен** (греч. **Ῥωμαῖοι** ‘граждане Римской (= Византийской) империи’), также называемые греко-эллинами, говорят на румейском языке, восходящем к средневековому греческому языку Византийской империи и плохо понятном жителям современной Греции. Их язык относится к тавро-румейским диалектам греческой группы индоевропейских языков.

Румейский язык делится на пять [суб]диалектов, названных по местам компактного проживания носителей диалекта в Крыму [Диамантопуло-Рионис и др. 2006: 9]:

- урзуф-ялтинский (Ялта и Гурзуф)<sup>1</sup>;
- великоянисольский (Б. Янисоль, Стыла, Константинополь);
- каракубский (Большая Каракуба, Малая Каракуба, Бугас);
- сартанский (Сартана, Чермалык, Капсихор);
- малоянисольский (Малоянисоль, Чердаклы).

**Урумы** (урум. *урумлар*, *урумнар*, крым-тат. *Urumlar*, греч. **Ουρούμ**), также называемые **греко-татарами** — один из народов Крыма и Северного Приазовья, язык общения — урумский (чрезвычайно близкий к крымскотатарскому языку); относится к тюркской группе алтайской семьи языков.

Существует две версии происхождения урумов. Согласно первой, урумы возникли в результате перехода части греков Крыма на крымскотатарский язык (по одной из гипотез, тюркский язык был воспринят частью малоазийских греков, переселившихся в Крым). Согласно другой, урумы возникли вследствие того, что часть крымских татар приняла христианство. Поскольку титульной нацией на тот момент были крымские татары, маловероятным представляется принятие православия частью этого этноса. Важную роль в этногенезе урумов также могло сыграть и коренное христианское население Крыма и Приазовья: в первую очередь греки, готы и аланы.

Термин ‘урум’ происходит от арабского **رُوم** /rum/ ‘римлянин, римский’, а впоследствии — ‘византийский (восточно-римский)’ и ‘греческий’. Лексемы, начинающиеся с /r-/, были нетипичны для тюркских языков, поэтому в заимствованиях, начинающихся с этого согласного,

<sup>1</sup> В скобках указано название сел в Приазовье, где распространен вариант румейского языка.

добавляется протетический гласный. Как и румейский, урумский язык делится на локальные варианты [суб]диалекты:

- кыпчакско-половецкие;
- кыпчакско-огузские;
- огузско-кыпчакские;
- огузские.

## 2. Переселение из Крыма в Приазовье

В 1774 г., после подписания Кючук-Кайнаджирского мирного договора, Крымское ханство получило независимость от Османской Империи, и в связи с необходимостью заселения новых земель Российской Империи в Тавриде, императрицей Екатериной II после тайных переговоров с греческой общиной и местными православными иерархами было принято решение о переселении греков Крыма на свободные земли северного побережья Азовского моря.

В 1778 г. был опубликован манифест о переселении православных христиан и о даровании им на новых территориях земельных наделов, переселенцы получили большие льготы и преференции (см. рис. 4).



Рис. 4. Указ Екатерины II о переселении христиан из Крыма

Под руководством греческого духовенства во главе с митрополитом Готским и Кефайским Игнатием и при помощи русской армии под руководством А. В. Суворова, 19 000 греков и 12 600 армян<sup>2</sup> покинули полуостров и в 1778 году двинулись в дальний путь. К исходу 1779 г. переселенцы основали в устье рек Кальмиус, Волчья, Мокрые Ялы, Сухие Ялы

<sup>2</sup> Обсуждение числа переселенцев см. также в [Анимича, Кисилиер 2009: 27].

и на побережье Азовского моря город Мариуполь и 19 сел в его округе (см. рис. 5).

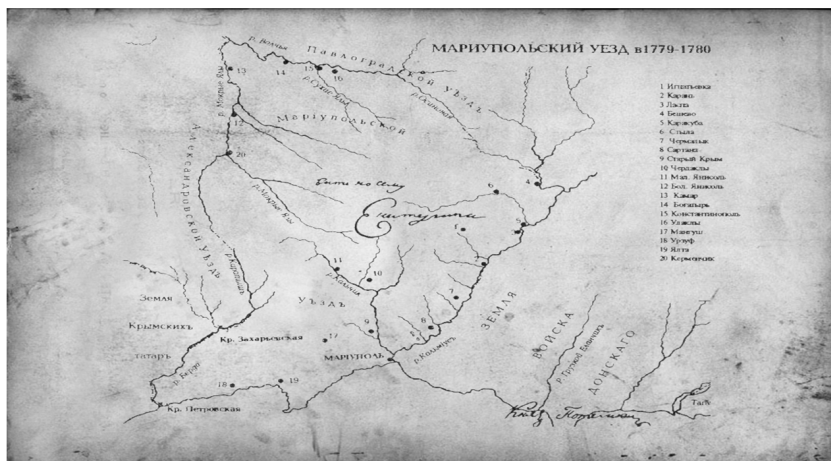


Рис. 5. Мариупольский уезд

Город Мариуполь был основан и заселялся представителями обеих этнических групп греков, но численное преимущество было у греков-урумов. Исторически сложилось так, что именно среди урумов было больше ремесленников и торговцев, а среди ромеев преобладали крестьяне, что и обусловило национальный состав единственного города, основанного греками.

Греки-румее при переселении основали 9 сел: Урзуф, Ялта, Константинополь, Сартана, Чердаклы, Каракуба, Стыля, Чермалык и Малоянисоль (см. также [Отин 2003]).

Крымские традиции были перенесены и в Приазовье: урумы и ромее разговаривали на разных языках и диалектах, не селились в одних поселках. Единственным исключением, кроме Мариуполя, стал поселок Великая Новоселка (*Ени-Сала*), где жили обе группы греков, но в разных частях поселка: ромее жили в южной части села, а урумы в северной. Условной границей между жителями двух языковых групп была центральная улица, впоследствии названная Банковским переулком.

Во многих случаях переселенцы привезли с собой из Крыма названия своих родных сел. Греки из Гурзуфа, Ялты, Магарача, Партенита — носители урзуф-ялтинского [суб]диалекта — компактно поселились на берегу Азовского моря и основали села Ялта и Урзуф. Жители Алушты, Стыли, Ени-Салы, Демерджи, говорившие на великоноселковском



Село Гнатовка было основано выведенными из Крыма православными валахами (молдаванами). К выходцам из Крыма в дальнейшем присоединились понтийские греки, основавшие в Приазовье село Анадоль.

Расселение крымских греков в различных местах и впоследствии развитие и основание новых поселений, в зависимости не только от этнических и языковых особенностей, но и от более мелкого дробления на микрообщины по [суб]диалектам одного и того же языка, является очень интересной особенностью существования Приазовской греческой диаспоры.

### 3. Развитие диаспоры.

С течением времен численность перечисленных выше поселков росла, осваивались новые площади пахотных земель и выпасов для скота, и естественным образом увеличивалось количество дворов, впоследствии отпочковывались и основывались новые поселения, названия которых зачастую были очень похожи на старые. Так, например, часть жителей села Керменчик отселились на новые земли, основав Новый Керменчик и Малый Керменчик, Малый Янисоль дал жизнь Новому Янисолю, Гнатовка превратилась в Старогнатовку поскольку появилась Новогнатовка. Карань разделилась на Новую Карань и Старую Карань, от Камара отсоединился Новый Комар и т. д. Практически каждый населенный пункт со временем обзавелся своим гербом. Обычно герб греческого поселка имеет два обязательных элемента:

- год основания;
- меандр, как знак принадлежности к греческой культуре и истории.

Другие элементы гербов характеризуют особенности того или иного населенного пункта. Так, в Гнатовке, Карани, Ласпе и Стыле занимались разведением овец, поэтому на гербе изображен белый барашек. В Великой Новоселке (Ени-Сала) разводили крупный рогатый скот и выращивали сельскохозяйственную продукцию, поэтому на гербе бык и подсолнечник (см. рис.-7). Бык и колосья пшеницы, изображенные на гербах Константинополя и Улаклы, символизируют скотоводство и земледелие. На гербе села Мангуш изображен аист, поскольку на урумском языке *Мангуш* — ‘большая белая птица’.

Очень интересным оказывается происхождение герба поселка Богатырь. На нем изображен силач, который несет на себе быка. В этом поселке во время храмового праздника Мега-йорти (греч. Μέγα γιορτή) часто проводились соревнования по национальной борьбе приазовских

греков — куреш. Победитель этих соревнований получал в качестве приза бычка, и должен был, в подтверждение своего чемпионства, пронести его на плечах по арене, на которой проводились соревнования.



Рис. 7. Гербы греческих поселков (продолжение)

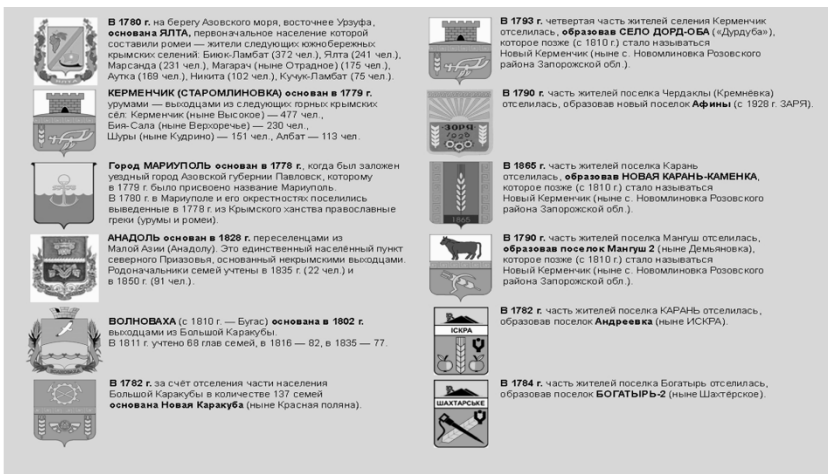


Рис. 8. Гербы греческих поселков (окончание)

На большинстве гербов изображены символы скотоводства, земледелия или корабли (у прибрежных поселков). И, конечно, на гербе города



Мариуполь изображен якорь, что символизирует в первую очередь город-порт и его год основания — 1778 (см. рис. 8).

За время, прошедшее с прихода первопереселенцев в Приазовье, количество греческих городов и поселков с 21 увеличилось до 56, и была сформирована одна из самых (если не самая) многочисленная греческая диаспора на территории бывшего СССР. Развивалась культура, языки (румейский и урумский). Трудолюбивый народ освоил степи и побережья Приазовья, занимался животноводством, земледелием, рыболовством. Со временем торговый и ремесленный Мариуполь стал одним из крупнейших промышленных и металлургических центров юга Российской Империи.

#### 4. Заключение

В начале настоящей статьи был поставлен вопрос о том, являются ли различные субэтноты приазовских греков единым этносом, несмотря на кардинальные языковые различия. Представляется, что на него можно дать четкий ответ: да, являются. В результате исследования архивных данных, общаясь с носителями языка и культурных традиций различных субэтнотсов приазовских греков, исследуя материалы в открытых источниках, автор (сам являясь по происхождению приазовским греком) может с уверенностью утверждать, что все они, несмотря на языковые и иные различия, являются носителями греческого самосознания, что подтверждается следующими общими чертами:

1. христианское (православное) вероисповедание;
2. одинаковые или очень близкие традиции национальных и религиозных праздников;
3. самоназвание обеих этнических групп: лексема *урум* в переводе с арабского означает 'римлянин, римский', этноним *румей* (Ρωμαῖος) на греческом имеет то же значение;
4. элементы геральдики поселений в большинстве своем с греческим орнаментом — меандром и иными отсылками к греческой культурной традиции;
5. элементы национальной одежды (очень близкие к элементам одежды греков Малой Азии) и т. д.

История, культура и традиции приазовских греков являются одной из вех развития эллинистического, греческого мира, они относительно мало изучены и описаны, эту историю нельзя изучать в отрыве от истории остальной Греции в ее исторических границах. Греки Крыма, Понта,

Приазовья, греки Трапезунда и Каппадокии — это пестрая мозаика эллинистического мира, каждая часть которой внесла свою лепту в то, что мы называем «греческой цивилизацией».

### Список условных сокращений

греч. — греческий, крым.-тат. — крымскотатарский, урум. — урумский.

### Литература

- Анимица, Кисилиер 2009 — Г. А. Анимица, М. Л. Кисилиер. История урумеев. Хронология основных событий (1771–2003) (Гл. 1) // М. Л. Кисилиер (ред.). Лингвистическая и этнокультурная ситуация в греческих селах Приазовья. По материалам экспедиций 2001–2004 годов. СПб.: Алетей, 2009. С. 25–64 (Язык и культура мариупольских греков. Т. 1).
- Диамантопуло-Рионис и др. 2006 — А. А. Диамантопуло-Рионис, Д. Л. Демерджи, А. М. Давыдова-Диамантопуло, А. А. Шапурма, Р. С. Харабатот, Д. К. Патрича . Румейско-русский и русско-румейский словарь пяти диалектов греков Приазовья. Мариуполь: ООО «Типография “Новый мир”», 2006.
- Отин 2003 — Е. С. Отин. Топонимия приазовских греков. Донецк. Этерия. 2003
- Суперанская и др. 1995 — А. В. Суперанская, З. Х. Исаева, Х. В. Исхакова. Введение в топонимию Крыма. Москва. Московский лицей. 1995.



# СЕМАНТИКА И ДИНАМИКА УПОТРЕБЛЕНИЯ НОВОГРЕЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ В РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ

Е. А. Кошкарова

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
gzaquk@gmail.com

## 1. Семантика новогреческих заимствований

Румынский язык богат заимствованиями из новогреческого языка. Чтобы составить список новогреческих заимствований и отследить динамику их употребления, мы обратились к трем словарям: «Словарю румынского языка прошлого и современности» [Candrea 1931], «Словарю современного румынского языка» [Масгеа 1958] и «Этимологическому словарю румынского языка на базе индоевропейских исследований» [Vinereanu 2008]. Изначально мы намеревались использовать справочные издания, выпущенные с промежутком по крайней мере в полвека, однако труд под редакцией Йона-Аурела Кандря оказался самым ранним этимологическим словарем румынского языка, к которому мы имели доступ. Тем не менее, как мы считаем, данное издание позволяет судить даже о лексике начала XX века, благодаря полноте собранного Кандря материала. Из каждого словаря мы выписали слова, восходящие, по мнению составителей, к новогреческому этимону, и с помощью румынско-русского словаря [Адрианов, Михальчи 1953] распределили их по следующим семантическим группам<sup>1</sup>:

1) **Общая лексика.** В данную категорию входят слова, которые не носят строгий терминологический характер и образуют широкий пласт общеупотребительной и разговорной лексики. К ним в том числе относятся названия блюд (*stufat* ‘тушеное мясо’), инструментов (*dârmon* ‘решето’), предметов интерьера (*corniză* ‘карниз’), быта (*cumar* ‘ночной горшок’) и одежды (*fustă* ‘отец’), термины родства (*babacă* ‘отец’), абстрактные понятия (*filotimie* ‘щедрость’).

2) **Лексика, относящаяся к живой и неживой природе.** Эта группа включает названия животных (*hamsie* ‘анчоус’), растений (*anghinare*

---

<sup>1</sup> Если мы не находили перевод румынской лексемы в данном словаре, мы переводили определение, данное в соответствующем из вышеприведенных румынских словарей.

‘артишок’), грибов (*mânătarcă* ‘белый гриб’) и объектов неживой природы: минералов (*hrisolit* ‘хризолит’), металлов (*cositor* ‘олово’), небесных тел (*planetă* ‘планета’), а также понятия, непосредственно с ними связанные (*vlăstar* ‘росток, побег’).

3) **Церковная и библейская лексика.** Сюда мы относим наименования церковных должностей (*arhidiacon* ‘архидьякон’), церковной утвари (*tricher* ‘трикирий’), названия молитв (*docsologie* ‘доксология’), песнопений (*prosomie* ‘подобен’) и богослужебных книг (*tipic* ‘типикон’) наряду со словами, пришедшими из библейских писаний (*sodomie* ‘содомия’).

4) **Административная лексика.** В группу административной лексики включаются формы титулования (*arhon* ‘господин’), титулы (*arhiducă* ‘эрцгерцог’), названия официальных документов (*hrisov* ‘грамота’), государственных образований (*politie* ‘город’ или ‘государство’), сословий (*protipendadă* ‘боярская знать’).

5) **Медицинская лексика.** В категорию медицинской лексики входят как названия болезней (*oficiă* ‘чахотка’), препаратов (*alifie* ‘мазь’), органов (*plămân* ‘легкое’), так и наименования медицинских учреждений (*apotecă* ‘аптека’) и профессий (*mamos* ‘акушер’).

6) **Морская лексика.** Эту группу в основном составляют термины, обозначающие типы судов (*galion* ‘галеон’), части корабля (*coverță* ‘палуба’) и слова, используемые в устной речи самими моряками (*varda* ‘берегись’).

7) **Торговая лексика.** К ней относятся названия денежных единиц (*dodecar* ‘турецкая золотая монета’) и специальные коммерческие термины, связанные с составлением договоров и заключением сделок (*diorie* ‘крайний срок уплаты’).

8) **Лексика, относящаяся к типографии и письму.** К этой группе мы отнесли канцелярские принадлежности (*călimară* ‘чернильница’), орфографические знаки (*cratimă* ‘дефис’).

Составляя классификацию, мы опирались на распределение, предложенное Аделой Манолий [Manolii 2010: 292–295] для фанариотизмов, но несколько видоизменили его из-за необходимости решить иные задачи<sup>2</sup>.

Итак, в результате работы со справочными материалами для каждого из словарей мы составили списки грецизмов, сгруппированных по семантическим полям, подсчитали количество новогреческих заимствований для словаря в общем и для каждой смысловой группы в частности. Кроме

---

<sup>2</sup> Манолий в своем исследовании сравнивает изменение значения новогреческих заимствований в румынском языке по сравнению с их этимонами.

того, ориентируясь на пометки составителей (речь о которых идет ниже), мы вычислили, сколько из выписанных слов являются устаревшими. Эти данные приведены в табл. 1.

**Табл. 1. Количество новогреческих заимствований для рассматриваемых словарей<sup>3</sup>**

	Dicționarul limbii române din trecut și de astăzi (1931)	Dicționarul limbii romîne moderne (1958)	Dicționar etimologic al limbii române (2008)
Общее кол–во слов	455	291	142
Кол–во устар. слов	102	78	9
Общая лексика	253 (63)	172 (52)	89 (7)
Жив./нежив. природа	63 (0)	39 (0)	31 (0)
Церковная лексика	72 (16)	38 (10)	7 (1)
Администрат. лексика	33 (15)	11 (8)	2 (1)
Медицинская лексика	27 (0)	13 (2)	11 (0)
Морская лексика	12 (0)	8 (3)	2 (0)
Торговая лексика	10 (7)	4 (1)	0 (0)
Типография и письмо	8 (1)	4 (2)	3 (0)

Как оказалось, самой многочисленной семантической группой является общая лексика, которая составляет более 50% от общего количества слов. При этом в данной категории конкретные понятия преобладают над абстрактными, хотя последние все же составляют значительную ее часть (около 40%). К конкретным понятиям мы относим в основном существительные, обозначающие материальные предметы (*arsana* ‘пристань’, *cațuie* ‘курильница’, *filadă* ‘буклет’) и людей (*arap* ‘арап’, *ipochimen* ‘человек’, *orfan* ‘сирота’), и глаголы, связанные с внешними, непосредственно наблюдаемыми процессами (*aerisi* ‘проветривать’, *argăsi* ‘дубить’, *curarisi* ‘лечить’), к абстрактным — слова, связанные со свойствами предметов, отношениями между ними или явлениями и действиями внутреннего характера (*filotimie* ‘щедрость’, *plicticos* ‘скучный’, *schepsis* ‘смысл, значение’). Стоит также отметить, что среди абстрактных понятий абсолютное большинство имеют негативную окраску и обозначают отрицательные эмоции (*apelpisie* ‘злость’), неприятные

<sup>3</sup> Для каждой семантической группы указано общее количество новогреческих заимствований, в скобках — количество устаревших слов в этой группе.

личностные качества (*fandasio* ‘чванливый’) и особенности поведения (*berbant* ‘распущенный’).

Закономерно наличие большого числа религиозных терминов, пришедших из новогреческого языка, — отношения между Константинопольским патриархатом и румынской церковью не ослабли после захвата турками Второго Рима, наоборот, солидарность православных народов только крепла и, следовательно, более частыми становились контакты между греческими священнослужителями и местным валахо-молдавским церковным управлением. Византийская православная традиция несколько повлияла на румынскую, в результате чего в Дунайских княжествах появились новые церковные должности (*ipodiaton* ‘иподиакон’), изменился церковный устав, о чем свидетельствует появление таких слов, как *sinaxar* ‘синаксарь’, *nomocanon* ‘номоканон’, в ритуалах начали использоваться другие предметы (*meridă* ‘кусочек просфоры, вынимаемый священником’), либо они получили новое название.

Появление административной лексики новогреческого происхождения также неудивительно, ведь в период правления фанариотов в речь неизбежно должны были войти выражения, используемые греческими аристократами или начальством в государственных учреждениях (*anaforă* ‘рапорт’, *codică* ‘кодекс’, *condică* ‘реестр’). Так, эллинская знать требовала особого обращения при дворе, к которой она привыкла у себя на родине, поэтому в румынском словаре оказались такие слова, как *panevghenie* ‘Ваше благородие’, *arhonda* ‘архонт’, *chir* ‘господин’.

Что касается растительной лексики, то здесь главным образом заимствуются названия лекарственных трав (*alimon* ‘полынь лечебная’) или плодов и растений, употребляющихся в пищу (*țelină* ‘сельдерей’, *naramză* ‘померанец’). Вызвано это, как мы предполагаем, повышением общего уровня медицины с приходом греков и привозом греческими торговцами на территорию румынских государств фруктов, овощей, приправ, характерных для средиземноморской кухни. Из животного мира приходят прежде всего наименования морских рыб и животных, промысел которых был более развит в Греции (*lacherdă* ‘лакерда’, *scumbie* ‘скумбрия’, *stridie* ‘устрица’, *stacoj* ‘омар’).

Несмотря на тесные торгово-экономические отношения между купцами Византии, Молдавии и Валахии, в румынском языке новогреческие термины, имеющие отношение к коммерции и деньгам, крайне малочисленны (зафиксировано всего 10 слов в словаре 1931 года выпуска). Это можно объяснить тем, что мы использовали издания, выпущенные уже

в XX–XXI веках, когда описываемые данными понятиями реалии уже исчезли.

Морские же и медицинские термины, составляющие не самые малые семантические группы новогреческих заимствований, были взяты румынским вследствие того, что и морское дело, и медицинская практика у греков были на более высоком уровне, чем у валахов и молдаван.

Отдельно стоит упомянуть, что грецизмы, за редким исключением, непродуктивны как производящие основы, то есть не образуют в румынском языке семьи слов. В качестве примера такого исключения можно привести слово *dascăl* ‘учитель’, которое имеет производные *dăscălaș* ‘учителенок’<sup>4</sup>, *dăscălesc* ‘учительский’, *dăscălește* ‘по-учительски’, *dăscăli* ‘учить, преподавать’, *dăscălicesc* ‘учительский’, *dăscălie* ‘учительство’, *dăscălime* ‘множество учителей’, *dăscăliță* ‘учительница’.

При анализе лексики мы столкнулись с некоторыми трудностями. Очевидно, что у ряда рассмотренных слов несколько значений, зачастую несходных, а потому отнести их к одной только группе представляется затруднительным. По этой причине при распределении заимствований по группам мы дублировали их, в случае если семантически их можно отнести к нескольким категориям. Например, слово *boboc* ‘почка, бутон’ обозначает одновременно почку (то есть является синонимом слова *tugur*) и наивного человека (в переносном значении). При этом мы не учитывали дублиеты при подсчете общего количества слов.

Другая сложность заключалась в невозможности точно определить происхождение ряда слов — разные исследователи предлагают разные варианты этимологии. Причем есть и такие случаи, когда в качестве этимонов указывают слова из неродственных и неблизких языков. К примеру, слово *fustă* ‘юбка’ трактуется Кандря и Макря как заимствование из новогреческого, однако Винеряну полагает, что его нужно ассоциировать с *foṭă* ‘фотэ’<sup>5</sup>, которое, вероятно, принадлежит долатинскому лексическому фонду. Это обусловлено, во-первых, ограниченностью информации и источников, доступных лингвистам в XVIII–XIX вв., во-вторых, политической ангажированностью некоторых филологов, стремящихся искусственно сблизить румынский с языком определенной страны, и в-третьих, неспособностью узнать точное время вхождения термина в румынскую лексику (так, *arhiereu* ‘архиерей’ могло прийти как из

<sup>4</sup> За неимением в русском языке диминутива, образованного от слова «учитель», привожу свой вариант перевода.

<sup>5</sup> Фотэ — традиционная запашная юбка из двух полотнищ у румын и молдаван.



новогреческого, так и из древнегреческого через старославянский). Кроме того, имеется группа слов, для которых можно однозначно сказать, в какой период или из какой группы языков они были заимствованы, но нельзя вывести конкретный этимон. В частности, нет никаких сомнений, что *arababurā* ‘беспорядок’ — заимствование Нового времени, тем не менее неясно, образовано ли оно от турецкого *anababulla* или от новогреческого *ἀλλοτρίπμπολλα*. А этимон слова *colibă* ‘хижина’ определенно относится к одному из балканских языков: болгарскому, турецкому или новогреческому, — но доказать, к какому именно, не представляется возможным.

Отсюда возникает проблема: согласно нашей гипотезе, самый старый из рассматриваемых словарей должен содержать наибольшее количество грецизмов, а в более новых их число должно уменьшаться, не изменяясь качественно, но на практике в поздних изданиях появляются отмеченные как новогреческие заимствования слова, которые мы не находим в раннем словаре (в силу указанных выше причин). Можно было бы решить этот вопрос, самостоятельно выбирая для каждого из спорных случаев наиболее вероятную этимологическую трактовку, но с точки зрения временных затрат такой способ нецелесообразен. Ввиду этого, мы опирались на мнение составителей словарей и выписывали все слова с пометкой *ngr.* (н.-греч.), а также отдельно составляли списки грецизмов, которые в других двух словарях либо отсутствуют, либо отнесены к этимону из другого языка.

## 2. Динамика употребления новогреческих заимствований

Далее — о методах, с помощью которых нами определялась степень употребительности лексем в те или иные годы. Прежде всего мы ориентировались на пометки, сделанные составителями, — если слово отмечено знаками типографического (†) и двойного крестика (‡) или сопровождается уточнением *inv.* (устар.), то мы относим его к вышедшим из употребления. Дополнительно мы учитывали общее количество грецизмов в словаре и факт их вхождения в словарь. Однако этот фактор является менее надежным, поскольку

1) объемы рассматриваемых словарей не равны (хотя «Словарь современного румынского языка» и «Этимологический словарь румынского языка на базе индоевропейских исследований» сопоставимы по объему — 961 и 936 стр. соответственно, в «Словаре румынского языка прошлого и современности» лексического материала примерно в 1,5 раза больше);

2) в словарях прибегают к разному объяснению происхождения одних и тех же слов, а значит на количество гречизмов, включенных в издание, влияет и субъективное мнение составителей.

Данные табл. 1 наглядно иллюстрируют резкий спад в употреблении гречизмов с течением времени. Уменьшается как общее количество гречизмов, входящих в словарь, так и число фактически используемых в речи заимствований. Если в 1931 г. употребительными считались 353 слова греческого происхождения, то в 1958 г. их количество падает до отметки в 213 слов, а в 2008 г. составляет всего 133 слова. Причем лексемы не просто выходят из узуса, но оставшиеся теряют свое семантическое разнообразие, становясь однозначными — это видно при сравнении количества слов, которые относятся к разным смысловым группам в «Словаре современного румынского языка» и «Этимологическом словаре румынского языка на базе индоевропейских исследований».

В употреблении остается общая лексика, в основном описывающая конкретные предметы (*zahăr* ‘сахар’, *turlă* ‘башня’, *sertar* ‘выдвижной ящик’, *sârmă* ‘провода»), в то время как для абстрактных понятий вместо новогреческих слов начинают использоваться заимствования из книжной латыни и других романских языков, как правило, французского: *calomnie* ‘клевета’ вместо *catigorie*, *pietate* ‘благоговение’ вместо *evlavie*, *simbol* ‘символ’ вместо *simvol* и так далее. Связано это как с очевидным ослаблением политического влияния Греции на румынские княжества после Революции 1821 г., так и с ростом национального самосознания у валахов и молдаван, которое проявляется в отказе от всего восточного, стремлении унаследовать величие Римской империи и сродниться с влиятельной и богатой в культурном плане Францией. Националистические настроения, приведшие к стигматизации фанариотизмов и маргинализации наследия фанариотского периода, нашли отражение и в литературе — такие румынские писатели, как Н. Филимон, В. Александри и К. Негруцци, сыграли большую роль в создании негативного образа грека-фанариота в народном сознании и «подрыве престижа, которым обладал греческий язык в румынских государствах» [Sapovici 2015: 424].

Одновременно наблюдается стремительное снижение употребительности специальной терминологии, в первую очередь административной, торговой, морской и церковной. Это явление объясняется изменением условий действительности: фанариоты уходят из правящих кругов, менее тесными становятся экономические связи Греции с румынскими принципатами, постепенно трансформируется морское дело, на замену

старым типам судов приходят новые, а церковь, авторитет которой еще силен в XIX в., в начале двадцатого столетия переживает глубокий внутренний кризис.

Большую жизнеспособность показала лексика, относящаяся к природе и медицине, что закономерно, поскольку науки — в том числе ботаника, зоология и медицина — на территории Валахии и Молдавии не потеряли своего престижа. Греческие наименования растений, животных, болезней уже вошли как термины в специальную литературу, поэтому не исчезли в период активного проникновения романской лексики в румынский язык.

### Список условных сокращений

администрат. — административный (о лексике); жив./нежив. — живая/неживая (о природе); н.-греч. — новогреческий язык; устар. — устаревший (о лексике и терминологии); *inv.* — *cuvânt învechit*; *ngr.* — *limba neogreacă*.

### Литература

- Адрианов, Михальчи 1953 — Б. А. Адрианов, Д. Е. Михальчи. Румынско-русский словарь. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1953.
- Candrea 1931 — I.-A. Candrea. Dicționarul limbii române din trecut și de astăzi. București: Editura “Cartea românească” S. A., 1931.
- Macrea 1958 — D. Macrea. Dicționarul limbii române moderne. București: Editura Academiei Republicii populare române, 1958.
- Manolii 2010 — A. Manolii. Elemente grecești pătrunse în lexicul românesc în perioada fanariotă // Filologia modernă: realizări și perspective în context european. 2010. Ed. 3. P. 291–296.
- Sapovici 2015 — A. Sapovici. Soarta împrumuturilor lexicale din greacă în limba română actuală: cazul cuvintelor expresive (I) // Limba română. 2015. Vol. LXIV. No. 3. P. 417–425.
- Vinereanu 2008 — M. Vinereanu. Dicționar etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică. București: Alcor Edimplex, 2008.

# ОБРАЗ ГРЕЦИИ В ПОЭЗИИ ДЭВИДА ГЕРБЕРТА ЛОУРЕНСА

Д. М. Ларина

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
darialarwork@gmail.com

## 1. Введение

В данной статье представлен анализ поэтического творчества Дэвида Герберта Лоуренса во взаимосвязи с религиозным и философским видением писателя. Цель исследования — определить место Греции в поэзии Дэвида Герберта Лоуренса.

Подробная характеристика философских идей автора значима, так как, с ними напрямую связаны темы и образы его поэзии. Это подтверждается при разборе стихотворений из двух поэтических сборников: «Птицы, звери и цветы» и «Последние стихотворения». В них писатель обращается как в прозаической, так и в поэтической форме к философии досократиков, к религии и мифам Древней Греции и пейзажам Средиземноморья. Создается образ лирического героя, который в своих грезах стремится вернуть ушедшую эпоху архаики

Прямое упоминание Греции начала XX в. встречается только один раз — в стихотворении, посвященном Первой мировой войне и не связана с личными симпатиями автора.

## 2. Философия Лоуренса как ключ к его поэзии

Для того, чтобы понимать особенности поэтики Лоуренса, требуется общее представление о сложном религиозно-философском видении писателя, так как именно на элементах этого мировоззрения строилась его поэзия. В 1915 г. Лоуренс вел активную переписку с Бертраном Расселом — в свете начала войны они планировали прочитать ряд лекций о «религиозной вере, которая ведет к действию» [Zytaruk, Boulton 1982: 359], но их отношения угасли из-за разногласий как раз на почве религии. Сам Лоуренс годом ранее в письме к Эдварду Гарнетту описал себя, как «страстно религиозного человека» [Zytaruk, Boulton 1982: 165]. Выстроенный им же самим духовный мир часто затмевал материальную реальность. Так, например, в ходе обсуждения Бога и бесконечности, Лоуренс пишет: «Что требуется, так это понимание истинных состояний, которых желают наши души, отложив в сторону фетиш того, что действительно существует» [Moore 1948: 81]. Получается, что для Лоуренса «истинного

состояния души» можно достигнуть только отказавшись от любых пристрастий к настоящему, действительному миру. Такое вытеснение реального мира религиозными и прочими потусторонними образами находило свое отражение в творчестве Лоуренса. Вивьен де Сола Пинто пишет:

...мифы для него не элегантный вымысел или умная имитация. Боги — реальность для него, как для греческого поэта, и коей они не были, возможно, ни для одного английского поэта со времен Китса [De Sola Pinto, Warren Roberts 1977: 15]

В качестве примера Пинто приводит стихотворение «Назови богов!» (“Name the Gods!”) из собрания «Больше анютиных глазок» (“More Pansies” — дополнение к сборнику «Анютины глазки»):

But all the time I see the gods:  
 the man who is mowing the tall white corn,  
 suddenly, as it curves, as it yields, the white wheat  
 and sinks down with a swift rustle, and a strange, falling flatness,  
 ah! the gods, the swaying body of god!  
 ah! the fallen stillness of god, autumnus, and it is only July  
 the pale-gold flesh of Priapus dropping asleep

«Он чувствует присутствие богов в красках и формах видимого мира» — пишет Пинто. Действительно, строки Лоуренса гласят: «Но все время я вижу богов». Эти образы лирической персоне навеивают, к примеру, «высокая белая кукуруза» — растение преобразается в «качающееся тело богов», «светло-золотую плоть Приапа, клонящуюся ко сну». И в последующем анализе будет видно, что для лирического героя Лоуренса характерно усматривать богов или мифических героев в картинах природы. Таким образом он иллюстрирует то «истинное состояние души» в действии — оно всегда преодолевает реальность.

В одном из писем к Леди Оттолайн, которая изначально свела двух мужчин, Лоуренс упрекает Рассела:

Пока что он стоит слишком прочно на берегу этого существующего мира. Ему нужно забраться в лодку и проповедовать с вод вечности, если он собирается сделать что-то хорошее» [Zytaruk, Boulton 1982: 362]

Рассел же пишет:

Он говорит, что нужно жить из «импульса к истине», который, по его словам, в основе всех нас. Мне кажется, это в нем просто импульс принимать свои фантазии за истину... [Moore 1948: 42]

Такова была общая тенденция мышления Лоуренса: религиозные образы воображения поэта формировали его реальность и были неоспоримыми фактами. Эта тенденция сохранилась и после перелома его мировоззрения. На встрече в Лондоне в июле 1915 г. Рассел одолжил Лоуренсу «Раннегреческую философию» (“Early Greek Philosophy”) Джона Бернета, после чего Лоуренс пишет:

Я был неправ, был слишком христианским в своей философии. Древние греки очистили мою душу. Я должен бросить все свои представления о Боге [Zytaruk, Boulton 1982: 364]

И в следующем письме: «Я свободен от всей своей христианской религиозности» [Zytaruk, Boulton 1982: 365]. Своей новой религией он избрал Гераклита: «Я напишу Гераклита на скрижалях из бронзы» [Zytaruk, Boulton 1982: 364].

Лоуренс не полностью отрекся от христианства и никоим образом не умерил свой религиозный пыл, хотя Бернет неоднократно подчеркивал нетеологическую природу философии досократиков [Burnet 1920: 74–75]. Скорее религиозно-философские представления Лоуренса можно охарактеризовать как синкретизм с некоторыми объединяющими принципами. Выше уже был затронут первый из них: реальность воображения более истинна, чем реальность окружающего мира. Лоуренс продолжает настаивать на этом и в октябре делится с Расселом характерным высказыванием:

Нужно работать только из невидимого мира. Видимый мир не настоящий. Невидимый мир — тот, что правдив и реален [Zytaruk, Boulton 1982: 364]

Второй объединяющий принцип синкретизма Лоуренса — это признание непоколебимого авторитета древности. После прочтения Бернета «невидимым миром», идеалом на все времена стала, конечно же, греческая архаика. Но интерес к древности у Лоуренса этим не ограничивался. Он неоднократно бывал в Италии на раскопках цивилизации этрусков и в одном из поздних эссе написал:

Естественное цветение жизни! Это не так просто для человека, как кажется. За всей этрусской живостью скрывалась религия жизни, за которую серьезную ответственность несли вожди. За всеми танцами стояло

видение и даже наука о жизни, представление о вселенной и месте человека во вселенной, которое заставляло людей жить в меру своих возможностей [Filippis et al. 2008: 882]

Древние этруски с высоты своих «представлений о вселенной» создали «науку о жизни», которой так восхищается Лоуренс. Ниже будет видно, как подобный древний идеал существования противопоставляется увядающему настоящему.

Еще один прозаический источник, который позволяет делать выводы о принципах мировоззрения Лоуренса — своеобразный философский трактат «Апокалипсис» (1931). Книга представляет собой два эссе: «Рецензия на “Книгу Откровений” Джона Омана» и «Введение к “Дракону Апокалипсиса” Фредерика Картера». Ричард Олдингтон считал, что понимание поздней поэзии Лоуренса невозможно без «Апокалипсиса». Так в предисловии к сборнику «Последние стихотворения» (“Last Poems”) он пишет:

Безусловно, никто не может по-настоящему понимать и оценивать [«Последние стихотворения» — Д. Л.] пока не изучит «Апокалипсис». Только тогда упоминания Бога и богов <...> Огня и прочего воспринимаются как символы, а не пространные абстракции [De Sola Pinto, Warren Roberts 1977: 596]

В двух эссе Лоуренс дает собственный комментарий к самым общим вопросам, при этом окутывая их в несколько слоев труднопроходимых символов:

So now we want the sun again. Not the spotted ball of gas that browns you like a joint of meat, but the living sun, and the living moon of the old Chaldean days. Think of the moon, think of Artemis and Cybele, think of the white wonder of the skies, so rounded, so velvety, moving so serene; and then think of the pock-marked horror of the scientific photographs of the moon! [Kalmns 1995: 52]

В данной цитате можно видеть, как реализуются вышеупомянутые принципы: существующему в действительности «пятнистому газовому шару» солнца писатель предпочитает некое эфемерное «живое солнце»; то же с луной — она имеет право называться луной до тех пор, пока эта древняя луна «халдейских времен» связана с греческими мифами об Артемиде и Кибеле.

Следующая цитата также отражает характерные черты мировоззрения писателя, и представляет нам при этом третий принцип:

We and the cosmos are one. The cosmos is a vast living body, of which we are still parts. The sun is a great heart whose tremors run through our smallest veins. The moon is a great gleaming nerve-centre from which we quiver forever. Who knows the power that Saturn has over us, or Venus? [Kalnins 1995: 77]

Лоуренс выдвигает идею о едином, живом космосе, которую, отдавая дань Спинозе, можно было бы обозначить как пантеизм — один из исследователей назвал эту концепцию Лоуренса «гилозоизмом» [Gutierrez 1981].

В контексте данной работы скорее важно не терминологическое обозначение, а воплощение этой идеи в поэзии: Джонс, считает, что ряд поэтических текстов Лоуренса можно отнести к «поэзии маны» [Jones 1998] — эти поэтические тексты Лоуренса составлены из образов единого мира и природы внутри нас. Так, например, в стихотворении «Мана моря» (“*Mana of the Sea*”) лирический герой восклицает:

И мое тело — океан, океан,  
чья сила стремится к берегам по моим плечам, и разбивается  
в пенистых руках,  
Я море! Я море!

Параллель с высказываниями из «Апокалипсиса» очевидна — лирический герой Лоуренса ощущает себя единым с телом мира.

Итак, можно выделить три основных принципа философии Лоуренса:

- 1) идеализация невидимого мира;
- 2) идеализация древности;
- 3) гилозоизм.

### 3. Современная Греция в поэзии Лоуренса

После краткой характеристики некоторых представлений Лоуренса, актуальных в контексте данной работы, можно перейти к анализу его поэтических текстов.

Как отмечалось ранее, Лоуренс отдавал предпочтение прошлому. Его уже упомянутое эссе «Наброски этрусских мест и другие итальянские эссе» (“*Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*”) обрисовывает печальную картину жизни современной Италии, критикуют наследницу великой цивилизации. В связи с тем, что Лоуренс никогда не бывал в Греции, его творчество не предоставило нам подобных критических путевых записок. Судя по всему, страна не представляла большого интереса для автора и почти не присутствует в его поэзии. Напрямую упоминание



современной Эллады у Лоуренса встречается только в одном из опубликованных стихотворений — «Сын матери в Салониках» (“Mother’s Son in Salonika”):

The midnight shadow sinking down has slung  
 Over your tent, the one tent of us all, my love;  
 In whose close folds above you, near above.  
 The flame of my soul like a trembling star is hung.  
 That is my spirit hovering close above  
 You now as you turn your face towards the sky.  
 Oh, as you stand looking up, do you know it is I?  
 Do you lift your lips to kiss me good night, my love?

По сути, Салоники в названии — единственный индикатор того, что стихотворение относится к греческой тематике. Текст стихотворения представляет собой почти сонетное любовное излияние, но с вкраплениями философии Лоуренса:

ночная тень, опускаясь, покрывла твою палатку, палатку всех нас, моя любовь

Палатка здесь внезапно расширяется до обще вселенских масштабов, вмещая в себя весь мир. В следующей строфе появляется «дух [лирического героя], парящий рядом»:

Ты знаешь, когда ты поднимаешь свою голову к небу. / О, когда ты смотришь вверх, знаешь ли ты, что это я <...> моя любовь?

Лирический герой, скорее всего, мать молодого человека в Салониках, хоть и представляет собой реального человека, духом находится в небесах, и в более широком смысле, во всей природе вообще.

Можно заметить, что стихотворение от образа греческого города уходит в сторону «поэзии мань». При этом поводом для написания стало реальное историческое событие. Это одно из ранних стихотворений Лоуренса, написанное в 1919 г. и не вошедшее ни в один сборник из-за правил цензуры. В интервью для «The Observer» Кристофер Полниц объясняет, что стихотворение было запрещено, так как было связано с Первой мировой войной, хотя и не содержало прямой критики милитаризма:

Салоники — греческий город, куда были отправлены отряды Антанты после провалившейся попытки штурма Дарданелл [Alberge 2013]

Соответственно, сын — это солдат Антанты на войне, вдалеке от своей любящей матери. Упоминание современной Греции здесь скорее ситуативное — оно не связано с личными симпатиями автора, в тексте никак не раскрывается культурный или географический образ страны.

#### **4. Древняя Греция и Средиземноморье в сборнике «Птицы, звери и цветы»**

Если обратиться к Древней Греции, то здесь творчество Лоуренса предлагает огромный материал для анализа. В ранних сборниках весь он сводится к мифической тематике. Первым сборником, где Древняя Греция раскрывается в более разнообразных аспектах стал «Птицы, звери и цветы» (“Birds, Beasts and Flowers”, 1923 г.). Стихотворения, вошедшие в этот сборник, были написаны Лоуренсом во время одного из путешествий по Италии. Поэт сохраняет картографию своей поездки, подписывая под каждым стихотворением то место, где оно было написано, таким образом, каждый раз напоминая нам о средиземноморском ландшафте.

Сборник делится на несколько тематических частей, каждая под своим заглавием. Например, в части, озаглавленной «Flowers» собраны стихотворения про цветы. Каждой части также предшествует короткое прозаическое вступление. Вступления делятся на несколько псевдо-цитат, написанных самим же Лоуренсом. «Цитаты» заключают в себе самые разнообразные темы, но важно, что одна из них для каждого вступления — отрывок из «Раннегреческой философии» Бернета. Рассмотрим вступление к части «Flowers»:

According to some the almond was the symbol of resurrection. But tell me, tell me, why should the almond be the symbol of resurrection? Have you not seen, in the wild winter sun of the southern Mediterranean, in January and in February, the re-birth of the almond tree, all standing in clouds of glory? Ah yes! ah yes! would I might see it again! Yet even this is not the secret of the secret. Do you know what was called the almond bone, in the body, the last bone of the spine? This was the seed of the body, and from the grave it could grow into a new body again, like almond blossom in January. No, no, I know nothing of that

Oh Persephone, Persephone, bring back to me from Hades the life of a dead man

“Wretches, utter wretches, keep your hands from beans!” saith Empedokles. For according to some, the beans were the beans of votes, and votes were

politics. But others say it was a food-taboo. Others also say the bean was one of the oldest symbols of the male organ, for the peas-cod is later than the beans-cod

But blood is red, and blood is life. Red was the colour of kings. Kings, far-off kings, painted their faces vermilion, and were almost gods

Кавычки у каждого абзаца поставлены самим Лоуренсом, по всей видимости для того, чтобы поддерживать иллюзию цитаты.

Некоторые говорят, что миндаль был символом воскрешения. Но скажите мне, скажите мне, почему миндаль должен быть символом воскрешения? Разве вы не видели под суровым зимним солнцем южного Средиземноморья, в январе и в феврале, возрождение миндального дерева, стоящего в облаках славы?

Типичное для тех мест явление природы Лоуренс связывает с символами смерти и воскрешения.

Следующий абзац, отталкиваясь от заданной темы воскрешения, начинается с обращения к Персефоне: «верни мне из Аида жизнь мертвого человека». Далее эта тема внезапно прерывается — следующий абзац содержит цитату Эмпедокла, приведенную в «Раннегреческой философии» [Burnet 1920: 162]: «Негодяи, полные негодяи, не трогайте бобы!». Лоуренс также дополняет ее собственным объяснением, никак не касающимся загробной жизни или воскрешения. Наконец, последний абзац снова представляет оригинальный прозаический текст Лоуренс: «Но кровь красная, и кровь есть жизнь» и т. д.

Такое вступление представляет скорее коллаж, нежели полноценный текст или же логически скомпилированные отрывки. Каждым абзацем Лоуренс предпосылает к стихотворениям со схожей тематикой, которые последуют в данной части сборника. В контексте данной работы важно, что писатель в рамках одного вступления обратился к теме средиземноморья, греческих мифов и греческой философии. Приведем также еще одно более короткое вступление:

It is said disease has attacked the cypress trees of Italy, and they are all dying.  
Now even the shadow of the lost secret is vanishing from earth

Empedokles says trees were the first living creatures to grow up out of the earth, before the sun was spread out and before day and night were distinguished; from the symmetry of their mixture of fire and water, they contain the proportion of male and female; they grow, rising up owing to the heat which is in the

earth, so that they are parts of the earth just as embryos are parts of the uterus.  
Fruits are excretions of the water and fire in plants

Тут вновь упоминается Италия, а кипарисы у Лоуренса всегда символизируют смерть, так как связаны с погребальными обрядами — то есть опять схожая тема. А во втором абзаце на этот раз точная цитата об Эмпедокле из Бернета.

Теперь стоит перейти к собственно поэтической части сборника. Стихотворения можно разделить тематически на

- 1) «средиземноморские стихотворения»;
- 2) стихотворения с мифо-религиозной тематикой;
- 3) тематически не связанные упоминания.

Обратимся вначале к «Средиземноморским стихотворениям». Первое из них, «Гранат» (“Pomegranate”), написано в Сан-Джержавио в Таскании, и изображает несколько итальянских городов:

You tell me I am wrong.  
Who are you, who is anybody to tell me I am wrong? I am not wrong.  
In Syracuse, rock left bare by the viciousness of Greek women.  
No doubt you have forgotten the pomegranate-trees in flower.  
Oh so red, and such a lot of them.  
Whereas at Venice,  
Abhorrent, green, slippery city  
Whose Doges were old, and had ancient eyes.  
In the dense foliage of the inner garden  
Pomegranates like bright green stone.  
And barbed, barbed with a crown.  
Oh, crown of spiked green metal  
Actually growing!  
Now in Tuscany,  
Pomegranates to warm your hands at;  
And crowns, kingly, generous, tilting crowns  
Over the left eyebrow...

Стихотворение приведено в сокращенном виде. Последние четыре строфы представляют собой метафорическое описание граната. Открывается стихотворение строчкой:

В Сиракузах камень оставлен нагим беспощадностью  
греческих женщин.

Без сомнения вы забыли гранатовые деревья, когда они цветут

Следующая строфа внезапно перемещается местом действия в Венецию:

В то время как в Венеции,  
Ненавистном, зеленом, скользком городе,  
Чьи дожи были старыми и были с древними глазами

Строится поэтический текст на антитезе: природное явление, цветущий гранат, противопоставляется «ненавистному» урбанистическому ландшафту. Хотя это ключевой момент для нас, трудно сказать в каком времени существуют объекты поэтического описания — в том числе греческие женщины. Возможно, автор, в характерной ему манере, противопоставляет современный «скользкий город» древней эпохе дождей. Возможно также, что перед нами скорее абстрактный, вневременной образ Венеции, как вечного символа шумной городской жизни. Соответственно, греческие женщины из первой строки тоже абстрактный образ.

Тем не менее, именно реальные Сиракузы, Венеция и Таскания вдохновили автора на написание этого стихотворение — через метафору граната он описывает каждое из этих мест. Вполне возможно, что греческие девушки встретились ему в поездке, хотя в данном случае это скорее поэтический образ, характеризующий Сиракузы, как место греческого наследия.

Еще одно «средиземноморское» стихотворение — «Сицилийские цикламены» (“*Sicilian Cyclamens*”), написанное в Таормине. В основном, оно посвящено описанию природы, но с характерным почерком Лоренса:

Медленные жабы или листья цикламен,  
Липко блестящие вечной тенью

Рассмотрим фрагменты, особенно значимые для данного исследования:

Ah Mediterranean morning, when our world began!  
Far-off Mediterranean mornings,  
Pelagic faces uncovered.  
And unbudding cyclamens  
‘Ах средиземноморское утро, когда наш мир начался!  
Далекое средиземноморское утро,

Пеласгические лица раскрыты.  
И нераспустившиеся цикламены'

Вероятно, текст стихотворения описывает природу, наблюдаемую по-этом в реальности, но Средиземноморье «Сицилийских Цикламен» — давно ушедшее состояние мира при самом его зарождении, в «далекое утро». Оно связано с пеласгическими лицами, то есть древнейшими народами, жившими в том регионе еще до древних греков.

Через несколько строф действие стихотворения переносится на несколько веков вперед — в Древнюю Грецию:

Greece, and the world's morning  
Where all the Parthenon marbles still fostered the roots of  
the cyclamen.

Violets  
Pagan, rosy-muzzled violets  
Autumnal  
Dawn-pink,  
Dawn-pale  
Among squat toad-leaves sprinkling the unborn  
Erechtheion marbles

«Греция и утро мира» — поэт возвращается к той же метафоре, «мрамор Парфенона», «Языческие фиалки», «мрамор Эрехтейона». Очевидно, что флора Сицилии вдохновила Лоуренса вернуться к ее истокам, к ее самому чистому и незапятнанному человеческим влиянием состоянию. Особая важность этого стихотворения для данной работы заключается в том, что здесь Лоуренс проводит связь между более широким образом Средиземноморья и Грецией — для него они безусловно неразделимы. Средиземноморский пейзаж современности вдохновляет его на описание его «идеальной» Греции времен Античности.

Второй тематический раздел, связанный с Грецией, в сборнике — мифо-религиозный. «Птицы, звери и цветы» представляют нам ряд стихотворений подобного типа с характерными для Лоуренса приемами. В «Мушмулы и рябины» (“Medlars and Sorb-Apples”) Лоуренс с ярким эротизмом описывает разлагающиеся растения:

What a rare, powerful, reminiscent flavour  
Comes out of your falling through the stages of decay...

‘Какой редкий, сильный, знакомый аромат  
Исходит от твоего падения через стадии разложения...’

Свободный стих — форма, которую Лоуренс позаимствовал у Уолта Уитмена [De Sola Pinto, Warren Roberts 1977: 9], — ближе к концу разрастается мифическими аллюзиями:

Sorb-apples, medlars with dead crowns.  
I say, wonderful are the hellish experiences,  
Orphic, delicate  
Dionysos of the Underworld»  
‘Рябины, мушмулы с отмершими кронами.  
Я говорю, чудесны переживания ада,  
Орфические, нежные  
Дионис из подземного царства’

Далее еще несколько раз упоминаются Орфей и Дионис в пассажах про умирающие деревья.

Очевидно, что приведенные мифические герои связаны с главной темой стихотворения — разложением и смертью. Орфей по легенде спустился в Аид за своей возлюбленной, а Дионис (здесь также «из подземного царства») известен как покровитель наслаждений и страсти. Как и в проанализированной выше поэзии из данного сборника, любые объекты культуры Лоуренс связывает с явлениями природы, сохраняя дух названия «Птицы, звери и цветы». Природа Средиземноморья вновь и вновь вдохновляет его вспоминать Грецию.

Кроме этого, «Мушмулы и рябины» несет в себе еще одну типологическую черту поэзии Лоуренса, которой следует коснуться, говоря о мифологии его стихов. Дж. Викери объясняет отношение Лоуренса к мифу в известной кантовской терминологии:

Лоуренс считает, что миф занимает центральное место в естественном физическом мире, а также свидетельствует о нуминозном восприятии человеком этого мира «...» ибо миф есть преимущественно рассказ или повествование, то есть словесная форма описываемого опыта, а не объяснение опыта» [Vickery 1997: 12].

Таким образом, миф являет собой определенную естественную форму, неразделяемую на элементы интерпретации, форму настолько простую и самоочевидную, что Викери даже сравнивает ее с протоном. Но тем не менее, в отличие от протона, у него все же есть составные части, по

крайне мере, в контексте поэзии Лоуренса, и эти части — эрос и танатос [Vickery 1997: 15–16].

Миф для Лоуренса — воплощение естественности, первоначальной чистоты опыта. И, если взять для рассмотрения его поэзию, посвященную мифам, то станет очевидно, что действительно в ней преобладают в основном лишь две эти темы — влечение и смерть. Стоит обратить на это внимание, так как все рассматриваемые нами «мифические» стихотворения также посвящены этим темам.

Последующие указания на Грецию вряд ли можно разделить тематически. В «Фиолетовых анемонах» (“Purple Anemones”) один раз упоминается Аид — Лоуренс называет его истоком, подарившим нам все цветы мира. Далее в «Св. Иоанне» (“St John”) есть название Патмоса в связи с тем, что библейский святой был рожден там и является покровителем острова. И наконец в «Козе» (“She-Goat”) появляется греческая гробница, но это упоминание никак не связано с последующим текстом в смысловом плане.

### 5. Древняя Греция и Средиземноморье в сборнике «Последние стихотворения»

Ключевым для анализа образа Греции в поэзии Дэвида Герберта Лоуренса представляется сборник «Последние стихотворения» (“Last Poems”), выпущенный посмертно в 1932 г. В данном сборнике можно выделить:

- 1) «Возрождение Древней Греции»;
- 2) «морские стихотворения»;
- 3) стихотворения с мифо-религиозной тематикой;
- 4) стихотворения о греческой философии.

Не отходя от мифо-религиозной тематики, обратимся к стихотворению «Баварские горечавки» (“Bavarian Gentians”) — которое является, пожалуй, самым известным произведением Лоуренса:

Not every man has gentians in his house  
in soft September, at slow, sad Michaelmas.  
Bavarian gentians, big and dark, only dark  
darkening the day-time, torch-like with the smoking blueness of Pluto's  
gloom,  
ribbed and torch-like, with their blaze of darkness spread blue  
down flattening into points, flattened under the sweep of white day



torch-flower of the blue-smoking darkness, Pluto's dark-blue daze,  
 black lamps from the halls of Dis, burning dark blue,  
 giving off darkness, blue darkness, as Demeter's pale lamps give off light,  
 lead me then, lead the way.

Reach me a gentian, give me a torch!  
 let me guide myself with the blue, forked torch of this flower  
 down the darker and darker stairs, where blue is darkened on blueness  
 even where Persephone goes, just now, from the frosted September  
 to the sightless realm where darkness is awake upon the dark  
 and Persephone herself is but a voice  
 or a darkness invisible enfolded in the deeper dark  
 of the arms Plutonic, and pierced with the passion of dense gloom,  
 among the splendour of torches of darkness, shedding darkness on  
 the lost bride and her groom

Опять Лоуренс ассоциирует миф с растением — горечавкой. Цветок становится фонарем в «голубой темноте» подземного царства. Лоуренс называет это растение «горечью Плутона». Персефону во второй строфе «пронзает страсть тяжелой горечи», их с Плутоном («потерянную невесту и ее жениха») покрывает тьма. Викери считает, что это стихотворение наиболее всех остальных соединяет в себе половое влечение и смерть, так как охватывает и «священный брак» и легенду о Персефоне. Лирический герой здесь, по его мнению, присутствует при обряде свадьбы, «предвещающим невесте вечную тьму» [Vickery 1997: 8].

Если в «Птицах, зверях и цветах» Лоуренс использовал цитаты досократиков в предисловиях к частям сборника, то «Последних стихотворениях» ссылки на них проникают уже в стихи. В «Ведь героини окрашены алым» (“For the Heroes are Dipped in Scarlet”) лирический герой восклицает:

Прежде чем Платон поведал великую ложь об идеалах,  
 Мужчины шли стройно, как рыбы, и им было все равно

Далее в стихотворении с говорящим названием «Анаксагор» Лоуренс цитирует философа: «Даже снег черный!». Заключительное философское стихотворение «Демидург» дает оценку одноименному платоновскому концепту.

Особый интерес для данной работы представляют стихотворения, которые выделяются в условную категорию: «Возрождение Древней

Греции». Примечательно, что сборник открывает именно такое стихотворение — «Греки идут!» “The Greeks Are Coming”.

Little islands out at sea, on the horizon  
keep suddenly showing a whiteness, a flash and a furl, a hail  
of something coming, ships a-sail from over the rim of the sea.  
And every time, it is ships, it is ships,  
it is ships of Cnossos coming, out of the morning end of the sea, it is  
Aegean ships, and men with archaic pointed beards coming out of the eastern  
end.  
But it is far-off foam.  
And an ocean liner, going east, like a small beetle walking the edge is leaving  
a long thread of dark smoke  
like a bad smell

Первая строфа предвещает приход «чего-то», «корабли плывут из-за края моря». Вторая строфа проясняет картину: «это кносские корабли, с утреннего края моря», «это эгейские корабли» и «мужчины с бородами, архаично заостренными». Но последнее четверостишие открывает совсем другую истину: эти виденья лирического героя — лишь «далекая пена». На самом деле, это не древние греки, а «океанический лайнер», который уже идет не с востока, а на восток; и эпитеты формируют негативную коннотацию лайнера: он как «маленький жук», а его дым — «мерзкий запах».

Здесь очевидно противопоставление прекрасной древности, движущейся вместе с солнцем, и плохо пахнущего индустриального настоящего. Нам уже известно об особых симпатиях Лоуренса к архаике — в его лирике неоднократно встречается мотив возвращения в то идеальное прошлое. Примечательно то, что в «Последних стихотворениях» этим идеалом является именно Древняя Греция — Лоуренса не интересует настоящее страны, можно даже спекулировать, что он боится испортить прекрасной образ архаичной Эллады путешествием туда. Именно это произошло с Италией, как видно по «Скетчам...» и таким стихотворениям как «Гранат».

Лучшим вариантом представляется домыслить, хотя бы в поэтической плоскости, возвращение той ушедшей эпохи. То же проявляется в уже упомянутом стихотворении «Ведь герои окрашены алым». В нем Лоуренс описывает героев прошлого:

У них были длинные волосы, как у Самсона,  
и чистые, как стрелы, они мчались в цель...

которые внезапно возвращаются:

Так что теперь они возвращаются! Слушай!  
Слушай! низкий и сокрушительный смех бородатых мужчин...

Лейтмотивом таких стихотворений о возвращении становится образ «бородатых мужчин» архаики.

К стихотворениям «Возрождения» также относится «Аргонавты» (“The Argonauts”) — второе стихотворение в сборнике. Оно открывается строками: «Они не мертвы, они не мертвы!». Далее, как характерно для этой категории стихов, образы мифической Греции сливаются с повседневными:

Now the sea is the Argonauts' sea, and in the dawn  
Odysseus calls the commands, as he steers past those foamy islands;  
wait, wait, don't bring me the coffee yet, nor the *pain grillè*.

The dawn is not off the sea, and Odysseus' ships  
have not yet passed the islands, I must watch them still

Теперь море — море Аргонавтов,  
Одиссей дает команды, когда он проплывает мимо этих пенных  
островов,

но подожди, не приноси мне пока ни кофе, ни тост,  
Рассвет не ушел с моря, и корабли Одиссея  
еще не прошли мимо островов, я должен бдеть их все еще

Здесь грань между прошлым и настоящим еще более расплывчата, чем в первом из приведенных стихотворений «возрождения» — тут уже нет явного указания на то, что на самом деле скрывается за видениями лирического героя. Здесь уже не лайнер, а кофе и тост сосуществуют с Одиссеем и Аргонавтами в одних строках, но, если их принести, это может разрушить прекрасное виденье прошлого. Тут лирический герой «бдит» греческие корабли — то есть для него опять-таки важно следить за ушедшей реальностью, не забывать ее.

Последнее подобное стихотворение — «Возвращение возвращений» (“Return of Returns”), где наблюдается возвращение «великой семерки» — главных богов Пантеона. Они возвращаются «в семидневную неделю» (“in the seven-day week”), то есть в сейчас,

ведь как я могу посчитать в вас трижды три  
навеянной морем девятидневной недели»

Объяснение этим строкам можно найти в «Апокалипсисе»:

У греков моря была девятидневная неделя. Этого больше нет. Но число семь больше не является божественным. Возможно, все же в какой-то степени оно волшебю

Характерно, что Лоуренс в приведенной цитате называет древних греков «греками моря». В стихотворениях этого сборника уже нет указания на то, что море — Средиземное. Но сама абстрактная морская гладь играет гораздо более важную роль. Она проводник между миром прошлого и миром настоящего, а также проводник между странами средиземного побережья. В двух из трех стихотворений «Возрождения» греки приходят именно с моря — это то место, которое хранит память о них в большей степени для Лоуренса, чем греческая земля, которая напрямую не упоминается в «Последних стихотворениях».

Рассмотрим группу стихов, посвященных морю. «Середина Мира» (“Middle of the World”) открывается строками: «Море никогда не умрет, и никогда оно не состарится». Данный текст, развиваясь, начинает граничить со стихотворением «Возрождения»:

Пусть тонкий черный корабль Диониса приплывет.  
с виноградными лозами на мачте...

И опять мифическая фигура противопоставляется современности:

Какое мне дело до того, что дымящиеся корабли  
“П. энд О.” и “Ориент Лайн” и все прочие вонючие  
пересекают, как часы, минойскую даль!

«Они говорят, море лишено любви» (“They Say the Sea is Loveless”) — еще одно подобное стихотворение, где также фигурирует Дионис. Именно Дионис наполняет море любовью:

Но из моря  
дельфины прыгают вокруг корабля Диониса,  
чья мачты имеют фиолетовые лозы

Мачты с лозами, Дионис и дельфины — все эти образы уже появлялись с предыдущих стихотворениях, связывая сборник в единую книгу.

## 6. Заключение

Несомненно, Лоуренс проявлял большой интерес к Древней Греции, а также древности в целом. Этот интерес был связан помимо прочего с особым мировоззрением поэта — отторжением реального, современного ему мира, а также с верой в единое тело вселенной, мудрость о котором хранили цивилизации прошлого.

По мнению Лоуренса, именно эпоху архаики и ранней Античности на территории Средиземноморья можно считать примером идеального устройства жизни и образа мыслей. В связи с этим, в его поэзии присутствуют темы возрождения архаики, а также символы и понятия из мифов, религии и философии Античной Эллады. Современное Средиземноморье подвергается критике, но в стихах выступает связующим звеном со средиземноморскими народами прошлого. Современная Греция не присутствует как образ в поэзии Лоуренса и появляется один раз в названии раннего военного стихотворения.

## Литература

- Alberge 2013 — D. Alberge. D. H. Lawrence's poetry saved from censor's pen // *The Observer*. 24.03.2013.  
 URL: <https://www.theguardian.com/books/2013/mar/24/dh-lawrence-war-poetry-censorship> (дата обращения 25.02.2024).
- Burnet 1920 — J. Burnet. *Early Greek Philosophy*. London: A. & C. Black, 1920.
- De Sola Pinto, Warren Roberts 1977 — V. De Sola Pinto, F. Warren Roberts (eds.). *The complete poems of D. H. Lawrence*. New York: Penguin Books, 1977.
- Filippis et al. 2008 — S. de Filippis, P. Eggert, M. Kalnis (eds.). *Lawrence and Italy: twilight in Italy, sea and Sardinia, sketches of Etruscan places*. New York: Penguin Classics, 2008.
- Gutierrez 1981 — D. Gutierrez. The ancient imagination of D. H. Lawrence // *Twentieth Century Literature*. 1981. Vol. 27, No. 2. P. 178–196.
- Jones 1998 — B. M. Jones. *Shaping, intertextuality and summation in D. H. Lawrence's "Last Poems"*. PhD thesis. Nottingham: University of Nottingham: 1998.
- Kalnins 1995 — M. Kalnins (ed.). *D. H. Lawrence. Apocalypse*. New York: Penguin Books, 1995.
- Moore 1948 — H. T. Moore (ed.). *Letters to Bertrand Russell*. New York: Gotham Book Mart, 1948.
- Vickery 1977 — J. B. Vickery. D. H. Lawrence's poetry: myth and matter // *D. H. Lawrence Review*. 1974. Vol. 7. No .1. P. 1–18.

Zytaruk, Boulton 1982 — G. J. Zytaruk, J. T. Boulton (eds.). The letters of D. H. Lawrence. Vol. 2: June 1913 – October 1916. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1982.



# ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭЛЕКТРОННОЙ КОММУНИКАЦИИ В НОВОГРЕЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

Д. В. Мельникова

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
meldasha13@gmail.com

Настоящая статья посвящена выявлению и изучению языковых особенностей электронных коммуникаций в современном новогреческом языке. В качестве предмета исследования были выбраны сленговые и графические особенности греческого языка. Анализ проводился на основе материала, собранного из новогреческой периодики, мессенджеров и блогов<sup>1</sup>. Некоторые данные были получены при анкетировании информантов в возрасте от 25 до 30 лет, проживающих в Афинах, Салониках и Патрах. С ними обсуждался не только греческий сленг, но и аббревиатуры, используемые во время общения в социальных сетях. Важными источниками также стали [Slang.gr 2006–2015; Propaganda 2016].

## 1. Сленг в греческой электронной коммуникации

В Греции, как и в других странах, всегда существовали различные формы языка молодежи, однако массовым это явление стало в послевоенные годы, а в особенности в течение двух последних десятилетий. Это вызвано возросшей экономической и культурной независимостью молодежи, а также влиянием на нее англо-американской культуры. Средства массовой информации в Греции неоднократно поднимают вопрос о состоятельности и масштабном употреблении молодежного сленга, и общественность, обсуждая этот вопрос, традиционно делится на две части. Одни считают, что употребление сленга связано с низким языковым уровнем говорящего, а другие утверждают, что сленг, наоборот, обогащает новогреческий язык.

Е. В. Недвига [2006: 92], исследуя, на каком греческом языке говорят в Греции, приводит следующие результаты опроса греческой молодежи:

---

<sup>1</sup> В ходе исследования были изучены посты таких греческих блогеров, как @Fipster, @ManuellaEm, @datlilly1436, @Konilo, @Venetia Kamara, @Eponimos, @AmiYiami, @Glossonauts, @MichalisGkountoglou, @Linguatree, @FanisLabropoulos, @elenamariposa, @akis\_petretzikis, @xristos\_raftas @alexandros\_kopsialis, @Easy Greek @-Passandoo- и ряда др.



в ситуации крайнего удивления значительная часть опрошенных греков употребляет молодежный сленг и фразеологизмы (49,3%): *έμεινα*, *κουφάθηκα*, *έπαθα*, *καράφλιασα* (все варианты переводятся как ‘ты застал меня врасплох’, ‘я был удивлен’), 1,7% в такой ситуации воскликнут *ουάου* (< англ. *Wow!*), более литературные варианты употребят 25,2% — «*απίστευτο*» ‘удивительно’ и 15,4% — *εξεπλάγην* ‘я был удивлен’. При этом 6,5% использовали бы другие варианты. Умного и талантливого человека 43,7% назвали бы *σαϊνι*, *σπίρτο*, *αϊτός*, *ξεφέρι*, *τζιμάνι* (все перечисленные варианты можно перевести как ‘умник’ или ‘гений’), 23,5% употребили бы слово *διάνοια* ‘голова, мозг’ и 20,9% — стандартный вариант *έξυπνος* ‘умный’. Также вместо стандартного разговорного варианта *μεθυσμένος* ‘пьяный’ 60,8% респондентов прибегают к сленгу: *λώμα*, *κομμάτια*, *τύφλα*, *πίτα*, *λιάρδα*, *χώμα*, *σταφίδια* (все сленгизмы переводятся как ‘пьяный’, но имеют более разговорный и грубый оттенок).

Итак, греческая молодежь все шире использует сленг, в т. ч. и в социальных сетях в своих сообщениях или ежедневных постах. В ходе изучения социальных сетей, используемых греческим населением, был собран список самых употребительных сленговых выражений в электронной коммуникации, которые можно разделить на несколько типов.

### 1.1. Сленговые выражения, заимствованные из других языков

В новогреческом сленге нередки заимствования. При обращении к друзьям используется *μτρο* ‘лучший друг’, образованный от англ. *brother* ‘брат’. При этом греческая молодежь создает композиты с этим словом. Например, *μτροκολόκο* ‘лучший друг’ состоит из двух частей: *μτρο* (< англ. *brother* ‘брат’) + *λοκο* (н.-греч. ‘сумасшедший’). Другой сленгизм *legit* ‘правда, действительно’ образован от англ. *legitimate* ‘законный’, и соотносится с н.-греч. *όντως* ‘правда, действительно’:

- (1) Μου άλλαξε το πρόγραμμα στη δουλειά και τελικά δε δουλεύω πρωί. *Legit* αυτό που σου λέω  
 ‘Мой график на работе изменился, и я все-таки не работаю по утрам. То, что я говорю вам, **правда**’

При ответе на вопрос *Κακ τвου дела?* (*τί κάνεις;*) нередко встречается *τζετ* ‘хорошо’, соответствующий н.-греч. *καλά* ‘хорошо’. Данная лексема представляет собой английское заимствование (*jet* ‘реактивное воздушное судно’) и в новогреческом языке имеет два значения: только что приведенное сленговое и нейтральное — ‘частный самолет’.

Вот еще несколько примеров лексем, относящихся к данной группе:

- (2) γκάνι ‘пистолет’ < англ. *gun* ‘пистолет’  
 σπλέκια ‘уважение’ < англ. *respect* ‘уважение’  
 коυλ ‘спокойный, без волнения’ < англ. *cool* ‘свежий, крутой’  
 χάι ‘в приподнятом настроении’ < англ. *high* ‘высокий’  
 μαστ ‘надо сделать’ < англ. *must* ‘надо [сделать]’

В процессе ассимиляции к некоторым англоязычным заимствованиям добавляются суффиксы. Существует даже особая группа глаголов, образованных от английской лексики с помощью суффикса -άρ-:

- (3) γουγλάρω ‘гуглить, искать информацию’ < англ. *google* ‘гугл-поиск’ или ‘гуглить’  
 νταουνάρω ‘тупить’ < англ. *down* ‘вниз’  
 ρισκάρω ‘рисковать’ < англ. *risk* ‘риск’ или ‘рисковать’  
 σουτάρω ‘стрелять’ < англ. *shoot* ‘стрелять’  
 τσατάρω ‘чатиться’ < англ. *chat* ‘чат’ или ‘вести чат с кем-либо’  
 τσεκάρω ‘выверять’ < англ. *check* ‘проверять’  
 τσιλάρω ‘отдыхать’ < англ. *chill* ‘мерзнуть, охлаждать’  
 тσοκάρω ‘пребывать в шоке’ < англ. *shock* ‘шок’  
 φλεξάρω ‘хвастаться, гордиться’ < англ. *flex* ‘сгибать, разгибать’  
 флёртάρω ‘флиртовать’ < англ. *flirt* ‘флиртовать’  
 фουлάρω ‘наполнять’ < англ. *full* ‘наполненный’  
 χελпάρω ‘помогать’ < англ. *help* ‘помощь’ или ‘помогать’

Также выделяется группа существительных, образованных от английского заимствования прибавлением флексии -άς:

- (4) μεταλλάς ‘металлист, человек, слушающий металлику’ < англ. *metal* ‘металл, металика’  
 рокάς ‘рокер, человек, слушающий рок’ < англ. *rock*  
 феϊλάς ‘неудачник’ < англ. *fail*  
 хевиμεταλλάς ‘человек, слушающий тяжелую музыку’ < англ. *heavy metal* ‘тяжелый металл’

Другой способ образования существительных-сленгизмов от английских заимствований — добавление аффикса -όβι-:

- (5) κλαμπόβιος ‘клуб’ < англ. *club* ‘клуб’  
 μπιρόβιος ‘пиво’ < англ. *beer* ‘пиво’  
 партύβιος ‘вечеринка’ < англ. *party* ‘вечеринка’

Некоторые существительные-сленгизмы образуются от английского слова при помощи суффикса *-áv*:

- (6) *μπαρμάβος* ‘бармен’ < англ. *barman* ‘бармен’

Для образования существительных-сленгизмов от английской лексемы может использоваться и суффикс *-αλ-*, например, *γρούβαλος* ‘человек, который часто посещает пляжи, устраивая бесплатный кемпинг, развлекается на фестивалях с хитами 40-х гг. и проводит много времени в реках, озерах, водопадах’ (< англ. *groove* ‘ручей’).

### 1.2. Модификация греческой лексемы

Один из способов образования новогреческих сленгизмов связан с перестановкой слогов в новогреческой лексеме:

- (7) *λοστρε* ‘сумасшедший’ < *τρελός* ‘сумасшедший’<sup>2</sup>  
*χίος* ‘нет’ < *όχι* ‘нет’  
*φταλέ* ‘деньги’ < *λεφτά* ‘деньги’  
*ξιμά* ‘машина, такси’ < *αμάξι* ‘машина’  
*ποδανά* ‘наоборот, вверх ногами’ < *ανάποδα* ‘наоборот, вверх ногами’  
*τέλο* ‘никогда’ < *ποτέ* ‘никогда’

Другой способ превращения обычных греческих слов в существительные-сленгизмы — это использование разнообразных аффиксов и флексий. К наиболее частотным относятся: флексия *-ιά* (8a), суффиксы *-όνι* (8b) и *-άρι* (8c), а также аффиксы *-ίδια* (8d) и *-ουλας* (8e):

- (8) а. *γκλαμουριά* ‘светская вечеринка’ < *γκλάμουρ* ‘гламур’  
*τσιγαριά* ‘курильница’ < *τσιγάρο* ‘сигарета’  
*φραπεδιά* ‘женщина-кофеман’ < *φραπές* ‘кофе’  
 б. *γατόνι* ‘кошечка’ < *γάτα/γάτος* ‘кошка/кот’  
*μπρόνι* ‘любитель пива’ < *μπίρα* ‘пиво’  
 в. *κολητάρι* ‘кореш’ < *κολητός* ‘липкий, приклеенный’  
 д. *μαλίδια* ‘картежник’ < *μάλες* ‘карты’  
 е. *φύτουλας* ‘ботан’ < *φυτό* ‘растение’

<sup>2</sup> Все сленгизмы, приведенные в (7), образованы путем перенесения второго слога в начало слова.

Некоторые сленгизмы в новогреческом языке образуются с помощью усечения слова. Усечению может подвергаться как начало слова (9а), так и его конец (9б):

- (9) а. λίρο ‘монетка’ < **τά**ληρο ‘монета’<sup>3</sup>  
 кею ‘таблетка’ < **φαρμα**κείο ‘таблетка, лекарство’  
 τσοι ‘полицейские’ < **μπα**τσοι ‘полицейские’
- б. ματσό ‘состоятельный человек’ < ματσο**μέ**νος ‘состоятельный человек’  
 χούλι ‘хулиган’ < χούλι**γκαν** ‘хулиган’

При образовании сленгизмов встречается такая словообразовательная модель, при которой соединяются начальные части компонентов словосочетания:

- (10) τεσπά ‘в конце концов’ < **τέ**λος πάντων ‘в конце концов’

### 1.3. Сленгизмы, полученные путем семантического сдвига

При образовании некоторых греческих сленгизмов происходит изменение исходного значения слова, при этом форма слова остается неизменной. Ниже приведены обнаруженные примеры:

- (11) κόκαλο ‘кость’ > ‘пьяный’  
 καρφί ‘гвоздь’ > ‘стукач’  
 κότα ‘курица’ > ‘трус’  
 στόκος ‘цемент’ > ‘глупый’  
 γαλότσα ‘калоша’ > ‘некрасивая женщина’  
 δροσερός ‘прохладный, свежий’ > ‘крутой’  
 ξερός ‘сухой’ > ‘скудный’  
 βράζω ‘кипятить’ > ‘быть неудачником’  
 λούζω ‘купать’ > ‘я совершил ошибку, сделал все неправильно из-за своей лени и невнимательности’  
 αράζω ‘причаливать’ > ‘отдыхать’

<sup>3</sup> В этом примере наблюдается явление итацизма, типичное для византийского средневековья. При итацизме путаются графемы ι, η, υ, ει и οι, поскольку (в отличие от древнегреческого состояния) передают один и тот же звук /i/. Здесь в сленгизме употребляется ι вместо η, что свидетельствует об упрощенной орфографии сленгизмов (ср. с похожей ситуацией в (9б): ματσό < ματσο**μέ**νος). Стоит, впрочем, отметить, что в следующей лексеме кею орфографического упрощения не происходит (прим. ред).



‘он поставил меня на свое место’

- i. δέν την παλεύ-ω  
 NEG 3SG.F.ACC бороться.IPFV-PRS.1SG  
 ‘я не могу справиться с чем-то, я не выдерживаю’

### 1.5. Лексический повтор

Некоторые новогреческие сленгизмы образуются с помощью лексического повтора:

- (14) αλλού γι' αλλού ‘витать в облаках’ < αλλού ‘в другом месте’  
 ίσα-ίσα ‘едва, чуть не’ < ίσα ‘поровну’  
 όπως-όπως ‘как-то, каким-то образом’ < όπως ‘как’  
 καλά-καλά ‘до того, как’ < καλά ‘хорошо’  
 σιγά-σιγά ‘медленно и аккуратно’ < σιγά ‘тихо’  
 πρωί-πρωί ‘рано-рано утром’ < πρωί ‘утро’  
 πού και πού ‘иногда, время от времени’ < πού ‘где’  
 πώς και πώς ‘ждать с нетерпением’ < πώς ‘как’  
 στο κάτω κάτω ‘в конце концов’ < κάτω ‘внизу, под’

## 2. Графические особенности греческой электронной коммуникации

Греческий язык является одним из древнейших письменных языков. Первые письменные памятники, написанные крито-микенским письмом, датируются XIV–XII вв. до н. э. Первые памятники, написанные уже непосредственно на греческом языке, созданном на основе финикийского письма, относятся к VIII–VII вв. до н. э. Нельзя не учитывать то, что греческая письменность менялась и развивалась в течение длительного периода времени. Например, она претерпевала как расцвет в эпохи Римской и Византийской империй, так и упадок в эпоху Османского владычества. В разные периоды греческая графика имела свои особенности. Наблюдаются они и сегодня молодежной электронной коммуникации. В ходе исследования различных социальных сетей были выявлены главные особенности графики в электронной коммуникации, которые будут представлены ниже в этом разделе.

### 2.1. Сокращения в электронной коммуникации

В современной письменной слова нередко сокращаются за счет исчезновения букв, обозначающих гласные. Ниже представлены примеры таких сокращений:

- (15) βρμ < βαριέμαι ‘мне скучно’  
 γ < για ‘для, за, о’  
 δλδ < δηλαδή ‘то есть’  
 δν < δεν ‘нет, не’  
 κ < και ‘и’  
 κλμ < καλημέρα ‘доброе утро’  
 κνς < κανείς ‘кто-то, никто’  
 κт < κάτι ‘что-то’  
 κтλβ < κατάλαβα ‘я понял(а)’  
 λγ < λίγο ‘немного’  
 λπν < λοιπόν ‘итак, ну’  
 μκ < μάκια ‘поцелуи’  
 μνμ < μήνυμα ‘сообщение’  
 νμζ < νομίζω ‘думаю, полагаю’  
 π < πού ‘где?’  
 πλ < πολύ ‘много, очень’  
 σβρ < σοβαρά ‘серьезно’  
 σγρ < σίγουρα ‘точно, уверен[а]’  
 σμρ < σήμερα ‘сегодня’  
 τ < τι ‘что’  
 тлк < τελικά ‘в конце концов, в итоге’  
 тлμ < та λέμε ‘до встречи’  
 τν < τον, την — винительный падеж определенного артикля мужского  
 или женского рода  
 тпт < τίποτα ‘ничего’  
 флк < φιλάκια ‘поцелуи’  
 фск < φυσικά ‘конечно, разумеется’  
 χλ < χάλια ‘плохо, ужасно’

Примечательно, что при такого рода сокращениях иногда вообще остаются только первые буквы слов:

- (16) πμ < πες μου ‘скажи мне’  
 σ.α. < σε αγαλώ ‘люблю тебя’  
 σ.λ. < σε λατρεύω ‘обожаю тебя’  
 RTMS < Ρώτα τη μάνα σου ‘спроси свою маму’

Греческая молодежь использует в электронной коммуникации и различные английские сокращения. В сообщениях и постах можно встретить следующие примеры:

- (17) *4evr* < *forever* 'навсегда'  
*4u* < *for you* 'для тебя'  
*atm* < *at the moment* 'сейчас, в настоящий момент, в настоящее время'  
*BF* < *boyfriend* 'мой парень'  
*BFF* < *best friends forever* 'лучшие друзья навсегда'  
*BRB* < *be right back* 'сейчас вернусь'  
*btw* < *by the way* 'кстати'  
*dw* < *don't worry* 'не волнуйся, не переживай'  
*F2F* < *face to face* 'лично, с глазу на глаз, при личной встрече'  
*GF* < *girlfriend* 'моя девушка'  
*idk* < *I don't know* 'я не знаю'  
*LOL* < *laugh out loud* 'громко смеюсь, очень смешно'  
*msg* < *message* 'сообщение'  
*OMG* < *oh My God* 'о Боже мой'

## 2.2. *Greeklish*

Иногда для написания греческих слов и выражений используется не греческий алфавит, а латиница. Это явление именуется термином *Greeklish* и само по себе не является новым: латинизированный греческий язык был обычной практикой в венецианской Греции, а такая передача греческого текста латинским алфавитом в католической культуре обозначалась термином *frankolevantinika*. В 1990-е гг. *Greeklish* возник в связи с тем, что почтовые сервисы и мобильные телефоны не поддерживали греческую графику. Хотя техническая необходимость уже давно исчезла, *Greeklish*, тем не менее, продолжает использоваться.

Передача греческих символов латинским алфавитом в электронной коммуникации основана на двух принципах: орфографическом и фонетическом. Орфографический принцип заключается в точном копировании греческой орфографии, поэтому символы подбираются именно по внешнему сходству, в то время как фонетический принцип передает фонетическую транскрипцию греческих слов, основываясь при этом на нормах произношения английского языка. Важно отметить, что если точный эквивалент в латинском алфавите отсутствует, то греческий символ может передаваться либо цифрой, либо сочетанием нескольких символов. Так, греческие буквы  $\alpha$ ,  $\lambda$ ,  $\mu$  передаются латинскими буквами *a*, *l*, *m*,



а буквы ψ и ξ — либо латинскими символами *ps* и *ks*<sup>4</sup>, либо цифрами 4 и 3 соответственно.

**Табл. 1. Орфографический и фонетический принципы в *Greeklish***

греческая графика	орфографический принцип	фонетический принцип
α	<i>a</i>	<i>a</i>
αυ	<i>ay, au</i>	<i>av, af</i>
β	<i>b</i>	<i>v</i>
γ	<i>g</i>	<i>gh, y</i>
δ	<i>d</i>	<i>d</i>
ε	<i>e</i>	<i>e</i>
ει	<i>ei</i>	<i>i</i>
ευ	<i>ey, eu</i>	<i>ev, ef</i>
ζ	<i>z</i>	<i>z</i>
η	<i>h</i>	<i>i</i>
θ	<i>θ</i>	<i>th</i>
ι	<i>i</i>	<i>i</i>
κ	<i>k</i>	<i>k</i>
λ	<i>l</i>	<i>l</i>
μ	<i>m</i>	<i>m</i>
ν	<i>v</i>	<i>n</i>
ξ	<i>ξ</i>	<i>ks, x</i>
ο	<i>o</i>	<i>o</i>
οι	<i>oi</i>	<i>i</i>
ου	<i>oy, ou</i>	<i>u</i>
π	<i>p, n</i>	<i>p</i>
ρ	<i>p, r</i>	<i>r</i>
σ, ζ	<i>s, c</i>	<i>s</i>
τ	<i>t</i>	<i>t</i>
υ	<i>u, y</i>	<i>i</i>
φ	<i>f</i>	<i>f</i>
χ	<i>x</i>	<i>kh, h</i>
ψ	<i>4</i>	<i>ps</i>
ω	<i>w</i>	<i>o</i>

<sup>4</sup> Поскольку за этими греческими буквами скрывается сочетание двух согласных — /ps/ и /ks/.

Важно отметить, что при фонетическом принципе имеет место йотацизм: буквы и буквосочетания такие как ι, υ, η, ει, οι, обозначающие /i/, передаются соответствующей латинской буквой (i) и никак не дифференцируются. В табл. 1 представлены способы передачи греческих букв и их сочетаний с помощью орфографического и фонетического принципов.

Итак, в *Greeklish* слово ωραιολαθής ‘красивый’ может писаться двумя способами: *oreopathis* по фонетическому принципу и *wraioπαθns* по орфографическому принципу, а греческая фраза Καλημέρα! Τί κάνεις; ‘Привет! Как твои дела?’ также будет иметь два варианта: *Kalimera! Ti kanis?* по фонетическому принципу и *Kalhmera! Ti kaneis?* по орфографическому.

Кроме передачи греческого алфавита латиницей, *Greeklish* также включает в себя аббревиатуры и сокращения, основанные либо на транслитерации греческих слов, либо на компиляции иностранных и греческих лексем.

В наши дни греческое население в отношении этого вопроса делится на два лагеря: сторонники чистоты языка выступают против такого явления, как *Greeklish*, считая, что при его использовании утрачивается чувство орфографии, а сторонники упрощения языка, наоборот, поддерживают его использование.

### 2.3. Использование emoji и Caps Lock

В ходе исследования удалось выяснить, что в электронной коммуникации греческая молодежь использует только стандартные emoji, встроенные в систему Android или Apple. Примечательно, что у греков нет собственной системы emoji, которая построена на алфавите, символах или цифрах. Ярким примером «своей» системы являются японские emoji каомодзи, в основе которых лежат иероглифы кандзи, пунктуационные знаков и символы<sup>5</sup>. В греческой системе emoji такие особенности не были обнаружены. Однако важно отметить, что иногда греческая молодежь может использовать такие emoji, как :) и :(, выражая радость или грусть. Благодаря чему некоторые информанты легко понимали, что в сообщениях обозначают скобки ) и (, часто используемые русскоязычной молодежью для обозначения радости или грусти, отмечая при этом, что сами греки такие emoji не используют. Также греки порой обозначают любовь и теплые чувства, используя emoji <3, символизирующий сердце.

---

<sup>5</sup> Например, emoji ( ^ ∇ ^ ) или ( . • ω • . ) используются для обозначения радости, а грусть передается с помощью emoji, o( ¯ \_ \_ ¯ )o и ( ◡ ◡ ◡ ).

Впрочем, такой емоji используется не только в Греции, но и в России и других странах.

Кроме того, в результате изучения греческих постов и общения с информантами было выявлено, что только представители более старшего поколения используют Caps Lock. Греческая молодежь в своих постах и сообщениях практически не использует его, считая данное явление пережитком прошлого. Тем не менее, Caps Lock был обнаружен в постах различных греческих блогеров, в особенности у @Fipster, который использовал его для выражения негодования, удивления или злости. Подобный способ можно рассматривать как привлечение внимания подписчиков к определенной теме.

#### *2.4. Знаки пунктуации, удвоение и утроение букв*

В ходе исследования было установлено, что греческая молодежь в своих постах или сообщениях преимущественно следит за знаками препинания и верно их расставляет. В редких случаях у слов отсутствовало ударение, однако очевидным образом это носило случайный характер, поэтому подобные примеры здесь рассматриваться не будут.

Типичной особенностью пунктуации в электронной коммуникации является одновременное использование нескольких вопросительных (;;) и восклицательных знаков (!!), а также последовательные повтор одной и той же буквы (чаще всего обозначающий гласный) в слове: εϋωωω. Данное явление часто фиксируется в постах у @Fipster и @Dat\_lilly и служит для выражения негодования, удивления и злости, а также для привлекает внимание читателей к определенной теме.

### **3. Общие выводы**

В электронной коммуникации на новогреческом языке широко проявляются особенности греческого сленга и графики. Греческие сленгизмы можно поделить на несколько типов:

- сленговые выражения, заимствованные из других языков;
- сленгизмы, возникшие в результате модификации греческой лексики путем суффиксации, перемещения слогов и проч. без изменения основного значения;
- сленгизмы, полученные благодаря изменению значения слова;
- сленговые выражения в виде сочетания глагола с личным местоимением в винительном падеже;
- сленговые выражения, образованные с помощью лексического повтора.

Греческая графика, используемая в рамках электронной коммуникации, также обладает ярко выраженными особенностями: **пропуск гласных, сокращение целого слова до первой буквы**, использование Caps Lock, обращение к *Greeklisch*, а также удвоением или утроением гласных и вопросительных и восклицательных знаков.

### Список условных сокращений

1 — первое лицо у местоимений и глаголов; 2 — второе лицо у глаголов; 3 — третье лицо у местоимений и глаголов; англ. — английский язык; л. — лицо; н.-греч. — новогреческий язык; ACC — винительный падеж; F — женский род; GEN — родительный падеж; IPFV — имперфектив; N — средний род; NEG — отрицание; PASS — неактивный залог; PFV — перфектив; PL — множественное число; PRS — настоящее время; PST — прошедшее время; SBJV — показатель конъюнктива; SG — единственное число.

### Литература

- Недвига 2006 — Е. В. Недвига. Языковая ситуация в современной Греции // Культура народов Причерноморья. 2006. № 76. С. 88–95.
- Propaganda 2016 — Το slang λεξικό της νέας γενιάς είναι περισσότερο σεξιστικό απ' όσο χρειάζεται. 24.08.2016. URL: <https://m.popaganda.gr/stories/to-slang-lexiko-tis-genias-mas-ine-mallon-to-pio-sexistiko> (дата обращения 1.03.2023).
- Slang.gr 2006–2015 — Онлайн-словарь греческих сленгизмов. 2006–2015. URL: <https://www.slang.gr/> (дата обращения: 01.03.2023).



# СТИХОТВОРНАЯ ХРОНИКА КОНСТАНТИНА МАНАССИ: АНАЛИЗ ЯЗЫКА И СТИЛЯ

А. Г. Пиксендеева

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
ms.piksendeeva@gmail.com

## 1. Введение

Константин Манасси — византийский писатель и поэт XII в., он является представителем литературы Комниновского возрождения. Среди литературного наследия Манасси многочисленные произведения различных жанров: монодии, экфрасисы, речи, любовный роман в стихах, путевые заметки, стихотворная биография, а также первая в истории греческой литературы стихотворная хроника.

В статье предпринимается попытка охарактеризовать особенности языка и стиля «Летописного обозрения» — стихотворной хроники, написанной Константином Манасси. В качестве метода исследования был выбран комплексный лингвистический анализ. «Летописное обозрение» содержит в разных редакциях около 6600–6700 строк и охватывает обширный промежуток времени — от сотворения мира до 1081 года. По этой причине для анализа было решено выбрать отрывок из произведения. Таким образом, материалом для настоящего исследования являются стихи 3475–4887 «Летописного обозрения». В ходе исследования были рассмотрены характерные особенности стиля Манасси в синтаксическом, морфологическом и лексическом аспектах. Особое внимание уделяется стилистическим приемам, таким как сравнение, метафора, использование междометий, эпитетов и устойчивых выражений и т. д., и их роли в осуществлении художественных целей автора. Предполагается, что заявленные методы исследования помогут создать более ясное представление о стиле Константина Манасси в рамках жанра стихотворной хроники.

К настоящему времени были написаны разнообразные работы, посвященные трудам Манасси. Одной из последних работ является монография Ингелы Нильссон [Nilsson 2020]. Нильссон рассматривает произведения Манасси разного жанра и содержания скорее с точки зрения выражения «авторского голоса» в условиях, которые ставит перед писателем и поэтом «окказиональная литература», и как, в связи с этим, стилистические приемы помогают Манасси в достижении его художественных

задач [Nilsson 2020: 4]. Тем не менее, язык его стихотворных произведений остается довольно малоизученным и представляет широкое поле для исследования.

Во втором разделе статьи приводятся краткие сведения о жизни и творчестве Константина Манасси, а также дается характеристика самой хроники. В третьем разделе представлены наиболее интересные наблюдения относительно языковых и стилистических особенностей «Летописного обозрения».

## 2. Жизнь и творчество Константина Манасси

О жизни Константина Манасси известно очень мало [Lampsidis 1988: 97]. Некоторое время он был секретарем при дворе императора Мануила Комнина (1143–1180), с раннего возраста состоял в интеллектуальном кружке севастократориссы Ирины, куда также входили такие поэты как Иоанн Цец, Феодор Продром. Есть предположения [Polemis 1996: 280], что Константин преподавал риторику и был преподавателем Патриаршей школы в Константинополе, а также имел связи с влиятельными аристократическими родами. Например, Константину Манасси принадлежат монодия на смерть Феодоры Контостефанины и утешительное слово к мужу умершей, Иоанну Контостефану [Курц 1900], который был родственником императора Мануила. Обстоятельства создания другого произведения — поэмы о поездке в Иерусалим (1161–1162 гг.) [Horna 1904] — также связано с Контостефаном. Он стоял во главе посольства в Палестину к Иерусалимскому королю. В этом путешествии принял участие и Манасси (1160 г.).

Возможно, что писатель принял монашеский постриг уже в 1160-е гг. Многие специалисты полагают, основываясь в том числе и на заглавиях нескольких списков стихотворной хроники «Σύνοψις ἱστορικῆ» и некоторых других источниках, что к концу жизни Константин являлся митрополитом Навпактским [Bees 1929–1930]. Однако существуют и противники этой точки зрения [Lampsidis 1988], которые отрицают вероятность того, что придворный поэт стал митрополитом в провинциальном Навпакте.

До нас дошло множество произведений Константина Манасси, написанных в разных жанрах: уже упомянутые стихотворная хроника от Адама до 1081 г. — первая в истории греческой литературы (Σύνοψις ἱστορικῆ) [Lampsidis 1996], путевые заметки (поэма о поездке в Иерусалим — Ὀδοιτορικόν) [Horna 1904], «Моральная поэма» (Ἠθικὸν ποίημα) [Miller 1875], также стихотворный любовный роман «Аристандр и

Каллифея» (Τὰ κατ' Ἀρίστανδρον καὶ Καλλιθέαν, ок. 1160 г.) [Mazal 1967], фрагменты которого сохранились в антологии «Розовый сад» Макария Хрисокефала (XIV в.), многочисленные экфрасисы, похвальные речи, утешительные слова и монодии.

Стихотворная хроника (Σύνοσις ἱστορικὴ) содержит в разных редакциях около 6600–6700 строк. Написана хроника пятнадцатисложником или политическим стихом. Исторический труд Манасси охватывает обширный промежуток времени — от сотворения мира до 1081 г., конца правления императора Никифора III Вотаниата.

Существуют различные датировки написания хроники, которые обусловлены следующими фактами. Хроника содержит пожелание долгих лет царствования и похвалу Мануилу, взшедшему на престол в 1143 г. При этом она посвящена не только севастократориссе Ирине, но и ее мужу Андронику Комнину, который умер в 1142 г., то есть раньше, чем Мануил взшел на престол. Последний факт заставляет считать, что пожелание и похвала императору Мануилу были добавлены позднее [Lampsidis 1988: 110–111].

Константин Манасси в своем труде придерживается историографической традиции, которая существовала в византийской литературе после Иоанна Малалы, хрониста VI в., то есть последовательно рассказывает о каждом правителе, кем и где он правил, а также указывает общее количество лет царствования. Начинается хроника с описания дней сотворения мира, истории от Адама и до Авраама, далее Манасси рассказывает о восточных правителях, Александре Македонском, наследниках его царства, истории иудеев до вавилонского пленения. В следующих стихах писатель подробно повествует о греческой истории, а именно о Троянской войне, возвращаясь к более ранним событиям. Рассказывается и история Рима от Энея и до императора Константина I Великого. С этого момента начинается описание истории Византии. Причем стоит заметить, что Манасси сосредотачивает свое внимание на светской истории, а упоминания о святых, борьбе с ересями и церковных соборах почти отсутствуют. Манасси не описывает в хронике современные ему события, а император Мануил упоминается всего один раз. Вызывает интерес, что автор не остается равнодушным к описываемым событиям и дает поучения многим историческим фигурам и даже действующим на героев силам.

Источники, которые Манасси использует, в большинстве случаев не названы, хотя они достаточно разнообразны [Καρλόζηλος 2009: 549–553].



Среди основных источников хроники можно назвать следующих авторов, на труды которых в большей или меньшей степени Константин Манасси опирается для описания истории разных эпох:

- **Георгий Амартол** «Краткая хроника» (IX в) для изложения иудейской истории;
- **Георгий Кедрин** (XI–XII вв.) — история Троянской войны;
- «История» **Геродота** (V в. до н. э.) — события греческой и персидской истории;
- **Дионисий Галикарнасский** «Римские древности» (I в. до н. э.);
- **Иоанн Зонара** «Изложение истории» (XII в.) — история Рима от Энея и до начала существования Римской империи;
- историческая хроника монаха **Иоанна Антиохийского** (VII в.);
- труды **Георгия Кедрина, Иоанна Зонары, Иоанна Лида** (VI в.) — описания правления римских императоров;
- «Хронография» **Феофана Исповедника** (IX в.);
- для рассказа о Византии были использованы хронографии **Зонары, Кедрина, Псевдо-Симеона** (X в.);
- **Иоанн Зонара** «Сокращенная история» — византийская история от воцарения Василия I.

Особенностью хроники Константина Манасси является также эпизодическая структура, каждый эпизод имеет свое вступление и заключение, и разные эпизоды содержат элементы разных жанров [Жаркая 2015]. Так, описывая человеческие страсти, например властолюбие, Манасси приближается к жанру византийского романа. Драматическая история ослепления императора Константина VI по приказу собственной матери, императрицы Ирины, напоминает трагедию в античной традиции. Элементы экфрасиса сада присутствуют в повествовании о сотворении мира. Чтобы соединить воедино подобные эпизоды хроники, автор использует особые приемы в повествовании, например рассуждает о несовершенстве человеческой природы. В этом состоит отличие труда Константина Манасси от других исторических хроник, где связь осуществляется с помощью дат.

Огромный интерес для исследования представляет язык хроники как сочетание разговорного византийского языка и языка древнегреческого. Прекрасно проработанный стилистически и очень образный, он содержит аллюзии и цитаты из античных произведений и Библии, большое число авторских неологизмов.

### 3. Язык и стиль «Летописного обозрения»

«Летописное обозрение» по своему содержанию и жанровой принадлежности является историческим трудом, описывающим события прошлого, правления царей и императоров, их победы и поражения, однако хронике нельзя назвать сугубо историческим документом, изобилующим фактами прошлого и содержащим лишь объективное изображение истории. Отвечая литературным вкусам своей эпохи, стихотворная хроника является, прежде всего, богато украшенным художественным произведением, демонстрирующим прекрасные риторические способности ее автора [Λαμψίδης 1951: 163–164]. При этом, язык хроники, несомненно, отличается от возвышенного литературного языка других византийских авторов: он не включает в себя, например, сложные и запутанные синтаксические конструкции, но обладает большим лексическим разнообразием и обилием стилистических приемов и средств выразительности. Благодаря названным особенностям языка и стиля, а также своему стихотворному размеру<sup>1</sup>, хроника Константина Манасси обрела большую популярность в широких кругах общества во время существования Византийской империи и после ее падения [Lampsidis 1996: 63].

#### 3.1. Лексический, морфологический и синтаксический аспекты<sup>2</sup>

Отличительной особенностью творчества Константина Манасси является большое число авторских неологизмов<sup>3</sup>. Значительная их часть — это слова, состоящие из двух корней, часто образованные по образцу существующих в языке слов. В таком случае заменяется один из корней сложного слова. В основном такие неологизмы относятся к именам прилагательным (1a) и существительным (1b):

---

<sup>1</sup> Хроника Константина Манасси написана пятнадцатисложником.

<sup>2</sup> Необходимо отметить, что невозможно провести четкую грань между языковыми особенностями и стилистическими приемами, а также средствами выразительности, составляющими единое полотно произведения и служащими для достижения авторской цели. Тем не менее, для удобства результаты исследования представлены в двух разделах, обозначенных в содержании работы.

<sup>3</sup> Авторскими неологизмами здесь и далее считаются слова, не встречающиеся в других, дошедших до современного читателя, произведениях античной и византийской литературы до Манасси, а также те слова, которые образованы по типичной для неологизмов Манасси словообразовательной модели.

- (1) a. λυθρό-φурτος ‘покрытый кровью, кровавой грязью’  
καὶ δόρατα γεγόνασι **λυθρόφурτα** καὶ ξίφη  
‘и копья, и мечи стали **покрытыми кровавой грязью**’ [Lampsidis 1996: 110. 2049]
- b. τὰ πενητο-τροφεῖα ‘дома для бедных, богодельни’ (букв. ‘дома [для питания] бедных’)  
οἶκος ἀνήγειρε πολλοὺς καὶ **πενητοτροφεῖα**<sup>4</sup>  
‘много жилищ возвел и **домов для бедных** (про Тиверия — *Α. Π.*)’  
[Lampsidis 1996: 187. 3432]

В хронике встречаются также и неологизмы, которые принадлежат к именам существительным и глаголам, образованные при помощи приставок и суффиксов:

- (2) a. ἡ τινάκ-τρια ‘потрясательница’  
**τινάκτρια** δωμάτων  
‘**потрясательница** зданий’ [Lampsidis 1996: 191. 3500]
- b. ἀντ-εφοπλίζω ‘снаряжать против кого-либо’  
καὶ μηδαμῶθεν ἔχοντα στρατὸν **ἀντεφοπλίσαι**  
‘и не имея возможности откуда **снарядить (против врагов)** войско’  
[Lampsidis 1996: 118. 2185]

Кроме созданных самим Манасси сложных слов, в стихотворной хронике часто встречаются и лексемы из двух корней, которые мы можем найти в трудах других авторов. Большую часть из них составляют эпитеты, дающие характеристику героям (3а), и существительные, которые также содержат авторскую оценку (3б):

- (3) a. μεγάλω-δωρος ‘богато одаряющий, щедрый’  
**μεγαλδωρον** βασίλισσαν Σοφίαν  
‘**щедрой** императрице Софии’ [Lampsidis 1996: 187. 3426]
- b. ἡ ἀγαθο-εργία ‘благодеение’  
μυρίας ἀντημείψατο ταῖς **ἀγαθοεργίαις**  
‘[Тиверий] отплатил многочисленными **благодеениями** [императрице Софии]’ [Lampsidis 1996: 187. 3427]

Нельзя поспорить с тем, что словарный состав историографического труда с большой долей вероятности будет включать в себя названия

<sup>4</sup> Здесь и далее авторские неологизмы Манасси приводятся в необходимом для понимания значения и употребления контексте.

государственных должностей, светских и военных чинов. В труде Константина Манасси они также присутствуют, однако они не передают точно исторические реалии, а скорее составляют синонимические пары, благодаря которым хроника приобретает некоторую лексическую избыточность, которую Манасси довольно часто использует как стилистический прием:

- (4) καὶ **ταγματάρχας** ἰσχυροὺς καὶ κραταίους **στρατάρχας**  
 ‘и [захватив] **тагматархов** сильных и непобедимых **стратархов** (про египетского царя Сесостриса — *А. П.*)’ [Lampsidis 1996: 35. 572]

Использование данного приема служит нескольким целям. Во-первых, как поэтическое произведение, довольно приближенное по своей метрической форме к народной поэзии, благодаря повторению контекстных синонимов, большинство из которых являются однокоренными, хроника обретает особую напевность и ритмичность. Во-вторых, такие стихи звучат более убедительно, в них чувствуется сила и пафос.

Как было отмечено ранее, синтаксис хроники можно назвать в значительной степени упрощенным. В основном текст произведения состоит из простых предложений, часто с большим количеством однородных сказуемых и причастных оборотов. Придаточные предложения, встречающиеся в хронике, в большинстве случаев имеют значение времени, что представляется вполне логичным, когда речь идет о синтаксическом строе произведения исторического содержания. При этом придаточные предложения времени также служат для связи разных частей повествования, плавного перехода между ними. Например, они часто открывают рассказ о правлении того или иного императора:

- (5) ὥς δ’ ἐπέλαβετο **Φωκᾶς** τοῦ **κράτους** καὶ τῶν **σκῆπτρων**, εὐθὺς ἐκ πρώτης, ὥς φασι, βαλβίδος παρεγύμνου τὸν θῆρα τὸν μικρόθυμον τὸν ἔνδον κεκρούμενον·  
 ‘**как только же Фока захватил власть и скипетр**, сразу же, как говорят, с первой линии (т. е. с самого начала — *А. П.*) он начал раскрывать скрытого внутри него хищного зверя с жестокой душой’ [Lampsidis 1996: 194. 3559–61]

Текст стихотворной хроники не включает в себя большое число синтаксических конструкций, привычных для античной и византийской литературы, в выбранном для анализа отрывке встречается лишь несколько случаев использования оборотов *accusativus cum participio* (6a) и *accusativus cum infinitivo* (6b):

- (6) a. ἔδειξε τὰς ἐλπίδας μὴ ψευσαμένας ἐπ' αὐτῷ τοῦ προχειρισαμένου  
 '[Тиверий] показал, что надежды на него ранее его избравшего **не обманули**' [Lampsidis 1996: 186. 3424–25]
- b. τῷ Μαυρικίῳ προύφερον ὕθλους τινὰς γραάδεις, ὡς τὴν ζῶην καὶ τὴν ἀρχὴν ἀφαιρεθῆναι μέλλοι πρὸς τινος ἔχοντος τὸ φῖ στοιχεῖον ἐν τῇ κλήσει  
 '[некие люди из предсказывающих будущее] Маврикию возвещали некие бабьи сказки, что суждено, что будут отняты его жизнь и власть кем-то, у кого есть буква «фи» в имени' [Lampsidis 1996: 188–189. 3456–59]

Несколько чаще в хронике Манасси встречаются причастные обороты, особенно оборот *participium conjunctum* (7a), в то время как оборот *genetivus absolutus* почти не используется (7b)<sup>5</sup>:

- (7) a. ὁ κάκιστος ἐφίσταται Φωκᾶς τοῖς βασιλείοις, ἐξαίτησόμενός τινα παρὰ τοῦ βασιλέως  
 'ужаснейший Фока подходит к императорскому дворцу, чтобы попросить за кого-то у императора'<sup>6</sup> [Lampsidis 1996: 192. 3533–34]
- b. εὐθὺς δ' ἐπιλαμβάνεται Μαυρίκιος τῶν σκήπτρων, τοῦ Τιβερίου κρίναντος τὸν ἄνδρα βασιλεύειν.  
 'сразу же получает Маврикий скипетр (царскую власть — А. П.), так как Тиверий избрал мужа править' [Lampsidis 1996: 188. 3443–44]

### 3.2. Стилистические приемы и средства выразительности

Одной из особенностей композиции стихотворной хроники Манасси, как уже было упомянуто, является введение эпизодической структуры и представление событий прошлого в виде достаточно самостоятельных эпизодов [Lampsidis 1996: 41]. Составляющим элементом такой структуры является то, что рассказы о различных правителях начинаются и заканчиваются определенными устойчивыми выражениями, что является характерным для жанра хроники в целом. При этом эпизод закрывается фразой с указанием общего количества лет царствования (8a). В хронике Манасси такие выражения обладают особой изысканностью. Кроме того, устойчивые выражения также часто используются поэтом для характеристики людей и предметов (8b):

<sup>5</sup> Пример (7b) представляет собой один из редких случаев употребления оборота.

<sup>6</sup> *Participium conjunctum* здесь используется в значении придаточного предложения цели.

- (8) a. **ἰθύνας τὸ βασιλείον τέσσαρσι χρόνοις κράτος**  
 ‘процарствовал (досл. проправив царской властью) четыре года’  
 [Lampsidis 1996: 107. 2003]
- b. καὶ πλείους ἄλλους τῶν πολλῶν **πλούτῳ περιβριθόντων**  
 ‘и многих других из весьма **изобилующих** большим **богатством**’  
 [Lampsidis 1996: 339. 6273]

Среди многих риторических приемов, которые использует поэт, стоит отметить риторические вопросы, дополняющие авторские рассуждения (9a). Также выразительности передаваемой мысли способствует анафора (9b):

- (9) a. τί γάρ σου δραστικώτερον καὶ λίθους ἀπαλύνειν;  
 τί δὲ τὴν ὑπερίσχυρον ἰσχύν σου διαφεύγει;  
 ‘Что же более способно, чем ты, и камни размягчать?  
 Что же ускользает от твоей чрезвычайно крепкой силы?’  
 [Lampsidis 1996: 191. 3514–15]
- b. **οὐδὲν** ἀνθαμιλλᾷταί σοι πραγμάτων τῶν ἐν βίῳ,  
**οὐδὲν** ἀντιφερίζει σοι πάντων τῶν ἐπιγείων  
 ‘**ничто** не соперничает с тобой в делах жизни,  
**ничто** не меряется с тобой во всем, что касается смертных’  
 [Lampsidis 1996: 191. 3502–3]

Стоит отметить, что особенно часто авторское отношение выражается с помощью междометий, передающих скорбь и сожаление (10):

- (10) θυμοῦται **φεῦ** ὡς ἀρδαλις, ὡς τίγρις ὁ χαγάνος καταψηφίζεται πικρὸν  
 τοσαυτανδρίας πότμον, θερίζει, **φεῦ**, τοῖς ξίφεσι τὸ πλῆθος τὸ τοσοῦτον  
 ‘гневається хаган, **о горе**, как леопард, как тигр, приговаривает такое  
 большое число мужей к горькой участи, губит мечами, **о горе**, столь ве-  
 ликое множество людей’ [Lampsidis 1996: 190. 3491–93]

Описывая героев прошлого, Манасси часто концентрирует внимание на одной преобладающей черте их характера, которая также в будущем играет роль в их судьбе и судьбе государства. Для создания точной и выразительной характеристики, а также для усиления использованных при описании героя слов служат ряды однородных членов предложения. Так, например, особенно подчеркивается такой порок императора Маврикия, как жадность:

- (11) ἄλλ' οὐ κατέκαμψεν αὐτοῦ τὴν σκληρογνώμοσύνην οὐ Σκυθικῆς ὀμότητος ἀπόνεια καὶ λύσσα, οὐκ ἀγριόθυμος ὀρμὴ χαγάνου τοῦ βαρβάρου, οὐ πένθος, οὐκ ὀλοφυρμός, οὐ δάκρυ τῶν ἀλόντων·  
 ‘но не склонило его (Маврикия — А. П.) жестокосердия ни безумие и ярость скифской дикости, ни свирепый натиск варвара-хагана, ни горе, ни жалобный вопль, ни слезы взятых в плен’ [Lampsidis 1996: 190. 3481–84]

Несомненно, важным средством в передаче авторского отношения и создании образа определенного героя и явления оказываются эпитеты, которые часто составляют ряды однородных членов и имеют при этом синонимичное значение:

- (12) ἦν δὲ στρατηγικώτατος, ἄλκιμος, θυμολέων, ὀπλίτης καρτερώτατος, ὄξύχειρ, βριαρόχειρ  
 ‘[Ираклий] был же **весьма сведущим в стратегическом искусстве, храбрым, с львиным сердцем, сильнейшим воином, с быстрой и крепкой рукой**’ [Lampsidis 1996: 197. 3610–11]

Необходимо отметить такой троп, как метафора, благодаря которой события и герои хроники обретают свой неповторимый облик. С помощью метафоры Манасси дает оценку качествам героев, выражает свое отношение к ним:

- (13) τοῖς δ' ὑπηκόοις ὀχετοῦς ἔβλυσεν εὐποίας καὶ φλέβας ἀνεστόμωσε χρυσίτιδας ἀφθόνοους  
 ‘[Тиверий] излил на подданных потоки добрых дел и открыл обильные золотоносные жилы’ [Lampsidis 1996: 187. 3428–29]

Выше названным художественным целям служит также прием сравнения. При этом довольно часто для метафоры и сравнения Манасси использует образы природы и особенно различных животных:

- (14) ὡς ἄρνας βλέποντες πικρῶς ἀνθρώπους θυομένους  
 ‘видя, что людей жестоко закалывают, **словно овец**’ [Lampsidis 1996: 195. 3582–83]

Следует отметить и такую особенность стиля стихотворной хроники, которая оживляет повествование и делает читателя почти непосредственным свидетелем исторических событий, как довольно частое использование форм настоящего времени для описания событий прошлого (*praesens historicum*):

- (15) **ἀγωνιῶσιν** ὑπὲρ σφῶν, κινδύνους **ὑφορῶνται**, τῷ στρατηγῷ τῆς Ἀφρικῆς **γράφουσιν** Ἡρακλείῳ  
 '[знатные жители Константинополя] **беспокоятся** за себя, **боятся** опасностей, **пишут** полководцу Африки Ираклию' [Lampsidis 1996: 196. 3589–90]

Среди средств выразительности и стилистических приемов в хронике Манасси можно выделить те, которые поэт цитирует, опираясь на труды более ранних авторов. Особый интерес вызывают цитаты из произведений античных поэтов и писателей. Ведь сама хроника, написанная языком древних авторов, особенно когда речь идет о военных событиях, отражает восприятие окружающего мира, предпочтения и идеи современников Константина Манасси, особенно когда повествование относится к мирному времени [Lampsidis 1996: 50–51].

Хроника изобилует словами и выражениями из гомеровских поэм, например, из «Одиссеи» (16а). Во многих случаях Манасси заменяет одно из слов в словосочетании античного автора на более подходящее к стихотворному размеру или контексту и описываемым событиям, и героям, ср. (16b), где именно так Манасси поступает с фразой из диалога Платона «Теэтет».

- (16) а. καὶ λύσσαν ἐρευγόμενος **κυνὸς ὕλακομόρω**  
 'и извергая ярость **громко лающей собаки** (про Фоку — А. П.)'  
 [Lampsidis 1996: 193. 3539]
- б. τινὲς <...> τῶν προφειβάζοντων τῷ Μαυρικίῳ προύφερον **ὑθλοῦς τινὰς γραῶδεις**  
 'некие люди <...> из предсказывающих будущее Маврикию возвещали **некие бабы сказки**' [Lampsidis 1996: 188. 3456–57]

#### 4. Заключение

Итак, можно сделать несколько обобщающих выводов о языке и стиле стихотворной хроники. Отличительной особенностью лексического состава произведения является большое число авторских неологизмов, состоящих из двух корней. Большую часть из них составляют прилагательные, однако встречаются также неологизмы, относящиеся к существительным и глаголам. Такие неологизмы образованы как путем сложения двух основ, так и приставочным или суффиксальным способом. Кроме слов, созданных самим Манасси, стоит отметить частое включение в текст хроники сложных (состоящих из двух корней) слов, уже существующих в языке.



С точки зрения морфологии хроника написана классическим языком, синтаксис также нельзя назвать сложным: синтаксические обороты *accusativus cum infinitivo* и *accusativus cum participio* встречаются довольно редко, несколько чаще автор употребляет причастные обороты *participium conjunctum* и *genetivus absolutus*.

«Летописное обозрение» изобилует средствами художественной выразительности, различными тропами и фигурами речи. Среди приемов, к которым прибегает автор для воплощения своего замысла, следует назвать метафору, сравнение, анафору, олицетворение, антитезу, эпитеты, ряды синонимов, лексический повтор. Выразительность образам придают ряды однородных членов, использование однокоренных слов, употребление слов в их переносном значении. Необходимо отметить, кроме того, риторические вопросы и обращения, а также вводные слова и фразы, эмоционально окрашенные слова, отражающие отношение автора к явлению, событию или герою. Стихотворная хроника отличается также включением в текст устойчивых выражений (свойственных для жанра историографии), которые открывают и закрывают рассказ о царствовании того или иного правителя, а также используются для характеристики лиц и объектов. Довольно часто употребляется *praesens historicum* для рассказа о событиях прошлых лет. Авторское отношение же к тому или иному событию или герою выражается с помощью междометий. Наконец, неотъемлемой частью художественного стиля «Летописного обозрения» является большое количество цитат из трудов античных авторов, таких как Гомер, Еврипид, Геродот, Ксенофонт и т. д.

Сделанные в ходе исследования выводы могут быть применены как вспомогательный материал в других исследованиях, посвященных творчеству Константина Манасси, художественным достоинствам его произведений, их тематическому и идейному анализу. Можно назвать интересной также задачу рассмотрения выявленных черт художественного стиля поэта в контексте других его произведений.

### Литература

- Жаркая 2015 — В. Ю. Жаркая. Константин Манасси // Православная энциклопедия Т. 37. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2015. С. 98–100.
- Курц 1900 — Э. Курц. Два произведения Константина Манасси, относящиеся к смерти Феодоры Контостефанины // Византийский Временник. 1900. Т. 7. Вып. 4. С. 621–645.

- Bees 1928–1929 — N. Bees. Manassis, der Metropolit von Naupaktos, ist identisch mit dem Schriftsteller Konstantinos Manassis // *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*. 1928–1929. Bd. 7. S. 119–130.
- Horna 1904 — K. Horna. Das Hodoiporikon des Konstantin Manasses // *Byzantinische Zeitschrift*. 1904. Bd. 13. S. 325–347.
- Lampsidis 1988 — O. Lampsidis. Zur Biographie von Konstantin Manasses und seiner Chronik Synopsis // *Byzantion*. 1988. Vol. 58. P. 97–111.
- Lampsidis 1996 — O. Lampsidis (ed.). *Constantini Manassis Breviarium Chronicum*. Athenis: Academia Atheniensis, 1996.
- Mazal 1967 — O. Mazal. Der Roman des Konstantinos Manasses. Überlieferung, Rekonstruktion, Textausgabe der Fragmente. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1967.
- Miller 1875 — M. E. Miller. Poème moral de Constantin Manassès // *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*. 1875. T. 9. P. 23–75.
- Nilsson 2020 — I. Nilsson. *Writer and occasion in twelfth-century Byzantium: the authorial voice of Constantine Manasses*. Cambridge University Press, 2020.
- Polemis 1996 — I. D. Polemis. Fünf unedierte Texte des Konstantinos Manasses // *Rivista di studi bizantini e neoellenici*. N. S. 1996. T. 33. P. 279–292.
- Καρπόζηλος 2009 — Α. Καρπόζηλος. Βυζαντινοί ιστορικοί και χρονογράφοι. Τ. 3: 11<sup>ος</sup>–13<sup>ος</sup> αι. Αθήνα: Κανάκης 2009.
- Λαμψίδης 1951 — Ο. Λαμψίδης. Φιλολογικά εις την χρονικήν σύνοψιν Κωνσταντίνου του Μανάσση // *Επιτηρείς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*. 1951. Έτος ΚΑ'. Σ. 163–173.



# «ОДА К ПИКАССО» ОДИССЕАСА ЭЛИТИСА: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ

А. Д. Полищук

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
st071937@student.spbu.ru

Пикассо был для меня почти древним греком  
О. Элитис. «Хроника десятилетия» — «Открытые карты»

## 1. Одиссеас Элитис и сюрреалисты

Познакомиться с творчеством Одиссеаса Элитиса, одного из двух нобелевских лауреатов по литературе от Греции, в русскоязычном пространстве непросто — только в 2019 г. была опубликована на русском языке поэма «Достойно есть» — ключевое произведение мастера. Большую часть произведений Элитиса можно прочесть только в оригинале. С творчеством художников-сюрреалистов (и Пабло Пикассо в частности) познакомиться проще — произведения, не нуждающиеся в переводе, доступны более широко. Пути Элитиса и Пикассо пересекались, несомненно, Пабло Пикассо был очень значим для Одиссеаса Элитиса. Пикассо был на 30 лет старше, Элитису было около сорока лет, а Пикассо около семидесяти, когда они познакомились. «Ода к Пикассо», которая будет проанализирована в данной работе, — посвящение мэтру, почти демиургу.

В 1948–1952 гг. и в 1969–1972 г. Одиссеас Элитис жил в Париже, находился в эпицентре художественной жизни. Элитис и Пикассо были близко знакомы, проводили время в беседах, о чем Элитис оставил воспоминания и оду. В данной статье предпринимается попытка ее интермедиального прочтения и приводится перевод.

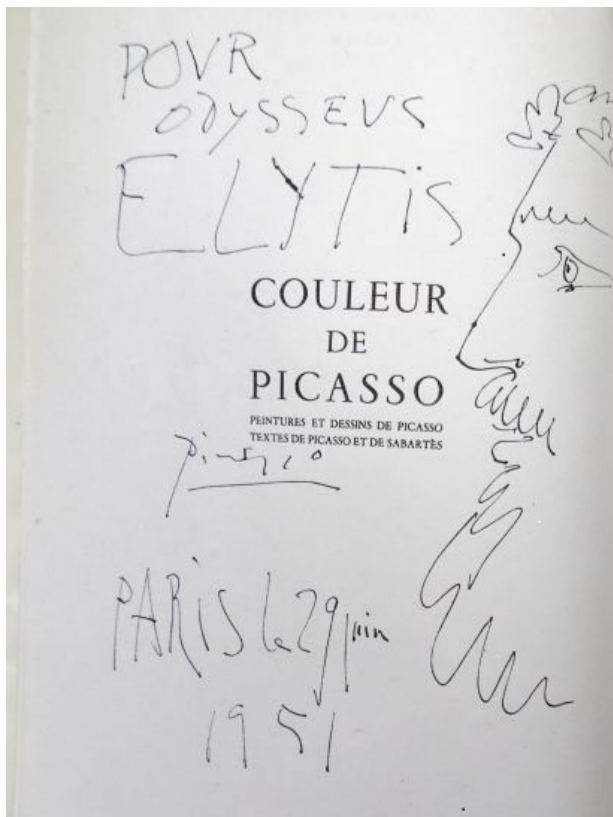
Пикассо подписал Элитису книгу со своими литографиями [Picasso 1946] — «для Одиссеаса Элитиса», а также на обложке сделал рисунок, возможно, портрет Элитиса<sup>1</sup> (см. рис. 1). На сайте Нобелевского комитета в биографической справке о Нобелевском лауреате по литературе за 1979 г. Одиссеасе Элитисе указано, что Пабло Пикассо, Анри Матисс и другие известные мастера иллюстрировали стихи Элитиса:

---

<sup>1</sup> Надпись и рисунок датируются 29 июня 1951 г.

Из поздних работ — в нескольких случаях проиллюстрированных самим автором или его друзьями Пикассо, Матиссом, Гикасом, Царухисом и другими... [The Nobel Prize 1979]<sup>2</sup>

Эта информация и стала отправной точкой для поиска иллюстраций, но в ходе работы ее достоверность не подтвердилась.



**Рис. 1. Подпись и рисунок П. Пикассо [Ategnos.gr 2016]**

Образы сюрреалистов имеют мало общего с предметной действительностью и повседневностью — они приходят из снов, их подсказывает подсознание, случайные ассоциации, с их помощью художник-сюрреалист или поэт-сюрреалист стремится увидеть подлинную реальность, теряющуюся за нагромождением объектов внешнего мира. Одиссеас

<sup>2</sup> «Of later works — in several cases illustrated by the author himself or by his friends Picasso, Matisse, Ghika, Tsarouchis and others...».

Элитис причислял себя к сюрреалистам в поэзии, и в изобразительном искусстве, он сам создавал коллажи, иллюстрировал стихи греческого поэта Евгениоса Араницеса [Αρανίτσες 1986]<sup>3</sup>.

В творчестве Элитиса можно наблюдать интермедальность. Это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии кодов разных видов искусств. В системе интермедальных отношений происходит перевод одного художественного кода в другой. В этой статье будем рассмотрено использование поэзией кодов живописи.

## 2. «Ода к Пикассо»

Вначале приведем перевод «Оды к Пикассо», выполненный специально для настоящего исследования:

### I. [...]

Жизнь — не затворничество,  
 Жизнь не терпит тишины.  
 Она гейзерами и лавинами устремляется ввысь  
 Или катится вниз и шепчет слова любви:  
 Слова, которые, как бы их не произносили, никогда не лгут,  
 Слова, которые начинаются птицами и заканчиваются «пылающим  
 огнем»,

Потому что нет двух частей мира — его не разделить.  
 Пабло Пикассо — радость и печаль на челе  
 человека похожи.  
*Juego de luna arena*<sup>4</sup> — смешиваются там, где сон  
 Позволяет телам говорить,— там ты пишешь  
 Смерть и Любовь,  
 Одинаково голыми и беззащитными под  
 ужасающим дыханием Севера,  
 потому что только так ты существуешь

### II. [...]

Твои большие черные глаза согревают мир,  
 В них плавится на солнце Средиземноморье и вытягивают в скалах  
 шершавые шеи козлы.

<sup>3</sup> Об Элитисе и сюрреализме подробнее см. [Μυκωνίου-Δρουπέτα 1988].

<sup>4</sup> Скорее всего, здесь цитата из «Romance de la Guardia Civil española» Ф. Г. Лорки. Последняя строфа — «Juego de luna arena» ('Игра Луны и песка').

Пикассо: с сиянием, с которым Млечный Путь разливается в  
бесконечность,  
 Пикассо: с упрямством, с которым магнитная стрелка поворачивает к  
Северу,

Пикассо: пока горит сталь в литейном цехе,  
 Пикассо: так теряется в глубине открытого моря броненосец,  
 Пикассо: в асимметрии сюрреалистической зелени.  
 Пикассо: Палома  
 Пикассо: Кентавр  
 Пикассо: Герника

### III. [...]

Ты монстр, Пабло Пикассо.  
 Пабло Пикассо, в твоих неувядающих глазах  
 Ты уместил то, что не смог уместить Бог.  
 Среди миллиона акров возделанной земли  
 Ты работаешь кистью, как будто поешь,  
 Как будто гладишь волков или глотаешь огонь,  
 Как будто день и ночь ложишься с нимфоманкой,  
 Как будто разбрасываешь апельсиновые корки посреди вечеринки,  
 Ты, обласканный ветром.  
 Пабло Пикассо, ты хватаешь смерть за запястья,  
 И сражаешься с ней, как с прекрасным и благородным Минотавром.  
 Чем больше он теряет крови, тем сильнее ты становишься.  
 Хватаешь, перебрасываешь, отпускаешь, хватаешь снова  
 Цветы, животных, поцелуи, благоухания, навозные лепешки и  
бриллианты  
 Для того, чтобы уравнять их в бесконечности, пока длится движение  
 земли, которая привела нас и заберет нас,  
 И ты пишешь о себе и обо мне,  
 И ты пишешь обо всех моих товарищах,  
 И ты пишешь обо всем, что было, что есть  
 и что будет [Ελύτης 1996]

В первой части «Оды» Элитис говорит о жизни («жизнь — не затворничество, жизнь не терпит тишины»), о любви, «слова которой никогда не лгут», о мире, в котором нет противоположностей, «потому что нет двух частей мира — его не разделить», а «радость и печаль на челе человека похожи». О живописи Пикассо Элитис пишет:

...там, где сон  
Позволяет телам говорить,— там ты пишешь  
Смерть и Любовь,  
Одинаково голыми и беззащитными...

Отметим, пространство сна — канонический источник вдохновения для сюрреалистов.

Во второй части «Оды» Элитис соотносит гений Пикассо с явлениями мирового масштаба, Пикассо — исполин, соразмерный целому миру:

Твои большие черные глаза согревают мир

«Имя» Пикассо звучит во второй части восемь раз. Элитис описывает явления, начиная рефреном «Пикассо:». Элитис экспонирует гений Пикассо, разворачивая во времени и пространстве, от почти древнегреческого «плавающего на солнце Средиземноморья» с его извечными скалами и козлами, к ослепительному Млечному пути; воспеваает упрямство Пикассо, затем перед нами возникают заводы, сталь, броненосец и сюрреалистическая зелень. Мы проходим путь от безвременья через природу и древность к XX в. и сюрреализму. Также во второй части «Оды» Элитис называет три произведения Пикассо: «Палома», «Кентавр» и «Герника».

Обратимся к ним. «Палома» ('голубка') — международный символ Мира — был создан Пикассо в 1949 г. как эмблема «Всемирного конгресса сторонников мира», позже Пикассо много раз будет обращаться к теме Мира, рисуя голубку все менее детализированной (см. рис. 1). «Кентавра» (см. рис. 2) Пикассо рисовал несколько раз. Самые известные его иллюстрации были созданы для «книги художника» — «Одиссеи» Гомера, иллюстрированной Пикассо. «Герника» (см. рис. 3) была написана в 1937 г. для павильона от Испании на всемирной выставке в Париже, посвящена бомбардировке баскского города Герники немецкой авиацией. Пикассо уже не сюрреалист, работа относится к кубистическому периоду мастера. Здесь появляется тема быка, на полотне он самый спорный персонаж, как будто не понимающий происходящего, отрешенный, глухой. В дальнейшем полубык — минотавр будет встречаться в творчестве Пикассо множество раз, символизируя синтез человека и внекультурного, противоположного человеческому начала.





Рис. 2. «Палома» П. Пикассо<sup>5</sup>



Рис. 3. «Кентавр и корабль» П. Пикассо [Пикассо 1946]<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Слева — первый вариант 1949 г. (Тейт, Лондон) [Succession Picasso 2024].  
Справа — вариант 1967 г. (частное собрание) [Маякова 2013–2024].

<sup>6</sup> Из книги, подписанной О. Элитису [Picasso 1946]. Оригинал находится в Музее Пикассо (Антиб)



Рис. 4. «Герника». П. Пикассо [Picasso 1937]<sup>7</sup>

В своей статье об интермедиальном анализе Н. В. Тишунина пишет:

...описание картины переносит в литературный текст образный смысл цвета, колорита, формы, композиции и т.д. В то же время «транспонирование» «визуальных» элементов в вербальный ряд порождает особый художественный эффект: утрачивается свобода зрительных ассоциаций, как при восприятии живописного полотна, и возникает цепь ассоциаций смысловых. Поэтому картина «вербальная» никогда не тождественна картине «живописной». Более того вербальный образ картины часто противоположен живописному, т. к. статика живописного произведения подменяется динамикой литературного образа и сюжетной изменчивостью. Поэтому в интермедиальности мы имеем дело не с цитацией, а с корреляцией текстов. Можно сказать, что интермедиальность — это наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства [Тишунина 2001]

Таким образом, появление в стихотворном произведении — оде — отсылки к конкретным живописным произведениям, мы с уверенностью можем назвать присутствием интермедиальности. Элилис приглашает нас к припоминанию этих произведений. Они совершенно различны. Голубка — интернациональный символ мира и пацифистов, ставший эмблемой; в одном ряду с ней кентавр, всегда витальный у Пикассо и в то же время отсылающий к античности (вспомним, что Пикассо иллюстрировал Гомера), и далее — «Герника» — душераздирающий антивоенный манифест Пикассо, созданный до начала Второй мировой войны, одно из

<sup>7</sup> Центр искусств Королевы Софии (Мадрид).

самых известных в мировом искусстве произведений о войне. Называя произведения Пикассо, Элитис выбирает связанные с миром, с победой жизни, у поэта не звучит тема человеческих отношений или тема стилевого новаторства, очень часто рассматриваемые в контексте анализа творчества Пикассо. Элитис сам участвовал в войне, тема войны и мира крайне важна для поэта. Пока Элитис не говорит ничего о том, как пишет Пикассо, но говорит о том, что он пишет.

Третью часть «Оды» можно назвать кульминационной. Здесь Пикассо соразмерен не только миру, но и Богу (ο Θεός). В то же время Пикассо «монстр», «зверь» (το θηρίο), лексика отсылает к противоположности Бога.

Ты монстр, Пабло Пикассо.

Пабло Пикассо, в твоих неувыдающих глазах

Ты уместил то, что не смог уместить Бог

И Элитис объясняет, почему — что именно вмещает в себя творчество Пикассо, но сначала описывает творческий метод мастера:

Ты работаешь кистью, как будто поешь,

Как будто гладишь волков или глотаешь огонь,

Как будто день и ночь ложишься с нимфоманкой,

Как будто разбрасываешь апельсиновые корки посреди вечеринки,

Ты, обласканный ветром

Здесь мало лексики художников, только «работаешь кистью», но много экспрессии, показывающей смелость и спонтанность метода.

Эта часть особенно интересна в контексте интермедialности. Строка «как будто разбрасываешь апельсиновые корки посреди вечеринки» скорее всего не связана с биографией Пикассо, еще и поэтому образ особенно живописен в прямом смысле слова — яркие корки, легко представить их цвет, «разбрасываешь» — это напоминает способ нанесения мазка маслом. Такое поведение на вечеринке определенно видится бунтарским, как все творчество Пикассо. И следующая строка совершенно иная — «ты, обласканный ветром». Слов меньше, отсутствует цвет, слова «льются» обилием гласных, главный герой один, строка напоминает линию Пикассо. У Пикассо линия тонкая, почти воздушная и случайная, но вместе с тем точная и убедительная (пример — «Голубка»). Здесь приводятся соотношения стиха и художественного метода Пикассо, потому что эта часть оды начинается словами: «Ты работаешь кистью, как будто...».

Все творчество Пикассо для Элитиса — борьба и единство жизни и смерти, Пикассо борется со смертью, как с «прекрасным и благородным Минотавром», побеждая ее, приобретает творческие силы. Ни на одной картине Пикассо такой минотавр не встречается — минотавры Пикассо пугающие, необузданные, находящиеся вне поля культуры. Пикассо часто отождествляется с минотавром, широко известна его цитата:

Если бы все дороги, что я прошел, отметить на карте и соединить в одну линию, она выглядела бы в виде минотавра [Picasso 2024]<sup>8</sup>

Пикассо объединяет, «уравнивает» не только Любовь и Смерть («одинаково голые и незащитные»), но и «цветы, животных, поцелуи, благоухания, навозные лепешки и бриллианты».

Пабло Пикассо, ты хватаешь смерть за запястья,  
И сражаешься с ней, как прекрасный и благородный Минотавр.  
Чем больше она теряет крови, тем хуже тебе становится.  
Хватаешь, перебрасываешь, отпускаешь, хватаешь снова  
Цветы, животных, поцелуи, благоухания, навозные лепешки и  
бриллианты

Для того, чтобы уравнивать их в бесконечности, пока длится движение  
земли, которая привела нас и заберет нас...

### Заключение

Для Одиссеаса Элитиса творчество Пабло Пикассо и личность художника предельно значимы.

В «Оде к Пикассо» Элитис воспеваает талант мастера, открывающий мироустройство, способный «уравнивать» части мира сходные и совершенно разные по масштабу — «Любовь и Смерть», «поцелуи, навозные лепешки и бриллианты». Элитис относит Пикассо к тем, кто побеждает смерть, все творчество Пикассо для Элитиса — борьба со смертью, и художник черпает силы в победах в этой борьбе. Глаза Пикассо «умещают то, что не мог уместить Бог».

Элитис трактует образы у Пикассо отлично от самого художника. Образ смерти у Элитиса — это «прекрасный и благородный Минотавр», с которым Пикассо сражается, тогда как у Пикассо минотавр стихийен, а сам художник отождествляет с ним самого себя. Образ Бога в творчестве Пикассо не представлен, если он и подразумевается, он не персонифицирован. У Элитиса Бог присутствует, и Пикассо стоит с ним в одном ряду:

---

<sup>8</sup> В 1949 г. Пикассо снялся в маске минотавра для журнала «LIFE».

Ты монстр, Пабло Пикассо.  
 Пабло Пикассо, в твоих неувыдающих глазах  
 Ты уместил то, что не смог уместить Бог

Помимо литературных образов, мы находим у Элитиса и движение от приемов литературы в область приемов живописи (интермедиальность). Элитис не только говорит о методе мастера, но и сам пишет «Оду», как будто пишет кистью пятна и проводит линии. Примеры интермедиального прочтения можно встретить в тексте статьи. Элитис называет конкретные произведения Пикассо, живописные произведения становятся частью текста поэтического.

Творчество Одиссеаса Элитиса может быть глубже рассмотрено в контексте интермедиальности, потому что перед нами творчество мастера, писавшего стихи о живописи и в то же время художника, создававшего сюрреалистические коллажи, использовавшего и объединявшего коды разных видов искусств.

### Литература

- Маякова 2013–2024 — О. Маякова. Как появился «голубь мира» // Культура.рф. 2013–2024. URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/golub-mira/> (дата обращения 20.05.2024).
- Пикассо 1946 — П. Пикассо. Кентавр и корабль. 1946. URL: [https://artchive.ru/places/2641~Muzej\\_Pikasso](https://artchive.ru/places/2641~Muzej_Pikasso) (дата обращения 20.11.2023).
- Тишунина 2001 — Н. В. Тишунина, Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. 2001. Вып. 12. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. С. 149.
- Atexnos.gr 2016 — «Όταν είναι νύχτα να ονειρεύεσαι, αλλά όταν ξημερώνει ν' ανοίγεις το παράθυρο διάπλατα...» — Όταν ο Ελύτης συνάντησε τον Πικάσο // Atexnos.gr. 11.04.2016. URL: <https://atexnos.gr/otan-einai-nyhta-na-oneirevesai-alla-otan-ximeronei-n-anoigeis-to-parathyro-diaplata-otan-olytis-synantise-ton-picaso/> (дата обращения 20.11.2023).
- Picasso 1937 — Rethinking Gernica // Museo nacional. Centro de arte Reina Sofia. 1937. URL: <https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel/#3/63.11/-120.59> (дата обращения 20.11.2023).
- Picasso 1946 — P. Picasso. Couleur de Picasso. Antipolis: Verve, 1946.

---

Picasso 2024 — Picasso. Цитаты. URL: <https://www.pablo-ruiz-picasso.ru/quotes.php> (дата обращения 03.06.2024).

Succession Picasso 2024 — P. Picasso. Dove (1949) // Tate. 2024. URL: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=20858&searchid=17036> (дата обращения 03.05.2024).

The Nobel Prize 1979 — The Nobel Prize in literature. 1979. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1979/press-release/> (дата обращения 25.05.2023).

Αρανίτσες 1986 — Ε. Αρανίτσες. Το δωμάτιο με τις εικόνες. Αθήνα: Ίκαρος, 1986.

Ελύτης 1996 — Ο. Ελύτης, Ωδή στον Πικάσσο, από τα «Ετεροθαλή». Αθήνα: Ίκαρος, 1996.

Μυκωνίου-Δρυμπέτα 1988 — Α. Μυκωνίου-Δρυμπέτα. Ελύτης και σουρρεαλισμός. Αθήνα: Παρατηρητής, 1988.



# ГРАНИЦЫ СЮРРЕАЛИЗМА В ПОЭТИКЕ МИЛЬТОСА САХТУРИСА

**К. Р. Романычева**

Санкт-Петербургский государственный Университет, Санкт-Петербург  
**ksanyaromanycheva12@gmail.com**

## **1. Введение**

Характеризуя творчество Мильтоса Сахтуриса, специалисты и литературоведы часто используют или упоминают слово «сюрреализм»<sup>1</sup>, при этом всегда добавляют, что греческий поэт не является сюрреалистом, и

---

<sup>1</sup> Сюрреализм (< франц. sur ‘над’ + réalisme ‘реализм’) — художественное и литературное направление XX в., развившееся прежде всего во Франции, но существовавшее и во многих других странах. Сюрреалистическому тексту, главным образом, характерны следующие особенности:

- «автоматическое письмо»;
- приближенность поэзии к графическому искусству, отдаленность от музыки;
- восприятие творческого процесса как образа жизни;
- внимание к форме и цвету;
- главенство пространства над временем, наличие условного космического пространства;
- стремление к разрушению привычной структуры стихотворения (пренебрежение к строфике, рифме, ритму, пунктуации и орфографии);
- мифотворчество, стремление к созданию мифов;
- намеренное нарушение логических связей среди объектов и субъектов образов;
- восстание против традиции;
- художественная «политизированность» поэзии;
- главенство подсознания над сознанием, творчество без контроля сознания;
- разрушение классической метафоры, основанной на сходстве;
- стремление выйти к «иному» миру, лучшему и более подлинному, чем сама явь.

Именно на эти особенности и будет ориентирован анализ, предпринимаемый в настоящем исследовании.



что его творчество нельзя отнести ни к одному из литературных течений. Оно лежит вне направлений и школ, многообразие которых было очень велико в том месте и в то время, в которые жил и творил Мильтос Сахтурис, и которые оказывали сильное влияние на литературный процесс Европы и Греции, в частности.

Данная работа ставит своей задачей исследовать, какова же «мера» сюрреализма в стихотворениях «темного» поэта и ответить на вопрос о том, можно ли ставить его в один ряд со своими соотечественниками и современниками сюрреалистами: Никосом Энгонипулосом, Андреасом Эмбирикосом и другими, или необходимо рассматривать его отдельно, не приписывая ни к одному из направлений. В статье предпринимается попытка найти и сформулировать причины, согласно которым Мильтос Сахтурис не является поэтом-сюрреалистом<sup>2</sup>.

Подробное рассмотрение отдельных стихотворений поэта помогает выявить те черты поэтики, которые роднят его с сюрреалистами. Поэзия Мильтоса Сахтуриса абстрактна, поле символического в ней столь же широко, насколько сужено и ограничено строгой системой образов. Внутреннее пространство творчества поэта работает по четким принципам, которые можно выявить и сформулировать от стихотворения к стихотворению. Поэт, так же, как и художники-сюрреалисты, основными своими инструментами выбирает цвет и форму, наделяет их при этом определенным символическим значением, создавая систему знаков, язык внутри языка. Автор разрушает понятие хронотопа, отказывается от *χρόνος* и выводит на первое место *τόπος*, манифестируя тем самым победу пространства в широком смысле над временем, указывая на антагонистические отношения этих двух понятий, вступает тем самым в спор с привычным для литературы представлением об их единстве. Абсурдизм и стертость границ сна и яви, которые можно заметить при первом знакомстве с поэтом, при ближайшем рассмотрении начинают не разрушать существующую реальность и создавать на ее месте «иную», ту, которая лежит за границами понимания человека, о которой говорили символисты и сюрреалисты, к которой человек прикасается лишь во сне или переживая мистический опыт, но напротив четко очерчивают существующий «реальный» мир, лишь деавтоматизируют его, не разрушая, чтобы изучить его основополагающие законы. Поэт пытается понять и принять это конкретное бытие человека в реальности, а не стремиться найти иное. Мильтос Сахтурис, используя инструменты сюрреалистов, при этом

<sup>2</sup> Для исследования использованы издания [*Σαχτούρης* 1977; Сахтурис 2003].

отказывается от их основной идеи «другого мира», ему интересна истинная и приземленная жизнь настоящего человека, которая протекает не за границами бытия, а в «физическом» мире. Творчество поэта сочетает в себе глубокие философские начала, широкое метафизическое пространство, всеохватывающую экзистенцию и неумолимую конкретику, приземленность и обыденность рассматриваемых им объектов.

## 2. Сходства с сюрреализмом

Поэзия Мильтоса Сахтуриса — «последнего из великих», по словам И. И. Ковалевой [2008], несомненно, очень родственна поэзии сюрреалистов. Поэт нативно следовал не только правилам создания художественных произведений, которые манифестировали лидеры направления, но и во многом следовал творческим и жизненным принципам, к которым стремились сюрреалисты.

Так, можно сказать, что Сахтурису была близка «главная находка» сюрреализма, прием в котором отражается вся философия направления, а именно — автоматическое письмо. Сам поэт говорил в одном из интервью: «Вся моя поэзия — исповедь моего бессознательного». Поэзию Сахтуриса роднит с автоматическим письмом еще и то, что стихотворения его десубъективизированы: в них отсутствует лирический герой, который испытывает чувства и переживает опыт, так же отсутствует и оформленный рассказчик, который дает субъективную оценку происходящему в пространстве стихотворений. Произведения Сахтуриса нельзя назвать абстракцией, затейливым сочетанием образов, напротив, они предметны (в них есть конкретные «действующие лица»), событийны и нередко даже сюжетны, но при этом лишены «субъектного» сознания: события описываются беспристрастно, как бы «сверху» (в пример можно привести стихотворение «Ο κήλος», в котором описывается событие, уже произошедшее, но описывается не как опыт, который довелось претерпеть, а будто бы наблюдаемый со стороны, при этом происходящий и в данный момент и в прошедшем времени — время замыкается, перестает быть «мерой движения» по Аристотелю, но становится «мерой статичности»). Таким образом, Сахтурис буквально достигает того, к чему стремился и призывал Бретон в своем «Манифесте» от 1924 г.<sup>3</sup> — внутреннего монолога, «о котором критическое сознание субъекта не успевает вынести

---

<sup>3</sup> Именно с созданием «Манифеста сюрреализма» связывают и возникновение самого явления.

никакого суждения» и который, «насколько возможно, является произнесенной мыслью».

Вторая черта, роднящая поэзию автора с сюрреализмом — это ее графичность, «живописность», сочетающаяся с «антимузыкальностью». Поэзия и музыка — родственные, близкие виды искусства: поэтов часто называют «певцами», они «воспевают» окружающий мир, звучание стихотворения в поэтической традиции часто сравнивается с звучанием музыки, звуковая структура стихотворений иногда играет главную роль среди всех уровней текста. Сюрреализм же отказывается от «музыкальности поэзии». Некоторые сюрреалисты-«отступники» сравнивают автоматическое письмо с импровизационной музыкой, но идеологи направления, в том числе Бретон, считают музыкальное искусство незначительным. Это обуславливается в том числе тем, что сюрреалисты стремятся создать новую реальность, деконструировать существующую, а для этого им необходима опора, что-то «осязаемое», физическое, строгое и четкое. Музыка не обладает достаточной «строгостью», чтобы отталкиваться от нее, поэтому она не может стать «важным» видом искусства для сюрреалистов, она слишком близка их творчеству, стирающему грани. Нужную строгость черт способна предоставить лишь живопись, вид искусства, призванный повторить реальность [Горелов 2020а]. Фонетический уровень текста также оказывается незначительным для данного направления, стихотворение не должно звучать, оно должно создавать художественные образы сразу в сознании читателя. Поэтому сюрреалисты уделяли гораздо больше внимания наполнению используемых ими слов, тому, какие смыслы и образы кроются или могут скрываться за каждым из них, нежели их фонетическому составу. По этой же причине поэты авангардного направления пренебрегали и ритмом стихотворения: у поэзии сюрреалистов не было задачи звучать.

Поэзию Мильтоса Сахтуриса так же можно назвать «живописной»:

Сахтурис — самый колоритный поэт, которого я знаю. Не потому что его изображения «репрезентативны» до такой степени, что почти каждое его стихотворение можно представить как живописную композицию, а потому, что у него есть чувство цвета и формы, которые есть только у художников. Форма и цвет являются не декоративными, а выразительными средствами. Он крестит цвет словами и передает в цвете смысловые нюансы слов. Для него цвет — такое же сырье, как и слово [Theodorakaki 2018]

Поэт сам так говорил об этом в интервью:

Живопись очень помогла мне в моей поэзии. Некоторые стихи вышли из видений художников, которых я видел, и образов вообще. Если бы я не был поэтом, я хотел бы быть художником. Я рисую стихи. Это не картины. Это вспышки. Бумага, на которой я рисую, почти рвется под давлением пера

Исследователь поэзии Сахтуриса И. И. Ковалева так говорила о явлениях «художественности» его творчества:

Точно так же его лирика не имеет близкого отношения к музыке (хотя элемент ритмического высказывания сохраняется), но сильно напоминает живопись и ее пластически оформленные поверхности [Ковалева 2008]

Для поэта необычайную важность представляют понятия формы и цвета. Если говорить о форме, то это следствие необычной проработанности «космического пространства» произведений поэта. Действия всех стихотворений происходят в одной реальности, общее представление о которой можно сделать, только изучив несколько произведений автора. Форма появляется в стихотворениях автора как дополнительная характеристика смысла, описанная форма всегда добавляет нечто новое к уже сказанному, скрывает за собой «означаемое». Самый яркий пример, иллюстрирующий значение формы для поэта — это стихотворение «Голова поэта». В нем через форму автор раскрывает одно из магистральных понятий своей поэзии — фигуру поэта в широком смысле. Он приравняет Поэта к форме, описывает ее, заменяет описательные конструкции наименованием геометрической фигуры — шестиугольником (ἑξάγωνομετρικό). Физическая форма объектов — это объективное качество субъектов, уделяя ей особое внимание, автор приближается к «чистому» сюрреализму, создавая гиперреализм «иной» реальности. Он создает ощущение «настоящего» от объектов, которые точно не являются настоящими в привычном для нас понимании, этим достигается эффект «гипер-реальности».

Цвет является, пожалуй, самой важной и наиболее интересной для изучения категорией поэзии Мильтоса Сахтуриса. Его стихотворения действительно имеют гораздо больше общего с картинами, нежели с музыкальными произведениями: создается впечатление, что поэт создает их действительно как художник — создает форму и наделяет ее цветом. Цвет становится главным художественным инструментом автора, ко всей поэзии автора и к каждому отдельному стихотворению можно

создать палитру используемых цветов. При этом функция инструмента цвета не ограничивается лишь художественной задачей, не служит лишь для создания более четких и конкретных визуальных образов, но в первую очередь несет важное семантическое значение. Так, для сборника стихотворений Мильтоса Сахтуриса можно составить не только палитру, но и словарь, в котором будут указаны смысловые значения каждого цвета. Смысловое и визуальное крепко связано и неотделимо. Цвет иногда значит даже больше, чем само слово, описывающее объект, к которому прилагается названный цвет. Цвет в поэзии Мильтоса Сахтуриса выполняет функцию маршрутизатора, о значении которой подробно говорит в своей работе О. С. Горелов [2020с]. Цвет может как служить для создания «сюр-системы» (когда он идет в разрез с привычным представлением об объекте), так и работать на создание ощущения сверх (гипер) реальности (например, если используется лексическое сочетание «красная кровь», в данном случае у читателя не создается ощущения «иной» реальности, но при этом происходит искомая деавтоматизация восприятия, которая заставляет взглянуть на привычный нам мир впервые как на иной: кровь действительно является красной, но дополнительный акцент на этом не требуется, а если он поставлен, то восприятие изменяется, деавтоматизируется). Помимо такой дихотомичной функциональности цвета в создании «сюр-системы» по Горелову, цвета в поэзии автора несут также отдельное значение, которое выходит далеко за рамки просто указания на физический цвет предмета. Сахтурис создает дополнительную мета-систему образов, основанную исключительно на цвете: ее нужно изучать параллельно с системой самих образов. Так, у автора есть много магистральных образов животных или мест: птицы, рыбы, бабочки, море, небо, девушка, солдат, кровь. Каждый образ несет определенное значение, является пучком смыслов. Но те же образы, описанные каким-то цветом, каждый раз получают дополнительное значение, конкретное для данного стихотворения. При этом значение цветов предположительно остается неизменным от произведения к произведению. Палитра поэта не так богата, в ней нет оттенков, так же как в его формах нет сложных фигур. Самые часто используемые поэтом цвета это: белый, черный, зеленый, красный. В приведенных в приложении стихотворениях можно найти примеры: красные розы, девочка в зеленых шортиках, зеленый шестиугольник — голова Поэта. Мы можем заметить, что зеленый цвет, встречающийся в двух разных стихотворениях, несет одно семантическое значение: жизнь, энергия, деятельное противостояние

окружающему миру, исключительность, избранность, выборность тех, кто наделен зеленым цветом — девочка-ангел, как и Поэт наделены особой функцией, оба образа принадлежат сразу двум мирам: миру земли и миру неба (категория неба является очень важной для поэта). И. И. Ковалева так говорила о значении цвета в поэзии Мильтоса Сахтуриса:

...белый — цвет невинности, черный — смерти, зеленый — надежды. Поэт как бы рисует на маленьком листе бумаги образ с сильными представлениями: лошадь, девушка или цветущая во рту ветка. Сила цвета огромна, почти универсальна: это сила, которая поможет Сахтурису запечатлеть окружающую его действительность почти редким способом. Мы находимся, как говорит нам поэт, в центре перепуганного мира, и только если мы доверимся своему воображению, если предоставим себя его спасительным крыльям, нам удастся хотя бы на время вырваться из его ловушек и опасностей [Ковалева 2003]

Еще одна черта поэзии автора, которая роднит его с сюрреалистами — это «свободный тип» стиха. В 1927 г. Луи Арагон создает свой «Трактат о стиле», обосновав в нем принципиальный отказ сюрреалистической словесности от соблюдения правил правописания. В контексте общей доктрины автоматического письма это звучит вполне логично, и сюрреалисты последовательно соблюдали предложенное Арагоном анти-правило. Именно от них начался сознательный отказ поэтов самой разной ориентации от использования в стихах традиционной, «прозаической» системы знаков препинания. В целом, для сюрреалистов, в след за дадаистами, было свойственно стремление к разрушению привычной формы стихотворения: пренебрежение ко всем привычным его атрибутам — рифме, определенным размерам и ритмике как таковой, строфике, даже самой пунктуации и орфографии. В стихотворениях Мильтоса Сахтуриса мы так же не находим рифмы: она мало характерна для греческой поэзии того времени и для греческой традиции в целом. При этом нельзя сказать, что поэт стремиться полностью «разрушить» форму стихотворения: он не отказывается от строфики, хотя большинство его стихотворений представляют собой одну строфу с разным количеством строк, также его произведения обладают ярко выраженным ритмическим рисунком, хоть и не регулярным и сложно характеризваемым. Поэт очень свободно обходится с пунктуацией, знаков препинания в его произведениях немного, они расставлены в соответствии с внутренней логикой и структурой стихотворения, при этом смысловое и интонационное деление

фрагментов чаще всего осуществляется переходом к новой строке, точка не ставится, но предложения и фразы визуально отделяются друг от друга. Одним из характерных приемов поэта является синтаксический параллелизм, который также иногда становится причиной появления внутренних рифм. Так, например, в стихотворении «Τό ἀεροπλάνο» можно заметить наличие регулярной рифмы. Таким образом, автор не стремится разрушить и деконструировать привычную форму стихотворения, он лишь не ограничивает себя формальными правилами. Эта черта как роднит его с духом сюрреализма (отказ от рамок, приближение к автоматическому письму), так и отличает (нежелание делать разрушение формы самоцелью, отсутствие дополнительного значения в отказе от определенных правил традиционного стихосложения).

Последняя «сюрреалистическая» черта поэзии Мильтоса Сахтуриса, о которой нельзя не сказать, это так называемый «топологический принцип» [Горелов 2021]:

Топологический принцип определяет базовые свойства художественной реальности и обуславливает диегетический характер (около)сюрреалистического высказывания в целом. Диегетичность, следовательно, предполагает выдвигание на первый план сюжета-истории (*story*), а не сюжета-повествования (*plot*) или, на языке формалистов, фабулы, а не сюжета. Но по парадоксальности, которую можно было бы поставить нулевым принципом над топологией и реляционностью, саму фикциональность можно определять и как дискурс сюрреализма, для которого элементы некоего «странного» мира — персонажи, предметы, события — становятся знаками особого языка, означающими сюрреальный сдвиг [Горелов 2020b]

Топология, предполагая диегетичность сюрреалистического нарратива, подготавливает почву для сплошной метонимизации фикционального мира. Несмотря на то, что Женетт раскрывает механизм диегетических метафор на примере прозы Пруста, в полной мере они раскрылись именно в сюрреалистических текстах, в которых «все оппозиции исчезают, все перегородки улетучиваются в эйфории непрерывного пространства» [Горелов 2021]

Главная характеристика топологического — непрерывность. Плавная переконфигурация единой материи подчеркивает неизменность в постоянных трансформациях. Такая материя заставляет сосуществовать различные с точки зрения сущности, выразительности, функциональности

объекты, признавая их топологически неразличимыми. Именно такую материю, топологию создает греческий поэт в своем творчестве. Объекты и субъекты в его стихотворениях, обычно несоединимые, становятся вдруг неразделимыми, при этом не теряя своей разности и несоемстимости. Так в стихотворении «Самолет», перед нами общий τόπος неба объединяет несоединимые материи: железную птицу, созданную руками человеческими, и эктоплазму, некие метафизические сущности, которые могут восприниматься только на уровне идей и концептов. Смешиваются два плана физический и метафизический, причем смешиваются не искусственно, но естественно, лишь сосуществовании в общей непрерывности места. Понятие непрерывности заново раскрывает иррациональную составляющую сюрреализма, его противостояние рациональному и в каком-то смысле аналитическому, а значит, следуя этимологии этого слова, разъятому. Безусловно, образы расчлененной материи нередки в самих текстах, но их появление делает возможным как раз топологический принцип кода [Горелов 2021]:

Интеллект всегда превращает органическое в неорганическое, ибо иначе ему пришлось бы изменить свое природное направление и пойти против себя, чтобы мыслить истинную непрерывность, действительную подвижность, взаимное проникновение, словом, ту творческую эволюцию, которую представляет жизнь

Интуиция же напротив преобразует неорганические сочетания вполне естественные, подсознание, которому дали волю способно создать новую органику. Топология, исходя из самого первоначального значения термина, говорит нам о приоритетности пространства. Если мы говорим о внутренней структуре стихотворения, то приоритетность пространства неминуемо будет над временем, так как мы не можем рассматривать внутреннее пространство вне понятия хронотопа. Сжимая, замедляя или останавливая время, погруженное в общее пространство, можно повысить частотность сигналов категории чудесного:

Хронос стремится к нулю, к внезапности чуда, к мгновенности революционного или эсхатологического преобразования... А топос, соответственно, стремится к бесконечности, к охвату огромной страны, континента, а далее и всего мира. Хронотоп здесь переворачивается в топохрон, время опространствлено [Горелов 2020b]

Именно этот феномен мы находим в поэзии Мильтоса Сахтуриса: время в нем ускоренно и замедленно одновременно, закольцовано в



непрерывность, время становится «по-августиновски» божественным: события происходят и в прошлом, и в будущем, и в настоящем одновременно. Время теряет свою основную определяющую функцию, на первое место выходит пространство, которое, несмотря на отсутствие очерченных границ (оно непрерывно и всеобъемлюще, перенимает на себя функцию времени) прописано невероятно подробно, ему уделяется основное внимание.

### 3. Черты, ронящие поэзию Мильтоса Сахтуриса с сюрреализмом

Реальность и связанный с ней реализм в искусстве были для Бретона и его соратников поистине бранными словами, ср. с отрывком из «Манифеста сюрреализма»:

Вслед за судебным процессом над материалистической точкой зрения следует устроить суд над точкой зрения реалистической <...> представляющей мне глубоко враждебной любому интеллектуальному и нравственному порыву [Бретон 2015]

Само понятие литературы поначалу трактовалось сюрреалистами как принципиально враждебное: «Писанина есть сплошное свинство», — говорил Антонен Арто в книге «Нервометр» (1925 г.)<sup>4</sup>, сюрреалисты утверждали, что занимаются не литературой или, по крайней мере, принципиально новой литературой, а сюрреализм — не очередная литературная или художественная школа, но образ жизни, который нужно принять раз и навсегда. Отсюда можем вывести первое различие Мильтоса Сахтуриса от поэтов-сюрреалистов: он считал литературу и поэзию, в частности, самодостаточным видом искусства и, возможно, лучшим из всех. Образ Поэта — один из ключевых для греческого автора, во многих своих стихотворениях он обращается к нему. Основные темы в творчестве автора легко выводятся соответствующими словами маркерами, поэт редко называет что-либо своими именами, он пересобирает язык, но для ключевых для своей поэтики понятий подбирает самые прямые и понятные слова. Так, во многих его стихотворениях субъектом является Поэт или Солдат, отсюда, магистральные темы творчества автора: война и феномен поэзии (творчества в широком смысле). Сахтурис часто говорил о том, что такое поэзия и насколько он был прав, выбрав путь поэтического творчества и став поэтом. Для Мильтоса Сахтуриса поэзия была неотъемлемой частью его образа жизни, она была всей его жизнью. В одном

---

<sup>4</sup> В исследовании использовано издание [Арто 2006].

интервью он так охарактеризовал бытие поэтом: «эта страсть, пусть скажем так, этот божественный порыв, который не позволяет вам делать ничего другого».

Еще одно различие взгляда на поэзию греческого поэта и сюрреалистов — это вопрос политизированности творчества. Революционный настрой и крайняя политизированность были распространены в движении сюрреалистов с самого начала, носило ли это характер призывов к перевороту лишь обыденного разума, выражением которых стал журнал «Сюрреалистическая революция» (12 номеров, 1924–1929), или действительной политической ангажированности — вступления Бретона, Арагона, Элюара и Пьера Юника (1910–1945) в компартию в 1926 г., манифеста Бретона и Л. Трощкого «За независимое революционное искусство» (1939) и журнала «Сюрреализм на службе революции» (шесть номеров, 1930–1933). Сюрреализм мыслился его организаторами как тотальный бунт. Одержимость, лихорадка, безумная любовь — все эти иррациональные состояния приветствовались сюрреалистами в непосредственном проявлении. Греческие сюрреалисты, «поколение титанов» и «старшие друзья» Мильтоса Сахтуриса, так же активно артикулировали свою политическую позицию, вступали в партии, являлись активными участниками греческого гражданского общества [Ковалева 2008]. Так, для лауреата Нобелевской премии, сюрреалиста Одисеаса Элитиса вопрос национальной идентичности стоял очень остро, поэт свободно рассуждал о судьбе своей Родины на политической арене мира в прошлом, настоящем и будущем. Мильтоса Сахтуриса же можно назвать аполитичным человеком, и уж точно аполитичным поэтом. Автор принадлежит к послевоенному поколению, ужасы войны поразили его в юном возрасте и оставили глубокий отпечаток в душе. Но механизм протеста, сработавший у сюрреалистов в ответ на несовершенства и ужасы этого мира, не сработал у Мильтоса Сахтуриса. В его стихотворениях мы не найдем никаких конкретных и даже приближенных к политическим высказываний. Он много пишет о войне, но делает это не как прочие авторы, прибегая к детальному натурализму, не стремясь наглядно показать и передать войну. Война в поэтике Мильтоса Сахтуриса максимально абстрактна, она неразлично присутствует почти во всех его текстах, незримо стоит за спиной, становится тенью человека, частью самой его сути. Его постоянные размышления о понятии страдания, как глубочайшей сущности и судьбы человеческого существования, привели к простому и ясному отображению внутренней боли современного человека. Эту

«одержимость» страданием нельзя увидеть вне исторического контекста, но контекст этот никак не проступает в поэтике, на него нет и намёка. Такой абстрактный подход к разговору о реальных вещах, происходящих в беспокойное время, в которое поэту выпало родиться, имеет, возможно, куда больший эффект, чем политические высказывания и открытый протест. Автор не отказывается и не отрицает войну, он пытается осознать ее и принять, хотя мыслит, что это противоестественно и невозможно. В поэзии Сахтуриса очень часто действуют внешние силы, они причиняют насильственную смерть всему живому, они разрывают в клочья как «псы-бабочки» в стихотворении «Сад», но в пространстве поэтики они не приходят извне. Эти силы являются не частью неба и моря (эти пространства олицетворяют пространства метафизического, недоступного пониманию человека, читателя и автора) но земли, причем неотъемлемой ее частью. Таким образом, формально они лишь поставлены в ряд «приходящих извне», расчеловечены, как враг расчеловечивается в глазах солдата, на самом же деле все эти существа — антропоморфны, кажутся нам частью другой материи только из-за нашей оптики, по сути же являются частью не мира иного, но «реального». Поэзия Сахтуриса захватывает историческую эпоху, но призывает людей не к сопротивлению, а к экзистенциальной трансцендентности.

Неотъемлемой частью сюрреализма является стремление к деконструкции, нигилистические настроения, намеренный отказ от культурной традиции и ее высмеивание. Сюрреализм — это изначально «горькая усмешка» интеллигенции, его неотъемлемой частью является ирония. Сюрреалисты стремятся вызвать в читателях и зрителях шок, основная задача — это обесценить ценное. Поэзия Мильтоса Сахтуриса же полностью лишена такой интонации. Его поэтика горькая и трагичная, но не усмехающаяся, фигура автора не отделена от того, кто воспринимает акт искусства, нет этой стены и ожидания от реципиентов определенных эмоций. Поэт в своем творчестве транслирует себя, «снимает первый слой», а не надстраивает ступень иронии. Все чувства, которые отражаются в системе образов, кристально чисты, однозначны и понятны: это либо черная мрачная боль, либо светлая возвышенность, небесная пронзающая радость (стихотворение «Τὸ Ψῶμί»). Да, поэтика Мильтоса Сахтуриса очень многослойна и неоднозначна, но это лишь отражение многослойности и неоднозначности самой реальности, поэт не стремится увеличить количество слоев при помощи иронии и ее уровней. Поэт ставит своей целью не обесценить, но напротив, придать величайшую

ценность тому, что было обесценено незаслуженно. Образ неба — это та вертикаль, которая призвана удерживать в равновесии этот мир, автор признает и утверждает непознаваемость его природы, но благоговееет перед ним («Всем нам нужны небеса»). Наличие этой вертикали оправдывает существование всего остального «не небесного» мира, мирит с ним, придает ему ценность: образ Войны — это движение к распаду, смерти, небытию, а образ Неба — движение к целостности. Автор, чьи произведения могут показаться абсурдными и алогичными, на самом деле крайне логичен последователен и лаконичен. Он буквально называет белое белым, черное черным, а зеленое зеленым (значение цвета), причем значения этих определений-цветов считаются читателями, представителями «этой» реальности, а не той, существующей в «космическом пространстве» стихотворения, интуитивно и безошибочно. Мильтос Сахтурис предельно серьезен и неироничен в своей поэзии, потому что в ней он говорит о важных для него и для всех нас конкретных вещах: о войне, поэзии, о небе, любви, боли.

Очень интересным для изучения представляется отношение сюрреалистов и греческого поэта к пониманию мифа. Сюрреалисты стремились отринуть всю культурную традицию, существовавшую до них, но при этом питали живой интерес к категории мифа. Мифотворчество представлялось для них еще одним ключом в «иной» мир. Категорию мифа они приравнивали к категории сна, бессознательного. При этом они стремились создавать и множить мифы, создавать их с нуля, не обращаясь к природе мифа, которая отражается в культуре на протяжении всего существования человечества. Сахтурис на первый взгляд так же не стремится встроиться в диалог веков посредством мифа. Реальные греческие мифы выявляются отголосками совсем в немногих его стихотворениях (можно назвать два его стихотворения, где античная тема вынесена в заглавие, — «Это не Эдип» и «Пасифая») [Ковалева 2003]. Его так же мало интересует литературная игра, в стихотворениях почти нет отсылок к творчеству других поэтов. Сахтурис воссоздает хтонический миф изнутри с его ужасом и иррационализмом. Логическая связь между образами часто ослаблена, необычные их сочетания придают им выразительность. Поэт занимается истинным мифотворчеством, при этом не изображает суть мифа, законы (или их отсутствие) по которым он работает, но интуитивно снова и снова их воспроизводит. Он так описывал свое творчество:

Мои стихи не пессимистичны. Напротив, они подобны заклинаниям. Они изгоняют зло. Они похожи на африканские маски. С масками животных и предков, чтобы заклинать смерть

Миф становится не предметом описания, не метонимией, знаком, к которому отсылают, чтобы воссоздать укорененный образ, не называя его, но оптикой, через которую все описывается и проговаривается. Миф в поэзии Сахтуриса несет принципиально другую, не контекстную функцию. Миф становится главным принципом работы текста, его механическим устройством. При этом мы используем слово «миф» в самом широком смысле. Из-за того, что Сахтурис не воссоздает миф, не реконструирует его, не создает контекстного поля определенными отсылками, в стихотворениях его внезапно находят отражения не конкретные сюжеты, например, греческой мифологии, но целые пласты разных существующих и нет мифологий. Так в стихотворении «Голова поэта» мы можем увидеть христианский сюжет с головой, принесенной на блюде Саломей, в дальнейшем же эта голова из одного контекстного поля переходит в другое и становится уже головой Орфея, брошенного в реку. Эти сюжеты объединены не логически или культурологически, но сближены, так как в них прослеживается общий «механизм мифа», мифа о пророке, поэте, «говорящей голове». Интуитивно выстраивается магистраль стихотворения от Иоанна Крестителя, через древнегреческого певца Орфея к современному поэту с головой — зеленым шестиугольником. Такая невообразимо сложная структура рождается в поэзии Мильтоса Сахтуриса везде и всюду, очень естественно, потому что он оперирует не атрибутивными мифологемами, но механизмами их связи.

#### 4. Заключение

Проведенное исследование позволяет сформулировать ответ на вопрос: «Почему Мильтос Сахтурис приближен к эстетике сюрреализма, но не является сюрреалистом?». После изучения понятия «сюрреализм», а также подробного знакомства с творчеством «темного поэта» было обнаружено много формальных сходств и несколько принципиальных формальных отличий. Так, например, искусство сюрреалистов политизировано и социально ориентировано, оно призвано встроиться в исторический и социальный контекст, в то время как творчество Мильтоса Сахтуриса аполитично, оно не отражает в себе контекстов реального мира и исторической эпохи, автор лишь очень опосредованно преломляет пережитые им события и облекает их в абстрактную неузнаваемую форму.

Основное же качественное различие поэзии Мильтоса Сахтуриса от поэзии сюрреализма — это отказ от создания «иной реальности». Используя инструменты сюрреалистов, поэт не стремится воссоздать «лучший мир подсознания», проникнуть сквозь границы сна в другую реальность, но напротив, фиксирует реальность данную, с поражающей точностью и честностью. Поэзия Мильтоса Сахтуриса — это трезвый и ничем не застланный взгляд на мир, в котором мы живем. Абстракция, присущая его поэзии при ближайшем рассмотрении становится ужасающей конкретикой. Поэт не боится называть вещи своими именами, он создает свой язык, на котором говорит очень лаконично и прямо.

### Список условных сокращений

англ. — английский язык; франц. — французский язык.

### Литература

- Арто 2006 — А. Арто. Поль-пташник, или Площадь любви; Нервометр; Элоиза и Абеляр; Свет-Абеляр; Учелло-волосатик // В. Лапицкий (сост., пер. с англ. и франц.). Locus Solus. Антология литературного авангарда XX века. 2-е изд., доп. и перераб. СПб.: Амфора, 2006. С. 68–86.
- Бретон 2015 — А. Бретон. Манифест сюрреализма // Contemporary-artists.ru. Сайт о современных художниках. 2015. URL: [http://contemporary-artists.ru/Surrealist\\_Manifestos.html](http://contemporary-artists.ru/Surrealist_Manifestos.html) (дата обращения: 20.05.2024).
- Горелов 2020а — О. С. Горелов. История сюрреалистической антимузыкальности в практиках инновативной русской поэзии // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2020. № 3. С. 20–29.
- Горелов 2020b — О. С. Горелов. Принцип экспериментации в сюрреалистическом коде: проблема сюрреалистического образа и феномен опыта // Вестник гуманитарного образования. 2020. № 4 (20). С. 111–118.
- Горелов 2020с — О. С. Горелов. Сюрреалистическая концептосфера как система: понятийный и функциональный анализ // Филология: научные исследования. 2020. № 11. С. 65–77.
- Горелов 2021 — О. С. Горелов. Сюрреалистический код в литературе: топологический принцип и принцип реляционности // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2021. № 1. С. 10–15.
- Ковалева 2003 — И. И. Ковалева. Герменевтика мифа: Мильтос Сахтурис. Голова поэта // Новое литературное обозрение. 2003. № 3 (61). С. 9.

- Ковалева 2008 — И. И. Ковалева. От «поколения титанов» к «поколению удивленной лампы»: греческая поэзия второй половины XX века // Иностранная литература. 2008. № 2. С. 164–169.
- Сахтурис 2003 — М. Сахтурис. Голова поэта Пер. с греч. И. И. Ковалевой, Д. А. Яламаса. М.: ОГИ, 2003.
- Theodorakaki 2018 — K. I. Theodorakaki. Color in the poetry of Miltos Sahtouris and Kiril Kadiyski // Bulgarian Language and Literature. 2018. Vol. 60. No. 3. P. 344–355.
- Σαχτούρης 1977 — Μ. Σαχτούρης. Ποιήματα (1945–1971). Αθήνα: Κέδρος 1977.

**Приложение: Четыре стихотворения Мильтоса Сахтуриса****Ὁ κήπος**

Μύριζε πυρετὸς  
 κήπος δὲν ἦτανε αὐτὸς  
 κάτι παράξενα ζυγαριὰ μέσα του  
 περπατοῦσαν  
 στὰ χέρια τὰ παλούτσια τους  
 φοροῦσαν  
 τὰ πόδια τους ἦταν μεγάλα ἄσπρα  
 καὶ γυμνὰ  
 κάτι κεφάλια σὰν ἄγρια φεγγάρια ἐπιληπτικὰ  
 καὶ κόκκινα τριαντάφυλλα ξάφνου  
 φυτρῶνανε  
 γιὰ στόματα  
 ποὺ ὀρμοῦσαν καὶ τὰ ξέσκιζαν  
 οἱ πεταλοῦδες-σκύλοι.

**Сад**

Пахло лихорадкῶй, бредом  
 это не было садом  
 странные парочки в этом саду гуляли  
 на руки ботинки надевали  
 ступни босые белые большие а голова  
 у каждого как дикая припадочная луна  
 красные розы вдруг  
 выросли  
 вместо ртов  
 и кинулись и разорвали их  
 бабочки-псы.

**Τὸ ἀεροπλάνο**

Δὲν ἀγαπῶ τὸ ἀεροπλάνο  
 πάντα θὰ ἔχουμε ἀνάγκη ἀπὸ οὐρανὸ  
 ἢ ὠραία γυναίκα ἀγαπάει τὴν πίσσα  
 πάντα θὰ ἔχουμε ἀνάγκη ἀπὸ οὐρανὸ  
 Ἡ γυναίκα στάθηκε στὴ Μεγάλῃ Πόρτᾳ  
 πάντα θὰ ἔχουμε ἀνάγκη ἀπὸ οὐρανὸ  
 τὸ παιδὶ ἀπ' τὸ Στενὸ Παράθυρο βγήκε



κι ἔμεινε μετέωρο στὸ Κενό  
 Τέλειωσε τέλειωσε τὸ ἐκτόπλασμά μου  
 πάντα θά 'χουμε ἀνάγκη ἀπὸ οὐρανό  
 δὲ θά σᾶς ταράζω πιά μὲ τὰ ὄνειρά μου  
 πάντα θά 'χουμε ἀνάγκη ἀπὸ οὐρανό  
 Οὔτε ὅμως θά μὲ ξεσκίσετε μὲ τὰ σύρματά σας  
 πάντα θά 'χουμε ἀνάγκη ἀπὸ οὐρανό  
 δὲν ἀγαπῶ τὸ ἀεροπλάνο  
 πάντα θά 'χουμε ἀνάγκη ἀπὸ οὐρανό.

### Самолет

я не люблю самолеты  
 нам всегда будет нужно небо  
 красивая женщина любит смолу  
 нам всегда будет нужно небо  
 Женщина стояла у Великих ворот  
 Нам всегда будут нужны небеса  
 Дитя из Узкого окна вышло  
 и осталось метеором в Пустоте  
 Кончилась, закончилась, моя эктоплазма,  
 нам всегда будут нужны небеса  
 и я больше не буду беспокоить тебя  
 своими мечтами  
 нам всегда будут нужны небеса.  
 Ты даже не разорвешь меня своими проводами,  
 нам всегда будет нужно небо  
 я не люблю самолеты  
 нам всегда будет нужно небо.

### Τὸ Ψωμί

Ἔνα τεράστιο καρβέλι, μιὰ πελώρια φραντζόλα  
 ζεστὸ ψωμί,  
 εἶχε πέσει στὸ δρόμο ἀπὸ τὸν οὐρανό,  
 ἓνα παιδί μὲ πράσινο κοντὸ βρακάκι καὶ μὲ μαχαίρι  
 ἔκοβε καὶ μοίραζε στὸν κόσμο γύρω,  
 ὅμως καὶ μία μικρή, ἓνας μικρὸς ἄσπρος ἄγγελος.  
 κι αὐτὴ μ' ἓνα μαχαίρι ἔκοβε καὶ μοίραζε  
 κομμάτια γνήσιο οὐρανὸ  
 κι ὅλοι τώρα τρέχαν σ' αὐτή, λίγοι πηγαῖναν στὸ ψωμί,

ὄλοι τρέχανε στὸν μικρὸν ἄγγελο πὸς μοίραζε οὐρανὸ!  
 Ἄς μὴν τὸ κρύβουμε.  
 Διψᾶμε γιὰ οὐρανό.

### Хлеб

Огромная буханка, громадная буханка теплого хлеба  
 упала на улицу с неба,  
 девочка в зеленых шортиках и с ножом  
 резала и раздавала окружающему миру,  
 совсем маленькая, маленький белый ангелочек.  
 и она ножичком резала и раздавала  
 куски настоящего неба,  
 и все теперь бежали к ней, немногие шли к хлебу,  
 все бежали к ангелу, который небеса раздавал!  
 Не будем скрывать. Мы жаждем небес.

### Τὸ κεφάλι τοῦ ποιητῆ

Ἔκοψα τὸ κεφάλι μου  
 τὸ ἴβαλα σ' ἓνα πιάτο  
 καὶ τὸ πῆγα στὸ γιатρό μου  
 — Δὲν ἔχει τίποτε, μοῦ εἶπε,  
 εἶναι ἀπλῶς πυρακτωμένο  
 ρίξε το μέσα στὸ ποτάμι καὶ θὰ ἰδοῦμε  
 τὸ ἴριζα στὸ ποτάμι μαζί με τοὺς βατράχους  
 τότε εἶναι πὸς χάλασε τὸν κόσμο  
 ἄρχισε κάτι παράξενα τραγούδια  
 νὰ τρίζει φοβερὰ καὶ νὰ οὐρλιάζει  
 τὸ πῆρα καὶ τὸ φόρεσα πάλι στὸ λαιμό μου  
 γύριζα ἐξαλλος τοὺς δρόμους  
 με πράσινο ἐξαγωνομετρικὸ κεφάλι ποιητῆ.

### Голова поэта

Отрубил себе голову  
 положил на блюдо  
 и пошел с ней к врачу.  
 — Пустяки, — сказал врач, — ничем ты не болен  
 просто она раскалилась  
 брось-ка ее в реку, а там посмотрим  
 бросил я ее в реку вспугнул лягушек

тут-то она и заблажила  
завела чудные какие-то песни  
заскрипела жутко зубами и завопила  
взял я ее и надел обратно  
метался как безумный по городу  
на плечах зеленый шестиугольник голова поэта.

# ГРЕЦИЯ ГЛАЗАМИ РУССКИХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ XIX ВЕКА

**А. Ю. Севрюгова**

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
st099737@student.spbu.ru

## **1. Маршруты и цели русских путешественников XIX в.**

Во второй половине XVIII в. Россия стала проявлять все большую заинтересованность в налаживании контактов с греками, проживающими на территории Османской Империи, и взаимодействовала с ними в ходе русско-турецких войн, которые частично послужили причиной усиления национального движения греков в 70-е гг. и роста борьбы за свободу и независимость. Антитурецкие выступления чаще всего происходили именно во время этих войн и вспыхивали иногда и при поддержке России, стремившейся подстрекнуть местное население к мятежам (примером может служить восстание на Пелопоннесе 1769–1770 гг., спровоцированное русской агитацией и прибытием эскадры А. Г. Орлова). Действия Российской империи, в целом, носили характер экспансии, о чем свидетельствуют и слова путешественников, отмечавших возможность присоединения земель, населенных греками, к России. Так, один из путешественников, В. Б. Броневский, размышляет об острове Корфу как уже о некой части России:

Корфа по справедливости почитается столицею наших приобретений в Средиземном море. Она более походила на русскую колонию, нежели на греческий город — везде видишь и встречаешь русских. Жители привыкли к нашим обычаям, многие научились говорить по-русски, а мальчишки даже пели русские песни [Броневский 1819: 255]

Другим немаловажным фактором установления отношений являлась общность веры, которая способствовала укреплению связей с греками, что было выгодно для России, стремившейся распространять свое влияние на христианское население в пределах Османской империи. Все это приводило греков к убежденности, что Россия является их союзником, покровителем и может поддержать восстание.

В конечном итоге позиция России по отношению к революции не оправдала надежд греков: россияне отказались им помогать и официально не поддержали восстание, объясняя данное решение стремлением

сохранить все в неизменном виде и продолжить дальше помогать христианским подданным в Оттоманской Империи, как то было раньше [Петрунина 2010: 174]. Россия, безусловно, видела выгоду для себя в начавшейся революции, но содействовать ей не могла, справедливо опасаясь контрмер со стороны европейских держав, и потому заняла двойственную позицию по данному вопросу. Тем не менее участие во множестве военных кампаний и обострение отношений с Оттоманской Империей в этот период привели к более частым взаимодействиям греков и россиян. Последние получили возможность ближе познакомиться с актуальной греческой культурой и узнать реалии жизни местного населения.

Путешественники, посещавшие Грецию, принадлежали к разным социальным категориям, и потому их условно можно разделить на несколько групп:

- (а) военные, принимавшие участие в боевых действиях против турок;
- (б) гражданские лица, по тем или иным причинам оказавшиеся в составе российского флота, среди паломников по святым местам;
- (в) светские путешественники, отправлявшиеся исследовать греческий мир из интереса к культуре и искусству, преимущественно, античному.

Род деятельности путешественников во многом определяет цели и маршруты поездок.

Паломники обычно обращаются к религиозным проблемам, взаимодействуют с представителями духовенства, описывают положение христианской церкви при Османской Империи. Так, Кир Бронников в 1820 г. подмечает, что «в Царьграде Христианские старинные и первые церкви обращены в мечети», а, описывая дом и подворье Патриарха Иерусалимского, подчеркивает, что «креста на церкви и колоколов нет по запрещению турков» [Бронников 1824: 13–14].

Д. В. Дашков, путешествовавший примерно в то же время, что и К. И. Бронников, также сетует на нетерпимость турецкого правительства, отмечая, что «христианское богослужение стеснено везде, где живут мусульмане; везде видны обрушающиеся церкви, и малейшая починка вменяется в тяжкую вину Грекам, если они ценою золота не купили снисхождения» [Дашков 1881: 121].

Другой паломник, И. И. Вешняков, совершавший путешествие вместе со своим братом и медыньским купцом М. Л. Новиковым в 1804–1805 гг., также обращается к религиозной проблематике и описывает

положение монашества в Османской Империи. Он отмечает, что христиане в Турции не наблюдают при посвящении трехлетнего искуса, и, как и Д. В. Дашков, сетует на турецкое правительство, корыстолюбие которого привело к ситуации, когда все духовные чины основываются на деньгах. И. И. Вешняков также затрагивает тему монашеских одеяний, подчеркивая, что отличительные знаки запрещены, и потому Архиепископа или даже Патриарха бывает сложно отличить от простого монаха [Вешняков 1813: 50–51].

В целом, паломники активно выражают свое отношение к ситуации, сложившейся с христианской, а еще важнее, православной церковью на территории Османской Империи, и не скрывают своего негодования. На фоне этого, однако, часто звучит иной мотив: поклонники восхищаются стойкостью греческого народа, который «в рабстве готов погибнуть за веру» [Дашков 1881: 121]. В своих текстах они часто уделяют особое внимание именно греческой церкви и общаются преимущественно с ее представителями, которые вполне благосклонно настроены по отношению к паломникам из России. Принадлежность к православию способствовала и тому, что русские паломники ощущали особую связь с греками, духовное и культурное родство. Несмотря на тяжелое положение российского паломничества в Османской Империи вплоть до второй половины XIX в., опасности и неудобства во время пути, поклонники все равно продолжали стремиться к святым местам, желая видеть Палестину и поклониться в Иерусалиме Гробу Господню, а описание проблем, связанных с греческой церковью, монашеством и отношением самих греков к религии, занимает не последнее место в их текстах.

Говоря обстоятельнее о паломнических маршрутах, стоит отметить, что паломников интересовали прежде всего Палестина, Египет и Афон. Как правило, русские паломники сперва отправлялись в Одессу, откуда потом морем добирались до Константинополя, столицы Османской империи, именуемой в текстах также Царьградом. Этот город был первым важным пунктом на пути, оказавшись в котором, паломники должны были посетить Российскую канцелярию в Пере, чтобы получить необходимый пакет документов<sup>1</sup> [Бронников 1824: 5; Вешняков 1813: 5]. Они

---

<sup>1</sup> Паспорт на итальянском языке, фирман, позволявший им безопасно и беспрепятственно путешествовать по Османской Империи, и денежное пособие в случае острой необходимости.

также осматривали город и посещали церкви<sup>2</sup>. Из этого пункта паломники могли отправиться на Афон, в Палестину и Египет.

Из Константинополя паломники в большинстве случаев направлялись в порт в Яффе, проплывая вдоль Анатолийского берега и делая остановки на некоторых островах (Родос, Хиос). Прибыв в Яффу, где до 1820 г. не было российского консульского агентства, и делами россиян занимался итальянский консул [Якушев 2011: 174], богомольцы следовали традиционным маршрутом с остановками в Лидде и Рамле до Иерусалима — основной цели всего их путешествия.

После посещения там Гроба Господня и Храма Воскресения Христова, они через некоторое время отправлялись в близлежащие города, связанные с земной жизнью Иисуса Христа. Далее паломники могли тем же маршрутом вернуться на родину или продолжить путешествие. Дашков и Бронников, например, после Святой Земли посетили Афон. Примечательно, что Бронников, к тому же, застал и описал начало антиосманского восстания греков: сразу после Пасхи в Иерусалиме он почувствовал неладное и принял решение продолжить путешествие, отправившись на Афон, где, правда, не задержался надолго. В Россию Бронников вернулся, минуя Константинополь, как ему посоветовал игумен [Бронников 1824: 204].

Помимо паломников, о греческом мире писали также военные, участвовавшие в военных кампаниях против Османской Империи, а также светские лица, путешествовавшие по Греции в 30–50-х гг. как из-за желания увидеть памятники античности, так и из-за интереса к молодому государству.

В кармане у меня лежал билет на право прогулки в Афины и Константинополь и паспорт, визированный уже в греческом и турецком консульстве. Наконец-то я увижу этот край, на который с любопытством смотрит теперь вся Европа [Милуков 1859: 3]

О наличии каких-либо фиксированных маршрутов у военных говорить сложно, так как они перемещались в составе российского флота и самостоятельно не определяли, куда направиться. Поэтому имеет смысл сосредоточиться на светских путешественниках.

Маршруты путешественников по недавно образовавшемуся греческому государству чаще всего ограничивались посещением Афин, что и определяло все их представления об этой стране. Поэтому, как правило,

---

<sup>2</sup> Храм Живоносного Источника, Влахернскую церковь и т. д.

главными пунктами на пути были остров Корфу (Керкира), Афины, остров Сира (Сирос) и Константинополь. Путь мог пролегать как с запада на восток, так и с востока на запад. Лишь немногие отправлялись исследовать остальную часть греческого государства. Одним из таких путешественников был В. П. Орлов-Давыдов (до 1856 г. — Давыдов), который спустя три месяца подготовок начал свое путешествие, отправившись из Рима. Его маршрут пролегал через острова Ионического моря (Корфу, Левкас, Итака), Морею (Пелопоннес), где он посетил и описал Пиргос, Триполицу (Триполис), Аргос, Навплию (Навлион), Коринф, множество мелких деревень и городков, и далее отправился в Дельфы, Фивы, Афины, из которых позже перебрался в Малую Азию. Спутниками его были художник К. П. Брюллов, архитектор и Н. Е. Ефимов и прусский антиквар доктор Крамер. Примечательно, что в те годы часто путешествовали именно деятели науки и искусства — ученые, художники, архитекторы<sup>3</sup>.

## 2. Экзотика греческого мира глазами русских путешественников

Сочинения путешественников, рассматриваемые в данной работе, можно отнести к жанру травелог, или, более узко, к повествованию о путешествиях, являющемуся одной из древнейших форм творчества человека. Понятие «травелог» совсем недавно вошло в научный оборот и стало употребляться параллельно с другими терминами (путевые записки, путевые заметки или очерки, литература путешествий), обозначающими жанры, для которых «травелог» впоследствии стал объединяющим понятием, поэтому до сих пор существует проблема однозначного определения этого термина и рамок его употребления. Во вводной статье к изданию 2016 г. коллективной монографии «Русский травелог XVIII–XX в.: маршруты, топосы, жанры и нарративы» Т. И. Печерская дает следующее определение травелога:

Травелог понимается как вид документальной литературы, объединяющей различные жанры (служебный отчет, дорожный журнал, научный отчет об экспедициях, путевой дневник, путевые записки, письма, мемуары, очерки и пр.). Главным условием, при котором документальный текст травелога включается в указатель, является наличие/описание маршрута путешествия (как «сюжетообразующего» начала), выражения личного

---

<sup>3</sup> В качестве примеров можно вспомнить архитектора и гравера Н. Ф. Алферова, исследователя-слависта В. И. Григоровича, писателя и литературного критика А. П. Милюкова и т. д.



отношения к увиденному, передача личных впечатлений, отношение к окружающему как другому/чужому/новому [Печерская 2016: 8]

Путевые заметки являются одной из самых традиционных форм травелога, однако стоит отметить, что в настоящее время это понятие включает в себя огромное разнообразие жанров, среди которых можно найти фантастические путешествия и романы, исповеди, повествования о странствиях души, фотодокументальный травелог и т. д. В рассматриваемый период помимо путевых заметок мы также находим художественный травелог — цикл работ в живописи и графике. Примером этому служит «Атлас к путевым запискам Давыдова по Ионическим островам, Греции, Малой Азии и Турции», в котором представлены работы художников Брюллова и Ефимова, воспроизведших в своих картинах места, где им довелось побывать.

Для травелога немаловажным является понятие хронотопа. Этот термин ввел в научный оборот и подробно описал М. М. Бахтин, подразумевая под ним взаимосвязь времени и пространства, выраженную в различных литературных формах. Литературный хронотоп выступает как определенный способ познания реального хронотопа, позволяя тем самым освоить реальное бытие [Бахтин 1975: 234]. Бахтин выделил несколько видов хронотопа, среди которых наиболее важный для настоящего исследования — хронотоп дороги, так как дорога является важной сюжетобразующей составляющей травелога [Бахтин 1975: 392]. В работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» Бахтин рассматривает хронотоп дороги на примере разных видов романа, однако стоит отметить, что в них дорога проходит по родной для героев стране, где нет ничего чуждого.

В случае путевых записок XIX в. маршруты путешественников, наоборот, пролегают по территориям чужим, полным экзотики, и это подчеркивается, поэтому происходит явное противопоставление чуждого своему, родному и обычному, путешественники часто обманываются в своих представлениях о греческом мире, даже несмотря на то, что длительные взаимоотношения россиян и греков во время русско-турецких войн способствовали образованию культурной связи между ними. Выражение отношения путешественника к чужому, другому также является одной из ключевых черт травелога.

В первую очередь, восприятие греческого мира как экзотического и чуждого, неприятие особенностей жизни греков, частично было обусловлено следующим важным фактом, — далеко не все путешественники

говорили по-гречески. Незнание языка создавало еще большую пропасть во взаимопонимании, приводило к невольным искажениям в восприятии действительности, отчего описанные в текстах сведения, которые и без того далеки от объективности, еще меньше отражали реальность. Это мешало путешественникам глубже проникать в незнакомую им культуру, взаимодействовать с местными жителями, и они оставались в какой-то степени непричастными к происходящему вокруг, будучи скорее сторонними наблюдателями и имея возможность общаться лишь с той частью населения, которая знала иностранные языки.

В текстах можно найти очень интересные примеры этому. Так, художник И. Д. Захаров, честно признавая за собой незнание языка, в своем тексте попытался воспроизвести методом транслитерации фразы на греческом, которые ему довелось услышать. Таким образом родились следующие строки: *«соспроскино, кирие, ти канис кала и сы?»* или *«со спроксини кирие тиканах калаисы... поли хроня охи хиони* дескать, хорошая погода, снегу нет, толковал я Грекам» [Захаров 1854: 9, 22].

Путешественник достаточно поверхностно относится к коммуникации с местными жителями, которых он принялся описывать, не проявляет большого интереса и в какой-то степени уважения к незнакомому языку, ограничившись только транслитерацией, судя по всему, на слух. Ему чужд другой язык, и потому он пытается сделать его более понятным и менее экзотическим, чем-то похожим на свой, хотя бы на уровне знаков, не совсем принимая и даже частично уничтожая в своем тексте особенности самого греческого, не беспокоясь о правильности написанного.

Чуждость и экзотика греческого мира прослеживается и в описаниях увиденного путешественниками, которые часто критикуют явления, кажущиеся им странными. Так, примечателен момент, когда Захаров, находясь в кофейне, слушает, как музыканты играют, по его мнению, «заунывные национальные песни и припевают таким неестественным голосом, что кажется, певец хочет душу вынуть» [Захаров 1854: 67]. На самом деле песни эти исполняются во время праздника, и для греков, очевидно, служат поводом для веселья, которое Захаров не может с ними разделить. Ему скучно, а незнакомый песенный мотив кажется заунывным. Также многие путешественники находят удивительным и тот факт, что греки почти не занимаются земледелием, которое является основой сельского хозяйства в России. Этому находили рациональное объяснение, например, в том, что торговля или пастушеская жизнь выгоднее и даже почетнее, а пашня — есть каторга даже для самого бедного из греков [Орлов-

Давыдов 1839: 153]. Тем не менее в высказываниях путешественников (и во времена турецкого ига и позже) наблюдается удивление и даже легкое неодобрение. «При виде этой мертвой тишины, невольно заключаешь, что при турках здесь было более жизни»,— так пишет Орлов-Давыдов [1839: 146], придя к выводу, что греки не в состоянии самостоятельно обрабатывать такое количество земель, оказавшееся у них в руках после национально-освободительной войны.

### 3. Восприятие Греции через Античность

Общим местом для всех путешественников, за исключением паломников, является сильная ориентация на Античность. Поэтому в своих текстах они часто обращаются к этой теме, вспоминая различные мифы и сюжеты, связанные с посещаемыми ими местами. Так, например, Владимир Петрович Давыдов (Орлов-Давыдов), остановившись на острове Корфу (Керкира), упоминает сюжет из Гомера, связанный с прибытием Одиссея в страну Феаков [Орлов-Давыдов 1839: 24]. Стоит отметить, однако, что путешественники были знакомы больше с римской терминологией, поэтому, например, Орлов-Давыдов, как и некоторые другие, именует Одиссея Улиссом, Зевса — Юпитером, и т. д. Греция в умах путешественника того времени тесно ассоциировалась с Античностью, даже в самом факте революции некоторые видели проявление свободолюбивого духа греков, который был так свойственен древним. Современная Греция в глазах путешественников частично будто бы застыла в эпохе, к которой они никогда не были по-настоящему причастны, и потому созданный миф жил как бы вне времени, являясь синтезом знаний об Античности, романтических настроений в обществе и скудных представлений о современной ситуации.

Здесь стоит подробнее поговорить и о том, как путешественники описывают Афины — место, в которое стремились все и которым часто ограничивалось посещение молодой страны. В первую очередь, конечно, они уделяют внимание античным памятникам, и их описание занимает обычно достаточно большое место в тексте, зачастую затеняя собою современность. Поэтому неудивительно, что путевые заметки иногда содержат чертежи и рисунки древностей, притом, зарисовки с другими сюжетами, более бытовыми, найти гораздо сложнее. Помимо посещения достопримечательностей, путешественники, конечно, также описывают жизнь местного населения, неминуемо и эту часть связывая с Античностью. Так, художник И. Д. Захаров, описывая скудность быта, тягу греков к образованию, наличие у них патриотических чувств, с восторгом

сообщает, что «греки все те же, как и в древние времена» [Захаров 1854: 71], и таким образом буквально приравнивает современных греков к древним, практически не видя между ними разницы. Однако, не только путешественники, но и сами жители молодого государства сильно ориентированы на Античность. Греки, находясь под влиянием Европы, охваченной мыслью об античном наследии, и осознавая необходимость найти нечто, способное стать основой для национального единства очень разнородного и пестрого народа (греки зачастую жили в общинах, у каждой из которых были свои культурные особенности), после революции сами начали подражать Античности, что отмечалось многими путешественниками. Это явление проявлялось по-разному: от восстановления памятников древности и общего народного стремления к образованию до своеобразной моды называть своих детей именами видных древнегреческих государственных деятелей, литераторов и философов. Милюков так описывает эту ситуацию:

На вывесках славные имена древности сталкиваются с предметами самого обыденного быта: там Фемистокл работает башмаки, здесь Эпаминонд печет белые хлеба, а там Анаксагор подписал свое имя под большими золочеными ножницами [Милюков 1859: 67]

С этой точки зрения интересны для рассмотрения и новейшие на тот момент постройки, привлечшие внимание русских путешественников, которые достаточно много писали об этих новых зданиях и чаще ругали их, понимая, видимо, что они отражают скорее псевдогреческий стиль, не являясь чем-то самостоятельным и будучи попыткой подражать Античности. И этот факт скорее разочаровывает часть путешественников, не нашедших в Греции того величия, которое они ожидали увидеть, и не принимавших попытки греков восстановить классическую культуру. Так, достаточно справедливо высказывается о новой застройке столицы уже упоминаемый ранее Милюков:

Во всех капитальных постройках нового города заметно желание копировать древности. Но тут современность сильно уже пробивается сквозь античные формы [Милюков 1859: 65]

Он критикует греков за неудачное совмещение античных и современных форм, понимая, что в том числе из-за этой тенденции памятники древности привлекают путешественников больше действительной, современной жизни города. Другой путешественник, Орлов-Давыдов, намного резче высказывается на ту же самую тему:

Вот уже неделя, как я в Афинах, где удивляюсь славным памятникам древности и убожеству нынешнего города. <...> Правда, что большая часть нового города составлена из худо выстроенных домов, между ними нет ни мостовой, ни фонарей, ни экипажей — словом ничего, что могло бы напомнить о столичной или даже самой скромной городской жизни [Орлов-Давыдов 1839: 213–214]

Он, в отличие, от Захарова, находившего греков очень похожими на древних, и Милюкова, придерживавшегося умеренной позиции, считал, что величие того античного мира утрачено, и, несмотря на тот факт, что греки частично освободились от османского ига и смогли образовать свое государство, негативно смотрел на состояние Греции, будучи одним из тех путешественников, кто достаточно резко критиковал современное положение молодого государства и не разделял общий восторг, присущий кругам филэллинов. В первую очередь, его поражала бедность Греции: «Деревень, столь бедных как Мирака, нет у нас в России», так охарактеризовал Давыдов одну из греческих деревень, в которой был сделан привал и с которой впоследствии он часто сравнивал другие встречающиеся на пути населенные пункты. Также он отмечал безлюдье в Греции, деревни далеко отстояли друг от друга:

Вместо многочисленных городов, рассыпанных, как белые точки, на Аппенинах, здесь и самые убогие сельские жилища редки» [Орлов-Давыдов 1839: 60]

Орлов-Давыдов, как уже было сказано, особенно сокрушался об утрате некогда великой Эллады и считал, что память прежних времен здесь даже живее, чем в других странах, «потому что нет ничего нового, что бы заставило вас забыть старое» [Орлов-Давыдов 1839: 64], и эта идея лейтмотивом проходит через весь его текст и в гипертрофированной форме подчеркивает то общее чувство, которое испытывала значительная часть путешественников, посетивших Грецию и нашедших ее совершенно не той, какая она представлялась им со стороны. Интересно и не совсем обычно и то, что сам Орлов-Давыдов сознается, сколь ошибочны были его представления о стране, которую он знал только по одним описаниям, и как изменились они, когда он смог проверить их собственными наблюдениями [Орлов-Давыдов 1839: 144]. Он отмечает, что у человека, незнакомого с Грецией настоящей, описания революции могут вызвать ощущение, будто бы греческий народ до сих пор пылает желанием битвы и печется о защите земли, столь дорогой ценой освобожденной от ига, но

это было, конечно, совершенно не так. Подобная рефлексия встречается нечасто, но тем не менее во всех текстах присутствует анализ современного положения Греции и переосмысление некоторых ранних представлений о ней.

### Заключение

Взаимодействия греков и россиян имели длительную историю и происходили при разных обстоятельствах, из-за которых и есть смысл подразделять путешественников на категории. На основе свидетельств, ими оставленных, можно судить о маршрутах, определяемых целями и причинами поездок: паломничеством по святым местам, участием в военных действиях против Османской Империи, интересом к античному искусству и желанием увидеть образовавшееся после революции греческое государство. В первой половине XIX в., в период, когда возрос интерес к Греции в связи с проводимой Россией политикой и влиянием Европы на русское образованное общество, путешественники обратили особое внимание на греческий мир также еще и из-за интереса к древнегреческой культуре, которую они желали найти в образовавшемся после освободительной революции 1821 г. государстве. Поэтому взгляд россиян того времени на Грецию напрямую связан с их представлениями об Античности и сложившемся в связи с этим мифом о современном греческом обществе. Греческий мир по многим причинам был им чужд, поэтому их воззрения со временем менялись, некоторые путешественники же, обманувшись в своих ожиданиях, оставались разочарованными.

### Литература

- Бахтин 1975 — М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975.
- Броневский 1819 — В. Б. Броневский. Записки морского офицера в продолжении кампании на Средиземном море под начальством Вице-Адмирала Д. Н. Сенявина с 1805 по 1810 год. Ч. 2. СПб.: Мор. тип., 1819.
- Бронников 1824 — К. И. Бронников. Путешествие к святым местам, находящимся в Европе, Азии и Африке, совершенное в 1820 и 1821 годах. М.: В типографии С. Селивановскаго, 1824.
- Вешняков 1813 — И. И. Вешняков. Путевые записки во Святый Град Иерусалим и в окрестности оного в 1804 и 1805 год. М.: В Университетской тип., 1813.

- Дашков 1881 — Д. В. Дашков. Афонская гора: Отрывок из путешествия по Греции в 1820 году // Северные цветы на 1825 год. Новое издание. Приложено к Русскому архиву. 1881. С. 119–161.
- Захаров 1854 — И. Д. Захаров. Путевые записки русского художника Захарова, собранные во время путешествия по России, Турции, Греции, Италии и Германии. Ч. 1. СПб.: В типографии И. И. Глазунова и Комп., 1854.
- Милюков 1859 — А. П. Милюков. Афины и Константинополь. Путевые записки А. Милюкова 1857 года. Ч. 1. СПб.: Рюмин и Комп., 1859.
- Орлов-Давыдов 1839 — В. П. Орлов-Давыдов. Путевые записки, веденные во время пребывания на Ионических островах, в Греции, Малой Азии и Турции в 1835 году. Ч. 1. СПб.: В типографии Эдуарда Праца и К°, 1839.
- Петрунина 2010 — О. Е. Петрунина. Греческая нация и государство в XVIII–XX в: очерки политического развития. М.: Книжный дом Университет, 2010.
- Печерская 2016 — Т. И. Печерская. Проект «Аннотированный указатель «Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы»: к постановке проблемы // Т. И. Печерская, Н. В. Константинова (ред.). Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2016. С. 8–20.
- Якушев 2011 — М. М. Якушев. Из истории русского паломничества Консульство в Яффе и русские паломники в 1820–1838 годах // Свободная мысль. 2011. № 1. С. 173–184.

# ХРИСТИАНСКИЕ И АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В ГРЕЧЕСКОЙ ПЕСНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В. А. Соловьева

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
avevoloss@mail.ru

## 1. Исторический контекст становления музыкальных жанров

Рассматриваемый в данной работе период — эпоха переворотов. Она началась с Гражданской войны в Греции (1946–1949), разразившейся в связи с усилением коммунистического движения, с одной стороны, и послевоенным ростом влияния Великобритании и США<sup>1</sup>, с другой стороны. Немалую роль сыграло и возрождение «Великой идеи» («Μεγάλη Ιδέα»), определявшей развитие Греческого государства в XIX – начале XX вв.<sup>2</sup> Территориальные приращения, общий кризис колониальной политики Великобритании дал возможность греческому правительству поставить т. н. «кипрский вопрос» в стремлении изменить ход истории Греции вновь сделать ее сильной державой [Clogg 1992].

Проблема поиска национальной идентичности актуальна во все времена, однако наиболее ярко она проявляется в периоды политических потрясений, влияющих на незабываемые устои народного сознания. Представляется, что обращение к популярной музыке подобных «трудных» периодов поможет отследить не только культурный код, но и определить какие культурные элементы прошлых эпох оказываются наиболее актуальными и в новое время.

Греческая музыка XX в. никогда не находилась в жанровом застое. Направления, которые по разным причинам запрещались цензурой, не угасали полностью, а трансформировались, чтобы в периоды наивысшего национального подъема вновь заиграть на пластинках и направить мечущийся дух индивидов в сторону общего культурного национального единения.

---

<sup>1</sup> Согласно соглашению, подписанному между СССР, США и Великобританией, Греция не вошла в зону советского влияния.

<sup>2</sup> Суть «Великой идеи» состояла в возрождении Византийской империи с ее центром в Константинополе (Стамбуле).



В связи с проблематичностью установления конкретного временного периода, в который жанр ребетика зародился, развивался, а потом пришел в упадок, многие музыковеды предпочитают использовать термин 'ребетика' (ρεμπέτικα) для описания стиля урбанистической народной музыки, зародившейся в начале XX в. в больших портах Эгейского моря и связанной с культурой бедняков. При этом отмечается, что этот стиль появился в результате слияния и смешения «блатного» фольклора ρεμπέτης с музыкальной традицией репатриантов из Малой Азии. Это направление музыки принято считать «блатным» и криминальным романсом, поскольку для языка текстов характерен арго криминальной части общества 1920-х гг., с множеством турецких заимствований. Для лирического героя — ребета (ρεμπέτης) или мангаса (μάγκας) — характерными являются не только «блатное» поведение и полууголовная деятельность, но и соответствующий внешний вид. Ребет или мангас — типаж, который возник в Афинах еще в XIX в. и развился в эпоху ребетики 1920–1940-е гг. Для песенных произведений ребетика (ρεμπέτικα) характерна романтизация образа уголовного, свободного от социальных устоев образа жизни, в которой мангас — настоящий человек искусства, музыки, имеющий проблемы с полицией и злоупотребляющий запрещенными веществами, но свято чтящий музыку, свободу и любовь [Tragaki 2007: 25–115].

Исследователи, считающие начало цензурирования ребетики моментом не только ее угасания, но и вообще исчезновения жанра, предлагают начало 1950-х гг. как время возникновения и резкой популяризации нового песенного стиля — λαϊκό τραγούδι — народной песни, городской народной музыки.

Λαϊκό τραγούδι представляет собой соединение всех традиций греческой музыки. Более того, этот вид песни рассматривался как авторское подход к народным песням и как путь создания новой традиционной «истинно греческой музыкальной школы». Термин λαϊκό так же используется для описания всей популярной греческой музыки в целом. Создание и наибольшую популярность λαϊκό τραγούδι в традиционном виде принято датировать 1950–1980 гг.

Έντεχο τραγούδι — это новый виток развития народной городской музыки, несущий в себе черты и традиционные мотивы и мелодии предыдущих жанров, оркестровое исполнение с влиянием народных мелодий и ритмов. Возникновение этого жанра относится к периоду 1950-х – 60-х гг., когда творчество лириков и композиторов начало

европеизироваться, соединяя в себе традиции λαϊκό, популярные музыкальные мотивы Запада и современную греческую поэзию. В музыке έντεχνο сочетаются современные инструментальные обработки с фолк мелодиями ребетики.

В конце 1970-х гг. наибольшую востребованность приобретает политическая песня, которая несла в себе идеи греческого сопротивления военной хунте.

## 2. Мотивы

### 2.1. Необходимость поиска свободы

Ἐλευθερία — идея свободы, которая для античного грека являлась истинной принадлежностью к народу эллинов, представляя для него возможность полноправной жизни в качестве свободного человека, а не варвара, ухода от предопределенности судьбы, трех сестер Мойр. Впоследствии идея свободы изменяется под влиянием христианских ценностей Византийской империи, переходя в понятие свободы служения Богу и любви, ограждающей человека от рабства греховного и дающей выход через религиозное смирение. В современной Греции идея свободы развивается в сторону осмысления ответственности за собственную жизнь и стремление к борьбе за независимость от угнетения [Минченко 2016: 87].

Уже в XIX в. на развитие греческой идентичности одновременно влияли «современная» и «традиционная» тенденции. Политика государства, стремившегося как можно скорее сформировать единый социальный вакуум, отдавала предпочтение религиозному критерию определения принадлежности к современной Греции, а не языковому. Так, ирредентизм — политика объединения народа в границах единой государственности — стал преобладающим для развития самоощущения принадлежности современного грека [Couloumbis et al. 2003: 13–29].

В период хунты свобода слова и искусства была подвержена жесткому запрету, который часто приводил к тюремному заключению тех, кто, по мнению диктатуры, мог быть представителем «левых». Музыкальные произведения того времени, запрещенные цензурой, получали значение освободительных песен «сопротивления» [Kallimopoulou 2009].

Символическое значение песен революционного и пост-революционного периода — мотив воскрешения, восстановления природы, человека, народа в целом через самопожертвование и освобождение.

## 2.2. Анализ лирических текстов

Образная наполненность текстов варьируется между обращением к природным силам, национальному духу и дохристианских мотивов. Так, образ птицы, как символа начала нового периода, довольно популярен. Например, ласточка, связанная в античности с мифом о Филомеле и Прокне, которые стали птицами — одна ласточкой, другая соловьем по решению Зевса за совершенное и перенесенное насилие. Известно, что образ ласточки в античной традиции связан с «мотивом воскресающего и умирающего бога» [Елоева 2009], мифологическим архетипом: Осирисом — в египетской мифологии, Таммузом — в арамейской, культами Персефоны и Адониса. Эти образы неотделимы от чередования «умирающей» осени и «воскресающей» весны [Фрэзер 2001: 214–267]. Ласточка, вестница воскрешения природы и божества, проносит из подземного царства новую жизнь.

В христианстве же образ ласточки связан с облегчением страданий Иисуса Христа перед распятием. Ласточка, которая становится символом начала весны, воскресения Спасителя, Христа, появляется и в лирике, как стремление к лучшему будущему, ради которого надо быть готовым пожертвовать всем.

В поэме Одиссея Элитиса «Ένα το χελιδόνι», положенной на музыку Микисом Теодоракисом<sup>3</sup>, можно отметить страх прерывания этого циклического повторения смены «умирания» и «воскресения». Требуется много труда, чтобы солнце завершило свое циклическое движение и вернулось. Придется пролить много крови, принести много жертв, а вестница, ласточка, всего одна, но она должна совершить заклание и принести весну.

Ένα το χελιδόνι κι η άνοιξη ακριβή  
για να γυρίσει ο ήλιος θέλει δουλειά πολλή  
Θέλει νεκροί χιλιάδες να 'ναι στους τροχούς  
Θέλει κι οι ζωντανοί να δίνουν το αίμα τους

‘Одна ласточка, а весна дорога,  
Чтобы солнце повернулось, требуется много работы,  
Нужно, чтобы мертвые тысячи были на колесах  
Нужно, чтобы и живые отдавали свою кровь’

<sup>3</sup> Впервые исполнена Григорисом Бификоцисом в 1964 г.

Мотив самопожертвования, который можно отследить в последних двух строчках четверостишия первого куплета «Ένα το χελιδόνι», в сущности, говорит о необходимости жестоких перемен в прежде устоявшихся нормах. Так, «νεκροί χιλιάδες» и после смерти должны пожертвовать своим покоем, а живые отдать свою кровь, чтобы народ смог почувствовать весну, как Воскресение «μύρισες την Ανάσταση». В христианской традиции при обращении к мотиву самопожертвования, необходимо отметить абсолютную осознанность и бескорыстность этого действия. Можно привести следующие строки из Евангелия от Иоанна:

μείζονα ταύτης ἀγάπην οὐδεὶς ἔχει, ἵνα τις τὴν ψυχὴν αὐτοῦ θῆ ὑπὲρ τῶν φίλων αὐτοῦ

‘Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих’ (Иоанн 15:13)

Виды страдания, которые человек может претерпеть в сложные периоды ради «светлого завтра», разнятся. Это может быть самопожертвование через борьбу или через смирение с самой необходимостью жертвы. Зачастую сам лирический герой уже смиряется с своей гибелью, с тем, что у него не осталось больше надежды, но он продолжает бороться ради жизни следующих поколений, ради истории своей родины. Так, например, песня «Μαλαματένια Λόγια» (1974 г.)<sup>4</sup>, написанная в период оккупации и диктатуры хунты.

Γυρίσανε πολλοὶ σημαδεμένοι  
 Απ' του καιροῦ τὴν ἀγρία πληρωμὴ  
 Στο μεσοστράτη τέσσερις ἀνέμοι  
 Τοὺς πήραν για σεργιάνι μια στιγμή  
 Καὶ βρήκανε τὴ φλόγα που δεν τρέμει  
 Καὶ το μαράζι δίχως αφορμὴ

‘Многие вернулись со шрамами  
 От времени горькой/ жесткой расплаты  
 На полпути/ Посреди дороги четыре ветра  
 Взяли их на прогулку на мгновение  
 И нашли пламя, которое не дрожит,  
 И мучение без причины’

<sup>4</sup> Песня Янниса Маркопулоса на стихи Маноса Элефтериу.

Вечная борьба, которую вынужден вести народ за свою свободу, бессмысленна, все столкновения — лишь потеря времени. Однако даже у тех, кто был ранен, претерпел ужасные страдания за бессмысленные идеалы, сохраняется упорство и надежда. Надежда, что у будущего поколения будет другая судьба.

Песня «Четыре ветра» («Τέσσερις ἀνέμοι») отсылает слушателя к Откровению Иоанна Богослова, где Седьмая глава начинается с видения четырех ангелов, которые держат эти ветра, предотвращая ужасное бедствие, бурю, которую они могут начать:

Καὶ μετὰ τοῦτο εἶδον τέσσαρας ἀγγέλους ἐστῶτας ἐπὶ τὰς τέσσαρας γωνίας τῆς γῆς, κρατοῦντας τοὺς τέσσαρας ἀνέμους τῆς γῆς, ἵνα μὴ πνέῃ ἄνεμος ἐπὶ τῆς γῆς μήτε ἐπὶ τῆς θαλάσσης μήτε ἐπὶ πᾶν δένδρον

‘И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево’ (Апокалипсис 7:1)

На основании текста песни невозможно точно утверждать, перенес ли народ эту бурю, или все великие страдания выпадут на долю их потомков, но это упорство, «τῆ φλόγα που δὲν τρέμει» указывает, что греческий народ в своем стремлении к свободе не поколеблется.

Мотив дороги — путь жизненный и путь сопротивления — имеет свою образную окраску. Дорога не имеет конечной цели. Даже после смерти лирического героя его мысли и идеи не канут в Лету, а продолжают свое существование в преемственности поколений и национального духа.

Образ «νεκροὶ χιλιάδες να ἔναι στοὺς τροχοὺς» может иметь различные трактовки. Колесо, как символ судьбы, непрерывной смены и возвращения через повтор. В древнегреческой мифологии Боги, использующие колесницу, которая стала их атрибутом, Аполлон и Зевс, были неразрывно связаны с властью всемирной, солнечной и небесной. Колесо — символ повторяющегося цикла, неизбежности судьбы. Колесо Фортуны, ставшее сейчас уже крылатым выражением, в образе древнеримской богини, которой соответствует древнегреческая Τύχη (букв. Случай), было ее атрибутом наравне с глазной повязкой и рогом изобилия. Колесо в данном образе — изменчивость и непостоянность, господство случая над человеческой судьбой. В христианской традиции колесо — символ господства Христа над всей земной жизнью, неоспоримости его помыслов, а значит, вновь неотвратимости рока:

Μα εγώ περνούσα τη στερνή την πύλη  
 Με του καιρού δεμένος τις κλωστές  
 ‘Но я пересекал последние врата,  
 Связанный нитями времени’

Строки указывают на осознание неизбежности собственной смерти и быстротечности жизни, лирический герой — пленник своих переживаний и мыслей. Здесь можно вновь отследить мотив самопожертвования, ведь герой словно оставляет обращение к будущему поколению, указывая, что история народа неразрывна, и он преподносит в жертву себя, оставляя надежду на будущее. Интересно отметить, что образ то τριφύλλι ‘клевер’ может символизировать христианскую Троицу, неделимую сущность Бога [Тресиддер 1999: 144]. Это символ равновесия, объединения, а в некоторых трактовках — разрушение. Трилистник — образ соединения единства и свободы, независимости. Именно на эти принципы лирический герой надеется, передавая по наследству всю историю страны «το αύριο και το χθες», сам открывая дорогу будущему.

Как уже было упомянуто ранее, свобода (έλευθερία) для греческого народа несет в себе большое значение, будь то свобода от гнета, слова и выбора. Свобода, которая неразрывно связана с самоопределением греческого народа:

Λευτερία και Ρωμοσύνη  
 Είν’ αδέρφια δίδυμα  
 ...  
 Τούτη πατρίδα κι η φυλή  
 Δεν κάθεται δεμένη  
 ‘Свобода и греческое происхождение  
 Братья-близнецы.  
 ...  
 Эта родина и народ  
 Не сидят связанными’<sup>5</sup>

Интересно определение греческой идентичности в связи со свободой через упоминание братьев-близнецов. В обращении к античной традиции самыми известными близнецами были «Διόσκοροι» (‘Диоскуры’), Полидевк и Кастор, братская любовь которых превзошла бессмертие

<sup>5</sup> Песня «Μάνα μου, κρύψε το σλαθί» Йоргоса Кацароса на стихи Пифагора [Папастаматиу] в исполнении Маринеллы из альбома «Αλβανία» 1973 г.

одного и гибель второго, чтобы впоследствии они стали неразделимым созвездием Близнецов в ночном небе [Умнов 2000]. Так и греческий народ неразрывно связан с стремлением к свободе, «Ελευθερία ή Θάνατος» («Свобода или смерть», девиз Греческой Республики).

Стоит вновь обратить внимание на важность осознания собственной национальной принадлежности грека как представителя народа, который не готов «να χαμηλώσω τα φτερά», в контексте принуждения к отречению от родовой преемственности истории и культурных черт, от принадлежности к окружающему миру, ставшему для него «δικός» («собственным»):

Πώς να με κάνουν να τον δω  
τον ήλιο μ' άλλα μάτια;  
Στα ηλιοσκαλοπάτια  
Μ' έμαθε η μάνα μου να ζω...  
Στου βούρκου μέσα τα νερά  
ποια γλώσσα μου μιλάνε  
αυτοί που μου ζητάνε  
να χαμηλώσω τα φτερά;

‘Как могут меня заставить видеть  
Солнце другими глазами?  
По солнечным ступенькам  
Меня научила моя мама жить  
В болотных водах  
На каком языке говорят со мной  
Те, кто требует от меня  
Опустить крылья?’<sup>6</sup>

### 3. Выводы

При анализе лирических текстов греческих песен второй половины XX в. удалось заметить, что наличие прямых отсылок к античной и христианской культуре оказалось намного меньше, чем ожидалось. Однако помимо прямых обращений, обнаруженных в лирике, не стоит игнорировать скрытые мотивы, которые наполняют песни революционного времени историческими и культурными отсылками. Это показывает, что для периода серьезных внутренних политических волнений, греку

<sup>6</sup> Песня «Πώς να σωπάσω» Ставроса Ксархакоса на стихи Костаса Киндиниса. Песню впервые исполнил Никос Ксилурис в 1972 г.

было важно сознавать себя греком, то есть частью долгого культурного развития. Несмотря на все потрясения, которые принес XX в. в жизнь социальную, экономическую и политическую, национальная борьба за свободное существование проявилась в лирике в попытке анализа собственной идентификации и принадлежности к роду или нации. Важно отметить, что лирический герой греческой песни не готов отказаться от своей страны, ее истории и культуры, даже под гнетом необходимости жертвы или смерти. Так лирический герой становится обобщающим образом всех настроений и убеждений, господствующих в революционный период греческой истории. Христианские мотивы наравне с античными становятся призывом к сопротивлению, поиску свободы через собственную историю страны.

### Литература

- Елоева 2009 — Ф. А. Елоева. «Ласточка» Одиссея Элитиса, или роль одного поэтического текста в жизни страны // И. А. Седакова (отв. ред.), М. М. Макаревич, Т. В. Цивьян (ред.). Мартеница. Mărtișoag. Март'с. Ve-roge. Материалы Круглого стола 25 марта 2008 года. М.: ИнСлав РАН, 2009. С. 62–72.
- Минченко 2016 — Т. П. Минченко. Ελευθερία и αγάπη как антропологические характеристики греческой культуры: от античности до современности // Томский журнал ЛИНГ и АНТР. 2016. Вып. 4 (14). С. 87–94.
- Тресиддер 1999 — Д. Тресиддер. Словарь символов. Пер. с англ. С. Палько. М.: Фаин-пресс, 1999.
- Умнов 2000 — М. И. Умнов. Современный словарь-справочник. Античный мир. М.: Олимп, АСТ, 2000.
- Фрэйзер 2001 — Д. Д. Фрэйзер. Золотая ветвь: исследование магии и религии. Т. 1. Пер. М. К. Рыклина. М.: Терра-Книжный клуб, 2001.
- Clogg 1992 — R. A. Clogg. Concise history of Greece. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Couloumbis et al. 2003 — T. A. Couloumbis, T. Kariotis, F. Bellou. Greece in the twentieth century. London: Routledge, 2003.
- Kallimopoulou 2009 — E. Kallimopoulou. Paradosiaka: Music, meaning and identity in modern Greece. Farnham: Ashgate Publishing Ltd. [SOAS Musicology Series], 2009.
- Tragaki 2007 — D. Tragaki. Rebetiko worlds. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, UK, 2007.





# КАНОН НИКОЛАЮ МИРЛИКИЙСКОМУ ГИМНОГРАФА КЛИМЕНТА: АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ И ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

М. Э. Титкова

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
titkova10@mail.ru

## 1. Введение

Исследователям мало известно о личности гимнографа Климента, и есть основания полагать, что он также не снискал широкого признания среди своих современников. Согласно немногочисленным исследованиям поэзии Климента, его творчество имеет ряд отличительных качеств, которые позволяют выделить автора из числа известных нам церковных поэтов. Эти специфические черты на данный момент изучены мало. Исследование творческой манеры Климента, анализ языка, стиля и композиции его канонов представляется актуальной задачей византийской филологии. Предмет исследования — канон Климента, посвященный Николаю Мирликийскому. Делается попытка выявить его композиционные и стилевые особенности. На материале канона рассматриваются основные аспекты творчества Климента, обозначенные историком-византинистом А. П. Кажданом в статье, посвященной индивидуальным чертам византийских гимнографов [Kazhdan 1992], демонстрируется, каким образом раскрываются распространенные элементы гимнографической традиции в поэзии Климента, а именно: историчность, включения в нарратив канона богородичен и троичен, акrostих, использования определенных терминов, характерных для праздничных канонов, таких, например, как  $\mu\nu\acute{\eta}\mu\eta$  ‘день памяти святого’,  $\sigma\omicron\rho\acute{o}\varsigma$  ‘гробница’. Таким образом, определяются особенности творчества Климента в контексте византийской гимнографии VII–IX вв.

В силу того, что гимнографический канон является вторичным по отношению к житию святого жанром, в задачи исследования также входит рассмотрение связи данного поэтического сочинения с его вероятным прозаическим источником — одним из житий Николая Мирликийского — для выявления того, каким образом происходит художественное переосмысление жития гимнографом Климентом. Внимание уделяется тому, какие эпизоды Климент выбирает из жития, в какой последовательности он их располагает, какой стилистической переработке

подвергается текст источника. Исследование выполнено на материале научно-критических изданий текстов канона Николаю Мирликийскому и его предположительного прозаического источника. В результате сопоставительного анализа двух агиографических текстов, а также рассмотрения в контексте гимнографической традиции образов и сюжетов, включенных в гимн Николаю Мирликийскому, выявляются черты индивидуального художественного метода византийского гимнографа.

## **2. Сведения о Клименте и общая характеристика его творчества**

Сочинения Климента относят к IX в. — эпохе Второго иконоборчества, правления Ирины и Никифора I. Творил поэт предположительно до 824 г. До наших дней не дошло ни одно житие Климента, хотя он был признан святым в Византийской церкви. В числе немногочисленных прямых источников, содержащих небольшие сведения о его жизни — Константинопольский Синаксарь [Delehaye 1902: 713.3–5], анонимный «Канон св. Клименту» [Pètridés 1903]. Из них мы узнаем, что святой жил «на Святой Горе» (предположительно Олимп Вифинский), был исповедником и писал каноны, был сослан за почитание икон и удостоен блаженной кончины [Kazhdan 1992].

Насчитывается менее тридцати канонов Климента, некоторые из них до сих пор не идентифицированы как собственно его сочинения. Каноны Климента условно можно разделить на две группы: праздничные гимны — прославляющие Богородицу, христианских святых, персонажей Ветхого Завета, архистратигов, и церемониальные каноны — на смерть игумена, монахов и других, а также — на монашеское одеяние. Отдельно можно упомянуть «Молебный канон», который выделяется из числа канонов Климента своим покаянным<sup>1</sup>, но, одновременно с тем, гордым характером: автор рассчитывает, что его поэтический талант способствует отпущению собственных грехов. Так, «Молебный канон» Климента, хотя и написан в традиции церковной поэзии, носящей исповедальный характер, тем не менее, создает контраст с «Великим каноном» Андрея Критского, где автор в молитве приносит слезы покаяния, уповая на спасение, и часто обращается к приему самоуничтожения. Итак, можно сказать, что каноны Климента очень разнообразны.

---

<sup>1</sup> Согласно мнению А. П. Каждана, для большинства канонов Климента не характерно публичное раскаяние в грехах, либо покаяние слабо выражено, что отличает гимнографа от последователей Андрея Критского [Kazhdan 1992].

### 3. Канон св. Николаю: ритмические особенности и рифма

Гимн Николаю Мирликийскому — праздничный, содержит девять песен, каждая из которых включает в себя один богородичен. Также, песнь третья — единственная (что символично) содержит троичен. В традициях жанра, во всех песнях канона первые строки тропарей закономерно следуют ритмическому образцу, заданному в первой строчке ирмосов, строго соблюдается количественное равенство слогов, часто сохраняется одинаковое ударение: Δεῦτε, λαοί (ирмос) — Νῦν ἐξαιτῶ (тропарь) и т. д.

В каждой из девяти песней тропари имеют одинаковое количество строк. Так, например, тропари первой песни содержат по 7 строк в каждом, тропари второй песни — 11 и т. д. При этом, соблюдается лишь изо-силлабическое, но не изотоническое соответствие тропарей ирмосу. Метрика тропарей в каждой из песней в целом стабильна и близко следует метрике ирмоса. Место главного ударения может меняться, что встречается, например, и в «Великом каноне» Андрея Критского. В тропарях встречаются и «укороченные» строки<sup>2</sup>. Они состоят лишь из одного слова, или минимального количества слогов и закономерно возникают в одной и той же по счету строке тропарей каждой песни.

Представляется, что такие перебои должны были эмоционально воздействовать на аудиторию. Однако дать точный ответ относительно такого суждения возможно лишь после изучения ритмического аспекта канона, что выходит за рамки тематики данной работы. Отдельно стоит обратить внимание на наличие рифмы в каноне. Она регулярна с 1 по 6 песнь, но полностью утрачивается к 7 песне и более не возникает до конца гимна. Так, закономерно можно наблюдать, что вторые строки каждого тропаря зарифмованы. Вот некоторые примеры:

- (1) **1 песнь:** πατράδελφος — μητρός — ὁσίως — χάριτος καταλαμπόμενος  
**2 песнь:** τέλειος — ἄγγελος — καλῶς  
**3 песнь:** ὅσιε — δύναται — Νικόλαε — ἀκούσατε  
**4 песнь:** Νικόλαου — παλατίουψυχὴν μου  
**4–5 песни:** ἔκραζον — ἔκλαιον — πρότερον, ἔφησε — ἔφησε — ἔφησε, ταράττετε — ταράττετε

<sup>2</sup> Стих делится на более мелкие метрические отрезки, которые, согласно терминологии, предложенной Мейром, иногда именуются «длинными строками» и «короткими строками» [Krivko 2023].

Последние два случая повтора одной и той же лексемы также составляют рифму.

#### 4. Содержание и композиция

Говоря о композиции гимна, можно указать на содержание в нем традиционных т. н. житийных «топосов»: последовательное описание чудес святого от рождения (песнь 1.11–21<sup>3</sup>) [АНГ 1976: 96–115] в юные годы (песнь 1.22–35), деяния, будучи уже в священничестве (песнь 2.76), и после — чудеса посмертные (песнь 9.343–345).

Наиболее вероятно, что «Деяние о стратилатах» IV в. — обычно называемое древнейшим из житий Николая Мирликийского<sup>4</sup> — является основным источником, к которому обращался Климент. На это указывает то, что фабула «Деяния» и канона полностью совпадают, встречается также прямое и косвенное цитирование «Деяния» [Anrich 1913: 67–77]. Можно обратить внимание на некоторые примеры такого цитирования, а также употребления омонимов (см. пример 5).

(2) а. «Деяние»:<sup>5</sup>

ἀνάστηθι καὶ ἀπόλυσον τοὺς τρεῖς ἀνδρας τοὺς στρατηλάτας, οὓς ἔχεις ἐν τῷ δεσμοτηρίῳ, ὅτι διεβλήθησαν ἀδίκως...

‘встань и отпусти три мужа стратиотов, которых ты держишь в темнице, потому что они брошены (обвинены) несправедливо...’ (20–20)

б. «Канон»:

ἀνάστα σπουδαίως καὶ οὓς ἐν τῇ φρουρᾷ ἔχεις κατακλείστοὺς τρεῖς ἀνδρας ἀπόλυσον...

‘встань поспешно и тех, кого ты держишь под стражей запертыми — три мужа,— отпусти...’ (214–217)

(3) а. «Деяние»:

...Ἀβλαβίε, βεβλαμμένε τὸν νοῦν καὶ τὰς φρένας, ἀνάστα καὶ ἀπόλυσον τοὺς τρεῖς ἀνδρας τοὺς στρατηλάτας, εἰς ἔχεις ἐν τῷ δεσμοτηρίῳ

‘...Авлавий, поврежденный умом и разумением, встань и отпусти трех мужей стратиотов, которых ты держишь’ (21–1)

<sup>3</sup> Здесь и далее в скобках указаны строки канона.

<sup>4</sup> Примечательно, что в сочинении VI в. «О явлении душ после смерти» Евстратий Константинопольский называет «Деяние о стратилатах» житием Николая Мирликийского.

<sup>5</sup> Далее в скобках указаны строки «Деяния».

- b. «Канон»:  
 ... βεβλαμμένε, <...> ταχὺ ἀνάστηθι καὶ οὐς ἀδίκως ἔκλεισας ἐν φρουρᾷ  
 ἀναιτίους ἀπόλυσον  
 ‘...ты, творящий вред, встань поспешно и отпусти тех невинных, ко-  
 торых ты несправедливо запер под стражей’ (332–335)
- (4) a. «Деяние»:  
 ...εὐθὺς καὶ παραχρῆμα ἀνεξετάστως... βληθῆναι ἐν τῇ φυλακῇ  
 ‘... тотчас и немедленно без выяснения обстоятельств бросить в тем-  
 ницу’ (13–18)
- b. «Канон»:  
 ...σφάζαι ἀνεξετάστως  
 ‘[приказал] ...заколоть без выяснения обстоятельств’ (176)
- (5) a. «Деяние»:  
 ἀκούσαντες ταῦτα, ἔκλαυσαν πικρῶς, καὶ τὰς ἐσθῆτες αὐτῶν  
 περισφρήσαντο, καὶ τρίχες αὐτῶν ἔτιλλον καὶ κόνιν πασάμενοι...  
 ‘они, услышав это, горько заплакали, разорвали свои одежды, рвали  
 свои волосы и поднимали пыль...’ (17–17)
- b. «Канон»:  
 Τότε οἱ ἄνδρες οἱ τρεῖς ολολυξάμενοι σφοδρῶς ἔκραζον πρὸς τὸν Θεὸν  
 τύπτοντες τὰ στήθη, σπασάμενοι κόνιν...  
 ‘Тогда три мужа сильно возопив, с криком обращались к Богу, ударяя  
 себя в грудь, посыпая себя пеплом...’ (190–194)
- (6) a. «Деяние»:  
 ...οἱ τρεῖς, ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος τὴν ἱκεσίαν πρὸς τὸν θεὸν ἐποιοῦντο...  
 ‘...трое в один голос молили Бога...’ (19–15)
- b. «Канон»:  
 ...οἱ τρεῖς <...> ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος ἐβόων...  
 ‘...трое в один голос кричали...’ (206–207)

То, что на протяжении всего канона повествование сосредотачивается единственно на сюжете спасения святым Николаем трех стратопедархов, может выступать маркером ранней датировки прозаического источника канона, которым могла быть одна из редакций «Деяния о стратилатах». Помимо древнейшего предания о Николае, архаичной чертой для канона

является наличие второй песни<sup>6</sup>. А. Коминис, издатель канона, указывает на то, что в иных списках, содержащих данный канон Климента, вторая песнь опускается, что, вероятно, носит практический характер, за неиспользованием ее в богослужениях [АНГ 1976: 99]. В гимне можно наблюдать богородичен в качестве финального тропаря каждой из песней. В рамках традиции, он завершает каждую песнь.

Примечательно, что каждая песнь часто прерывается на сценах с эмоциональной нагрузкой, и богородичен почти всегда сохраняет интригу повествования. Богородичны, как и ирмосы, в каноне не связаны с центральной темой тропарей, с учетом этого представляется уместным говорить о том, что богородичны не только выступают каноническим элементом, но и обладают функцией, снимающей напряжение повествования и одновременно сохраняющей интригу в каноне. Так, например, богородичен следует за объявлением Климента о начале повествования (121), или возникает вслед за такими экспрессивными сценами как произнесение смертного приговора стратилатам (181), явление святого императору во сне (224), допрос стратилатов на трибуне (247). Также стоит обратить внимание на то, что финальный богородичен всего гимна выражает просьбу Климента не только о благополучии императора, но и о мире в христианской церкви, что было актуально для гимнографа в период иконоборчества [АНГ 1976: 115].

Для того, чтобы лучше понять особенности нарратива в каноне Климента, уместно будет остановиться на его прозаическом источнике. Известно, что «Деяние о стратилатах» было распространено в Константинополе уже в VI в. Г. Анрих, издатель «Деяния» указывает на то, что самое раннее упоминание и даже дословное цитирование данного предания встречается в сочинении «О явлении душ после смерти» автора VI в. Евстратия Константинопольского [Anrich 1917: 57–63]. Исследователи пришли к выводу, что сочинение относится к IV в. и написано автором — ликийцем, которому были хорошо известны события и география, описываемые в сочинении [Бугаевский 2011: 56]. На возможность такой датировки может указывать и тот факт, что во всех пяти имеющихся сегодня редакциях «Деяния» воины, посланные во Фригию для борьбы с тайфалами, называются исключительно стратилатами или стратопедархами, даже после оказанных императором почестей, которые последовали за

---

<sup>6</sup> «...после X в. по неясной до сих пор причине песнь Моисея вместе со второй песнью канона перестала быть постоянным элементом церковного богослужения и превратилась в очень редкое песнопение» [Кашкин 2011: 68].

победой воинов и освобождением их из темницы. Вероятно, ликийский автор не упоминает о дальнейшем возвышении рангов стратилатов до статуса консулов потому, что его сочинение написано до 336–337 гг.<sup>7</sup> Гимнограф Климент также не упоминает о консульстве стратопедархов. Это обстоятельство, помимо возникающего в гимне дословного цитирования текста Деяния и соблюдения одного с ним нарратива, также наводит на мысль о том, что гимнограф располагал одной из редакций именно этого священного предания.

### 5. Соотношение канона с «Деянием о стратилатах»

Стоит обратить внимание на дополнения Климента к нарративу предполагаемого источника. Гимнограф, в сцене празднества в честь победы воинов, говорит о присутствии на торжестве лишь двух из них. Можно предположить, что это упоминание возникает потому, что Клименту либо были известны сведения о назначении консулами двух из стратилатов, либо автор располагал иной, незнакомой нам редакцией Деяния. Также авторским дополнением Климента к тексту источника выступает сведение о том, что святой Николай является во сне императору и епарху, не подозревая об этом. Николай не ожидает видеть пришедших к нему освобожденных стратилатов и с удивлением спрашивает: Ἦ τέκνα, τίνα συνέβη ὑμῖν? (112–113). В тексте Деяния эта информация отсутствует. То есть, в каноне подчеркивается, что чудо спасения стратилатов полностью возлагается на божий промысел, но не на святого. В каноне есть авторское замечание о том, что воины приняли постриг и остались со святым — подробность, также отсутствующая в сюжете Деяния.

Любопытно и то, что сравнительно с прозаическим источником, в изложении Климента возникают нарушения последовательности повествования. Он то объединяет образы трех мужей из Мирр и трех мужей из Константинополя воедино, то различает их, как участников принципиально разных сцен «Деяния о стратилатах». Можно предположить, что автор таким образом намеренно сократил объем канона, чтобы не занимать место в повествовании еще одной сложной сюжетной линией. Что касается посмертных чудес святителя Николая, в каноне Климента они отсутствуют, за исключением того сведения, что из его гробницы в храме доносится благоухание. Самым древним посмертным чудом, по мнению

<sup>7</sup> Избрание Визария Непотиана консулом состоялось в 336 г., а Урса в 338 г. информация об этих воинах содержится в первом томе (с. 625) справочника «Prosopography of the Late Roman Empire» [Бугаевский 2011: 58].



Г. Анриха [Anrich 1913: 127–128], является повествование о «Сосуде Артемиды», где дьявол пытается осквернить святые мощи Николая при помощи сосуда идолопоклонства, который он передает в руки паломников, однако сам святой предотвращает козни дьявола. Текст этого чуда содержится в «Житии Николая», составленном архимандритом Михаилом в VIII в. [Anrich 1913: 113–139.]. В [АНГ 1976] указывается, что Климент мог обращаться к данному житию. В начале канона Климентом приводятся сведения из детства святого, вероятно, взятые из редакции архимандрита Михаила. Родившись от Нонны, он встал на ноги уже через два часа после рождения, и его дядя, удивленный, «богодухновенно пророчествовал» о грядущем величии младенца перед Господом. Николай в очень раннем возрасте познал Священное Писание. Однако Климент воздержался от упоминания каких бы то ни было пространств чудес, — вероятно, также из практических соображений. Помимо прочего, из вышеупомянутого жития Михаила, могли быть почерпнуты сведения о жизни Николая, с небольшими неточностями: например, родословная другого святителя — Николая Пинарского (или Сионского), которого в древности часто путали с Николаем Мирликийским. Говорится также о храме, который он якобы воздвиг на Сионе, что также противоречит историческим сведениям из жизни святителя Николая Мирликийского [АНГ 1976: 97–100].

### **6. Характерные для творчества Климента черты в каноне Николаю Мирликийскому**

Историк-византист А. П. Каждан в статье, посвященной индивидуальным чертам византийских гимнографов [Kazhdan 1992], выделяет некоторые особенности гимнов Климента. Они закономерно встречаются в гимне Николаю Мирликийскому. Так, здесь имеет место свойственный Клименту историзм, хоть и не всегда достоверный. Упоминается имя матери святого (12), храм на Сионе (80), имя епарха Авлавия (175), область Фригии (155), и, как уже ранее было сказано, присутствие на торжестве во дворце лишь двух стратилатов (166), что также можно расценивать как историческую деталь — важное для автора уточнение. Авторские черты Климента выражаются в мотиве почитания икон, который, сравнительно с другими поэтами-иконоборцами<sup>8</sup>, возникает наиболее часто. Характерна для Климента и вытекающая из противостояния иконоборчеству

---

<sup>8</sup> В числе других известных нам гимнографов-иконоборцев — Иосиф Гимнограф, Феофан Граптос, Георгий Никомедийский, Иоанн Психаит [Kazhdan 1992].

идея церковного мира и единства, то есть примирение инакомыслящих сторон в лоне православной церкви (385). В каноне не встречаются общие для современников Климента термины, связанные с празднеством в честь поминания святого, такие как σήμερον, σορός<sup>9</sup>. Вместо этого говорится о том, что данный канон исполняется в стенах храма Св. Николая (115).

Также, помимо использованного Климентом типичного для гимнографов термина μνήμη альтернативой для обозначения святых мощей предстает слово θήκη (345). Оно представляется более нейтральным, нежели вышеперечисленные термины, распространенные у гимнографов. Сложность возникает с двойным акростихом, содержащим информацию об авторстве и основной теме канона — регулярно встречающаяся черта Климента, согласно исследованию А. П. Каждана. Наличие акростиха безусловно, однако его прочтение затруднено и лишь угадывается. Так, акростих богородичных, обычно носящий имя Климента, являет следующую незаконченную фразу: υμνός νικητ. Можно предположить, что последнее слово — νικητικός, что соответствует содержанию последнего богородична, носящего пожелание о победах императора. Также, акростих богородичных можно трактовать как сокращение имен Николая и Климента: υμνός Νικόλαω Κλημεντος. Акростих тропарей, к сожалению, не поддается прочтению, однако в нем можно различить (либо угадать) следующие слова: Νικόλαο, υμνητας, πολις, θαυματα. Так или иначе, в каноне есть заключительная строка (7)

(7) δοξάζω τὴν ᾠδὴν ἐκκληρῶν  
‘славлю, завершая песнь’

Различные комбинации именно таких слов регулярно встречается в канонах, авторство которых принадлежит Клименту.

Общим местом для творчества Климента и часто возникающая в каноне Св. Николаю тема — иконопочитания и борьбы с ересью — встречается дважды, исключительно в богородичных. В каноне система образов традиционная, в нем можно встретить в основном универсальные для

<sup>9</sup> Так, например, в лексике гимнографа Иосифа, кроме слова μνήμη, память (термин, часто встречающийся и у Феофана), регулярно встречаются такие понятия как ярко сияющее торжество (πανηγυρις), которое отмечается «сегодня», а также ‘могила’, ‘гроб’ и ‘мощи’. Климента можно назвать самым индивидуальным из современных ему поэтов, наименее склонным к стереотипам и абстракции [Kazhdan 1992].

описания святых эпитеты и метафоры: ὁσιος, μακάριος, τρισμακάριος, πανίερος, τέλειος, οὐρανοπολίτης, καθαρώτατος νοῦς, ἐπίγειος ἄγγελος, а также:

- (8) a. λύρα τοῦ πνεύματος  
‘он — лира духа’ (337)
- b. ...ποιμάννας ὀσίως τὸ ποιμνιον τοῦ Χριστοῦ...  
‘...пасет блаженно паству Христа...’ (84–85)

Тем не менее, есть и более редкие:

- (9) a. ...κατηξιώθης δέ, σοφέ, ἐπὶ θρόνου καθίσαι, καθέδρα πρεσβυτέρων, ἱερουργῶν τῷ Θεῷ  
‘[Николай] ...достоин воссесть на троне, будучи сам первейшим престолом древних святителей перед Богом’ (73)
- b. πολύτιμος σκεῦος  
‘[он —] ... многочтимый сосуд<sup>10</sup>’ (366)

Последняя метафора — нетипичная и чаще всего применяется гимнографами по отношению к Богородице. Она располагается в тропаре, следующем за посмертным чудом святого о благоуханных мощах (345). Поэтому можно понимать ее как антитезу сосуду Артемиды, то есть, дьявольскому сосуду, о котором было упомянуто ранее.

Вот еще некоторые антитезы и сочетания противоположных образов для выражения чудес Николая:

- (10) a. Ὑπὸ τοῦ πνεύματος, / πάτερ, θαλπόμενος / τὰς τῶν παθῶν πυρώσεις / καὶ ἁμαρτίας τὴν φλόγα...  
‘Воспламеняемый духом, / отец, ты погасил / возгорания страстей / и пламя греха...’ (65–69)
- b. ...ἀναμάκτω θυσία προσφέρων ἑαυτὸν τῷ ἀρχιποίμενι Χριστῷ...  
‘[Николай] ...бескровным естеством» приносит себя в жертву Христу...’ (81)

В примере (10b) наблюдается аллюзия на литургию.

<sup>10</sup> Распространенные выражения в патристике. Так, например, Иоанн Златоуст называет апостола Павла: Καὶ γὰρ Παῦλος ὁ ἀπόστολος, τὸ σκεῦος τῆς / ἐκλογῆς, ὁ ναὸς τοῦ Θεοῦ, τὸ στόμα τοῦ Χριστοῦ, / ἡ λύρα τοῦ Πνεύματος, / ὁ διδάσκαλος τῆς οἰκουμένης [PG 1862: 1041.23].

## 7. Заключение

Резюмируя, на данном этапе исследования следует признать, что вопрос о том, к какому материалу мог обращаться Климент для написания канона, остается не раскрытым. С одной стороны, есть явные признаки ориентации Климента на «Деяние о стратилатах», с другой стороны, включение в гимн сведений из жизни Николая, в том числе неточные, могут быть заимствованы из жития, составленного архиепископом Михаилом.

В каноне находят отражение большинство типичных для Климента черт, такие как историзм, тема борьбы с ересью, двойной акростих, подпись в заключительной строке гимна. Также, в каноне прослеживается рифма, регулярно (за редкими исключениями) возникающая во вторых строках тропарей. Иногда рифму составляют предпоследние строки. Важным в композиции канона представляются богородичны, вероятно использованные для сохранения интриги повествования.

Все вышеперечисленные данные о каноне Климента могут помочь составить представление о том, каким образом гимнография IX в. применялась в литургии, к каким художественным приемам мог обращаться автор для эмоционального воздействия на аудиторию во время богослужения.

## Литература

- Бугаевский 2011 — А. В. Бугаевский. Греческие тексты деяний и чудес Святого Николая как исторический источник // А. В. Бугаевский (ред.). *Добрый кормчий. Почитание Святого Николая в христианском мире*. М.: Скиния, 2011. С. 56–98.
- Кашкин 2011 — А. С. Кашкин. Великая песнь Моисея: экзегетический анализ Второзакония 32:1–43 // *Христианское чтение*. 2011. № 3. С. 67–122.
- АНГ 1976 — G. Schirò, A. Debiasi Gonzato, A. D. Kominis, A. Proiou, E. I. Tomadakis, K. Nikas (ed.). *Analecta hymnica graeca e codicibus eruta Italiae inferioris*. Vol. 4: *Canones Decembris*. Roma: Università di Roma, 1976.
- Anrich 1913 — G. Anrich. *Hagios Nikolaos: Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen*. Bd. 1. Leipzig; Berlin: Teubner Verlag, 1913.
- Anrich 1917 — G. Anrich. *Hagios Nikolaos: Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen*. Bd. 2. Leipzig; Berlin: Teubner Verlag, 1917.

- Delehaye 1902 — H. Delehaye (ed.) *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* (Propylaeum ad Acta SS. Novembris. Bruxelles: Apud Socios Bollandianos, 1902.
- Kazhdan 1992— — A. Kazhdan. An oxymoron: individual features of a Byzantine hymnographer // *Rivista di Studi bizantini e neoellenici*. 1992. Vol. 29. P. 19–58.
- Krivko 2023 — R. N. Krivko. «Перевод, парафраз и метр в древних славянских кондаках: I Метрика древней церковнославянской поэзии в исследованиях XIX–XXI вв. // *Revue des Études Slaves*. 2011. Т. 82. No. 2. P. 169–202.
- Pètridés 1903 — S. Pètridés. *Office inédit de saint Clément* // *Byzantinische Zeitschrift*. 1903. Bd. 12. S. 575–581.
- PG 1862 — J.-P. Migne. *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*. Т. 48. Paris: J.-P. Migne, 1862. P. 1041.23.