

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Образ Византии в новогреческой литературе XIX-XX веков

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки
45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса
Образовательной программы
«Классическая, византийская и
новогреческая филология»
очной формы обучения
Басова Екатерина Сергеевна

Научный руководитель:
к.ф.н., доц. Черноглазов Д. А.

Рецензент:
к.ф.н., доц. Климова К.А.

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗ ВИЗАНТИИ В ГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII-КОНЦА XIX В.	6
1.1. Постановка проблематики и краткий обзор	6
1.2. Произведения на византийскую тематику в литературе XVIII-конца XIX в. 8	
1.3. Образ Византии в творчестве Константина Кавафиса	13
ГЛАВА 2. ОБРАЗ ВИЗАНТИИ В ЛИТЕРАТУРЕ «ПОКОЛЕНИЯ 30-Х».....	17
2.1. Образ Византии в прозе «поколения 30-х»	17
2.2. Образ Византии в поэзии «поколения 30-х».....	22
2.2.1. Йоргос Сеферис.....	25
2.2.1.1. «Неофит Затворник говорит»	26
2.2.2.2. Переводы Йейтса	34
2.2.2. Одисеас Элитис	39
2.2.2.1. «Смерть и воскрешение Константина Палеолога»	40
2.2.2.2. «Маленький корабль».....	46
2.2.3. Никос Энгонопулос	66
2.2.3.1. «Боливар, одно греческое стихотворение»	68
2.2.3.2. «Правитель Каритены».....	77
2.2.3.3. «О Крокодилосе Кладасе»	84
2.2.3.4. «Меркурио Буа»	90
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	96
Список использованной библиографии	101
ПРИЛОЖЕНИЕ	108

ВВЕДЕНИЕ

Образ Византии, Византийской или, как ее называли сами жители, Ромейской империи — государства, сформировавшегося в 330 г. после перенесения императором Константином Великим столицы из Рима в Константинополь и просуществовавшего до 1453, — образ, достаточно распространенный не только в греческой, но и в мировой художественной литературе.

Основные жанры произведений, посвященных Византийской империи, это: исторический роман, как классический, так и беллетристический и стилизованные под научно-популярное чтение биографии, любовный или женский исторический роман. Это фантастические романы с альтернативной историей или фэнтези-миром, написанные на основе византийской истории, однако с заменой личных имен и топонимики, романы-путешествия во времени. Достаточно обширный пласт произведений представляют поэмы и пьесы, написанные преимущественно в XIX в.

Наиболее популярные персонажи — это император Юлиан Отступник, восстановивший в IV в. язычество как официальную религию, бывшая гетера императрица Феодора, ее муж император Юстиниан Великий, его полководец Велизарий, телохранитель императрицы Зои викинг Харальд Суровый. Самые популярные описанные в литературе эпохи — это эпоха Юстиниана Великого, времена четвертого крестового похода и взятие Константинополя крестоносцами в 1204 г., а также падение Константинополя и взятие города османами в 1453 г.

Византия не осталась предметом литературного исследования лишь в художественной литературе запада, в равной степени она привлекала и почти что всех великих греческих прозаиков, поэтов и художников. Ее образ продолжает занимать и современных авторов и живописцев. Образы императоров Византийской империи и приближенных императорского двора появились в новогреческой литературе уже в произведении Дионисиоса Соломоса (1798-1857), за которым закрепилось звание первого национального греческого поэта. Соломос обращается к образу известного война и дипломата комниновской эпохи: Никифору Вриеннию (1062-1137) [Σολομός 1955].

Один из последних значительных романов, связанных с Византией, это трилогия «У Византии выходной» Гавриила Николау Пендзикиса (1952) [Πεντζίκης 2015], вторая и на настоящий момент последняя часть которой вышла в 2015 г. В этом же году Г. Н. Пендзикис публикует книгу с утерянными главами ко второму тому трилогии [Πεντζίκης 2015]. Автор называет эти главы «тайными» по аналогии с «Тайной историей» известного византийского писателя VI в. Прокопия Кесарийского. В памфлете «Тайная история» автор масштабного исторического сочинения «История войн» и панегирического трактата «О постройках» живым образным языком описывает события эпохи правления императора Юстиниана и весь закулисный мир Византийской империи эпохи ее расцвета. Французский философ и писатель Эрнест Ренан (1823-1892) писал, что «Тайна история» — это книга, во всей красе представляющая *«мир отравителей и убийц, необузданных и безумных»* [Renan 2000: 202].

Тема нашей магистерской диссертации «Образ Византии в греческой литературе XIX-XX в.». В ходе работы будет дан обзор произведений конца XVIII-XIX в., написанных на византийскую тематику. Однако основное внимание будет уделено изучению этого образа в литературе первой половины XX в., с основным упором на поэзию обозначенного периода: поэзии авторов, которых современное литературоведение относит к так называемому «поколению 30-х», авторов чей творческий путь начался в 1930 гг. В данной работе также будут рассмотрены некоторые произведения авторов, которые не относятся к этому направлению, но чьи произведения были созданы примерно в это же время (Костис Уранис, Никос Казандзакис, Пенелопа Дельта).

Таким образом, предметом настоящего исследования и подробного описания являются стихотворения, посвященные византийской тематике, написанные в обозначенных в теме магистерской диссертации хронологических рамках, с основным упором на поэзию «поколения 30-х».

Цель данного исследования: дать целостный анализ византийской тематики в произведениях греческой литературы XIX- XX в., уделяя особое внимание поэзии

«поколения 30-х», так как основные литературные процессы и изменения происходят именно в поэзии этого времени.

Исходя из вышенаписанного, для данного исследования были поставлены следующие задачи:

- проследить обращение к образу Византии в греческой литературе XVIII-XIX вв., дать их краткий анализ;

- выделить основные прозаические произведения греческой литературы первой половины XX в. авторы которых обращались к образу Византии и дать их краткий обзор;

- выделить основные поэтические тексты, посвященные Византии, дать их полный историко-литературный анализ; если это возможно, установить источник, в котором описан тот или иной описанный в стихотворении эпизод;

- на основе этого установить и проанализировать основные образы, к которым обращаются греческие поэты первой половины XX в.

Византийская тематика и образ Византии вообще в новогреческой литературе — тема малоизученная в современной неозеллинистике. Основным исследованием для подборки произведений для историко-литературного анализа и анализа источников послужил сборник Стратиса Пасхалиса «Литературное путешествие в Византию» (2003) [Πασχάλης 2013] (произведения, обозначенные Пасхалисом как византийские см. в Приложении 1).

В первой главе будут кратко рассмотрены произведения, посвященные византийской тематике, написанные в период с XVIII по конец XIX в. Вторая глава посвящена авторам «поколения 30-х» и их рецепции образа Византии. Сначала в срезе главных тем, мотивов и исторического содержания будут кратко рассмотрены произведения прозаиков «поколения 30-х», а также произведения авторов, которые не причисляются к направлению литературоведческой традицией, но создают свои произведения в это же время (Никос Казандзакис, Пенелопа Дельта). Роман Пенелопы Дельты «Во времена Василия Болгаробойцы» [Δέλτα 2011] был написан в 1958 г.: таким образом, за хронологические рамки берется временной отрезок с 1930 по 1958 г. включительно. В диссертации не

рассматриваются драматические произведения, путевые заметки, воспоминания и другие биографические отсылки, за исключением Никоса Казандзакиса о Мистре.

ГЛАВА 1. ОБРАЗ ВИЗАНТИИ В ГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII- КОНЦА XIX В.

1.1. Постановка проблематики и краткий обзор

Византия вдохновляла не только патриотические порывы Костиса Паламаса (1859-1943), Ангелоса Терзакиса (1907-1979), Пенелопы Дельты (1874-1941) и других поэтов и прозаиков, как национальный стереотип, была не только лирическим предметом ностальгии и утерянного прошлого, как, например, в произведениях Ангелоса Сикелианоса (1884-1951) и песнях Никоса Гатсоса (1911-1992), не просто выполняла функцию пейзажа и декораций, на фоне которых разворачиваются романтические драмы, приправленные нотками средневековья, как в романах Александроса Пападиамандиса (1851-1911). Ее образ играет по-настоящему активную и неотъемлемую роль в создании греческой современности.

Одисеас Элитис, Никос-Гавриил Пентзикис, Никос Энгонопулос (последние два не только в литературных произведениях, но и в живописи) исследуют и отображают в своем творчестве мотивы, темы, нравы, язык византийской истории и искусства *«дабы поэкспериментировать и оправдать современное чувственное и эстетическое восприятие греческим духом прошлого. Сюрреализм, внутренний монолог, фантасмагоричные образы, историческая память и ее действие в современной действительности (Йоргос Сеферис, Яннис Рицос), парадоксальные и абсурдные текстуальные, намеренный формальный маньеризм (сюда можно отнести, пожалуй, даже поэму Одисеаса Элитиса «Достойно есть»), всем этим греческие авторы обязаны византийской литературе и искусству» [Πασχάλης 2003: 12].*

За всем этим, как главный дирижер, стоит Фотис Кондоглу, одна из самых важных фигур «поколения 30-х». Кондоглу со свойственной ему чувствительностью и резкостью *«выявлял в произведениях византийского и народного искусства необычные и парадоксальные черты магической культуры,*

которые так легко влетают в современную действительность» [Πασχάλης 2003: 12]. Его интерес к Византии, который Стратис Пасхалис называет «неовизантийским Возрождением» [Πασχάλης 2003: 12] стал своеобразным катализатором. Именно после Кондоглу диалог с Византией стал более глубоким и острым, расширился, сбросив сугубо романтический, продиктованный Великой Идеей националистический характер, свойственный, к примеру, произведениям Костиса Паламаса.

В ведении этого диалога с прошлым, в данном случае диалога «византийского», несомненно, наиболее аутентичен известнейший новогреческий поэт XIX-XXвв. Константин Кавафис. Его диалог с историей — это интереснейший и тончайший по ощущениям феномен. *«В характеристике своего творчества поэт сам называет историческую линию одной из основных. Поэтическое внимание Кавафиса устремлено в прошлое: в своих исторических стихотворениях он обращается к античной тематике, а также к тематике византийской»* [Басова 2015: 3].

Для Кавафиса Византия — это дух, природа, возможно, в глобальном аристотелевском смысле. *«Византии не нужно подражать, ее не нужно воссоздавать, возвещать о ней всем и каждому. Кавафис, как никто другой, утверждает, что Византия — это дух и мироощущение»* [Πασχάλης 2003: 12]. Для Кавафиса характерен сухой реализм с нотками византийской иронии, простой и явно декоративно нарочито украшенный, как и произведения византийских авторов. Поэтическая мысль Кавафиса легко движется от эллинистической и ранневизантийской эпохи до времен падения Константинополя.

Своеобразным предвестником Фотиса Кондоглу был Александрос Пападиамандис, чьи произведения наполнены греческими православными церковными традициями.

Пасхалис отмечает, что образ Византии в греческой литературе — это путь *«от отрывков «Вриенния» Дионисиоса Соломоса до скрупулезно построенных текстов Терзакиса. От похожих на одноактные пьесы стихотворений Кавафиса до странных акробатических номеров Пентзикиса. От невинных баллад*

Визиноса до византийского формализма Элитиса. От непоколебимых строк Паламаса до сюрреалистичного прагматизма Энгонопулоса. От иконоборческих насмешек Карагациса до философского мистицизма Зои Карелли» [Πασχάλης 2003: 14].

1.2. Произведения на византийскую тематику в литературе XVIII-конца XIX в.

Образы императоров Византийской империи появились в новогреческой литературе и вошли в ее систему персонажей уже в произведении Дионисиоса Соломоса (1798-1857), за которым закрепилось звание первого национального греческого поэта.

Соломос пишет стихотворение, в заголовок которого выносит имя византийского государственного деятеля эпохи Комнинов, дипломата и автора исторических записок Никифора Вриенния. Его исторические заметки, охватывающие период с 976 по 1087 г., являются одним из важнейших исторических источников Византийской империи в эту эпоху. После смерти Никифора его жена, одна из первых женщин историков Анна Комнина (1083-1153) написала свое монументальное историческое сочинение «Алексиада». «Алексиада», произведение в котором она описывает жизнь и правление своего отца императора Алексея Комнина, принадлежит к жанру хроники и является своеобразным продолжением этих исторических записок. Стихотворение «Νικηφόρος ὁ Βρυέννιος» («Никифор Вриенний») Дионисиоса Соломоса представляет собой небольшие зарисовки, скорее всего, произведение является незаконченным, однако в архивах поэта оно не было найдено, потому что поэтические сборники входят в том виде, в котором сохранилось. В комментарии к стихотворению Яковос Полилас (1825-1896) — писатель, критик, главный исследователь и издатель трудов Соломоса отмечает связь стихотворения с «Алексиадой» Анны Комнины [Σολωμός 1955: 162].

В 1882 г. греческий писатель, поэт и ученый, один из самых важных представителей греческой литературы Йоргос Визинос (1849-1896) пишет стихотворение «Ο τελευταίος Παλαιολόγος» («Последний Палеолог») [Πασχάλης

2003: 20-24], посвященное последнему императору Византийской империи Константину XI Палеологу. Стихотворение написано в виде разговора бабушки и внука, в котором поэт обращается к известному греческому мифу о мраморном императоре. Согласно этому мифу, император Константин XI во время сражения у стен Константинополя с османским войском не умер, а был вознесен ангелами на небо и лишь спит, чтобы проснуться вновь, прогнать врага и освободить страну.

Византийские мотивы очень сильно ощущаются и в произведениях известного греческого прозаика, одной из наиболее значительных фигур страниц греческой литературы конца XIX-начала XX в. Александроса Пападиамандиса (1851-1911). Показательно, что именно под псевдонимом «Византиец» он в 1887 г. в журнале *Efimeris* опубликовал три статьи на религиозную тематику, посвященные трем великим праздникам Рождественских святок: Рождеству, Новому году и Богоявлению, с целью пробудить в читателе религиозные чувства и указать на важность этих праздников. Также следует отметить, что и проза Пападиамандиса пронизана этой византийской религиозностью и церковной направленностью вообще.

«В произведениях Пападиамандиса все события отмечены и определены временем литургий, потому что это время, по которому живет церковь, и с ним человек правильно проживает эсхатологическое ожидание вечности. В его рассказах совершенно очевидно, что церковные праздники определяют не только повседневные занятия человека, но и всю его жизнь» [Κεσελόπουλου 2003: 19].

Говоря о византийском колорите в творчестве Пападиамандиса, Пасхалис отмечает такие романы как: «Н γυφτοπούλα» («Цыганка») (1884) [Παλαδιαμάντης: 2012] и «Οι έμποροι των εθνών» («Продавцы народов») (1883) [Παλαδιαμάντης: 2011].

«Цыганка» — это третий роман Пападиамандиса, роман имел большой успех как у читателей, так и в литературных кругах. Он создал вокруг писателя своеобразную легенду о волшебнике и сверхчеловеке, из-за того, что публиковался по частям в газете Василиса Гаврилидиса *Akropolis* анонимно. «Цыганка» — роман о падении Константинополя, плач о городе, написанный от лица великого

византийца и знаменитого философа XIV-XV вв. Георгия Гемиста Плифона. Плифон для автора является фигурой символической, сочетающей в себе как положительные, так и отрицательные черты человеческого характера. Пападиамандис восхищается его увлеченностью древностью и одновременно порицает его религиозные заблуждения и попытку возродить религию Древней Греции. В этот сюжет автор вплетает цыганский колорит, что придает истории особую атмосферу и вызывает неподдельный интерес читателя. Герои романа: Плифон и его несчастная дочь, влюбленная в цыгана. Двое возлюбленных умирают под обломками внезапно упавшей на них статуи во время землетрясения накануне взятия Константинополя османами в 1453 г.

Действие романа «Продавцы народов» происходит в хронологических рамках 1199-1207 гг., во времена четвертого крестового похода, когда венецианские и генуэзские пираты устанавливают контроль над Кикладскими островами. На фоне эпохи этих самых торговцев, которыми движет жажда денег и разворачивается любовная история венецианца Марко Сануто и Августы, жены спасшего его пирата с Наксоса – Иоанниса Мухраса.

Образ легендарного героя-акрита Дигениса прочно вошел в греческую архетипичную традицию. О жизни и подвигах Дигениса, жившего на восточных границах империи, и, как это часто бывает с пограничными территориями, обязанного своему происхождению двум разным народам, двум разным родам, откуда и появляется его имя (διγενής) [Vitti 1987: 14] повествует эпическая поэма, написанная в промежутке между X и XII в. С конца XIX в. с открытием народных акритских песен и рукописей поэмы образ Дигениса Акрита начал трактоваться как национальный символ. Так известный греческий фольклорист Николаос Политис (1852-1921) считал Дигениса *«символом долгой и упорной борьбы греческого мира с мусульманским»* [Κεχαγιάδου 1986: 98]. Образ и символ Дигениса Акрита вошел и в современную литературу.

Самым ранним примером обращения к образу Дигениса в новогреческой литературе являются произведения Основателя Новой Афинской школы Костиса Паламаса (1859-1943). В поэтическом сборнике «Γαῖβοι καὶ ἀνάλαστοι»

(«Ямбы и анапесты») (1897) [Παλαμάς 2010] в стихотворении «Ο Διγενής και ο Χάρωντας» («Дигенис и Харон») [Πασχάλης 2003: 53] образ акритского героя появляется как символ греческой души, ее непрерывности от античности, сквозь Византию и до времен новейшей истории Греции. Образ Дигениса — это непобедимый героический образ и символ бессмертия.

Акриты появляются и в другом произведении Паламаса «Δωδεκάλογος του Γύφτου» («Двенадцать песен цыгана») (1907) [Παλαμάς 2015]. Акриты являются символом народного сознания в противопоставление продажности византийского императора.

Образ Дигениса и акритский материал в целом присутствует в произведениях и других авторов: известный греческий поэт и драматург Ангелос Сикелианос (1884-1951) обращается к образу Дигениса в трагедии «Χριστός λυόμενος ή Ο Θάνατος του Διγενή» («Смерть Дигениса») [Σικελιανός 1948]. Сикелианос рисует образ мятежника и одновременно защитника обездоленных. Паламас также замыслил драму о Дигенисе Акрите, однако оставил свои задумки. В 1921 г. известный писатель-димотикист Яннис Психарис (1854-1929) объявил о создании одноименной работы, однако это произведение тоже не вышло в свет. Никос Казандзакис замыслил масштабную эпическую поэму со времен от падения Константинополя до современности, в которой должен был появиться Дигенис Акрит как своеобразная диахроническая фигура, участвующая во многих важных исторических событиях.

Возвращаясь к Костису Паламасу, стоит также отметить перевод на димотику известной стихиры «Господи, я же во многия грехи впадшая жена» [Πασχάλης 2003: 70] греческой монахини, поэтессы и гимнографа IX в. Кассии Константинопольской и поэму «Η φλογέρα του βασιλιά» («Царская флейта») (1910) [Πασχάλης 1989].

««Царская флейта» — это апофеоз греческой природы и греческой истории, греческого пространства и времени, которая поражает нас невероятной выразительностью и богатством народного языка» [Σαχήνης 1993: 10].

«Царская флейта» — это поэма с элементами героического эпоса, посвященная византийскому императору Македонской династии Василию Болгаробойце (958-1025). *«Это произведение вообрало в себя всю многогранность и многоплановость греческой литературной традиции от произведений античных до поздневизантийских/ранненовогреческих» [Басова 2016].*

Знакомство поэта с византийскими текстами прослеживается уже в сборнике 1885 г. «Τα τραγούδια της πατρίδας μου» («Песни моей родины») [Παλαμας 2017]. В прологе второго издания Паламас сам называет одной из отличительных черт сборника *«появление в нем истории Византии, которое он в последствии обязательно использует и раскрывает. Сатас, Кедринос, Манасси, Акрополит привносят в его новый лиризм темы прежде не известные» [Βασιλάκου-Μαντοβουβάλου 1967: 7].*

«Интерес поэта к истории Византии не гаснет и в последующие годы, так как историю новогреческую он воспринимает как ее непосредственное продолжение» [Басова 2016].

«...древность с ее историей и мифологией, которые, на первый взгляд, в одностороннем порядке вдохновляют и сопровождают наши произведения и речи, на самом деле не являются единственным, что подпитывает наш идеал. Несмотря на все увлечение древностью и современной жизнью, мы являемся приемниками византийцев» [Βασιλάκου-Μαντοβουβάλου 1967: 6].

«В «Царской флейте» Паламас поистине при помощи поэтической лиры (флейты, найденной в могиле Василия II, которая вдруг начинает играть, когда ее извлекают из уст правителя) воссоздает картину подвигов и жизни византийского императора, а вместе с ним оживает и вся история Византии. Помимо основателя Македонской династии, поэма изобилует византийскими образами: призраками матери Василия, императрицы Феофано и трех императоров, любивших ее: Романа II, Никифора Фоки и Иоанна Цимисхия. Поэма «Царская флейта» исполнена лиричности, это произведение глубоко

романтическое, оно воплощает в себе самую главную идею романтического историзма о непрерывности эллинистической традиции» [Басова 2016].

«Эта эпико-лирическая поэма исполнена героического духа в попытке поэта показать нам одну из мужественных, живых и эпических страниц греческой истории. Император Василий Болгаробойца, Никифор Фока, Иоанн Цимисхий, Дигенис Акрит и другие знаменитые и безымянные фигуры этого периода предстают перед нами чтобы вдохновить и пробудить после позорного поражения 1897 г. Весь эллинизм и, особенно, эллинизм византийский и, притом, в один из самых героических его моментов, разворачивается перед нашими глазами чтобы оживить в эту эпоху боевой дух нашего народа» [Μόσχου 2002: 247]

Захват Константинополя крестоносцами в 1204 г. описывает в стихотворении «Н κατάκτηση του Βυζαντίου» («Завоевание Византии») греческий писатель и поэт Костас Уранис (1896-1953) [Πασχάλης 2003: 127]. Он открывает стихотворение строкой: «это час суровый и важный» [Πασχάλης 2003: 127]. Действительно, 1204 г. – одна из самых важных дат в истории существования Византийской империи, с которого начинается путь к ее упадку и закату.

Таковы основные произведения, посвященные византийской тематике в греческой литературной традиции XVIII-XIX вв. Безусловным венцом историзма и византийского дискурса в произведениях греческой литературы конца XIX-начала XX в. является фигура Константина Кавафиса (1863-1933). Его подход к осмыслению истории, особый прием иронии и использование цитат из византийских источников логически завершает исследование византийской тематики предшествовавших ему прозаиков и поэтов и открывает эпоху модернизма, в которую также входят произведения, изобилующие византийскими мотивами и образной системой.

1.3. Образ Византии в творчестве Константина Кавафиса

Константин Кавафис — известнейший новогреческий поэт XIX-XX вв., одна из самых выдающихся фигур, как в греческой, так и в мировой литературе. Его диалог с историей являет собой интереснейший и тончайший по ощущениям

феномен. Сам поэт в характеристике своего творчества одной из основных линий называет историческую линию в поэзии. Обращая свое поэтическое внимание в прошлое, в своих исторических стихотворениях поэт обращается к античной тематике, а также к тематике византийской.

Византийская тематика в творчестве Кавафиса представлена очень широко и многообразно. Весь корпус византийских стихотворений можно условно разделить на три основных цикла: ранне-, средне- и поздневизантийский. Основным корпусом стихотворений ранневизантийской тематики наряду со стихотворениями с тематикой язычества-христианства составляют стихотворения, посвященные императору IV в. Юлиану Отступнику. Средневизантийский корпус текстов — это стихотворения о представителях династии Комнинов, а поздневизантийские — об императоре Иоанне Кантакузине, а также стихотворения о падении Византии и захвате Константинополя.

Условный Юлиановский цикл стихотворений самый объемный по количеству входящих в него стихотворений: двенадцать. Источники цикла также достаточно разнообразны, это и личные письма, и сочинения Юлиана, а также и исторические и церковные хроники, как греческие, так и латинские. Труды авторов «Церковной истории» IV в. Сократа Схоластика и Созомена Саламинского. Источники комниновского цикла — это труды Анны Комнины, византийских историков XII в. Никиты Хониата и Иоанна Зонары. В стихотворениях об Иоанне Кантакузине Кавафис обращается к историческому труду «История ромеев» византийского историка, философа и богослова XIV в. Никифора Григоры.

Главные черты, определяющие византийские стихотворения Кавафиса: — цитация; в стихотворениях на византийскую тематику цитация играет очень большую роль. Прямые отсылки к византийским источникам говорят о том, что Кавафис работал с аутентичным текстом. Спектр цитат, которые приводит поэт в стихотворениях византийской тематики говорит об использовании автором максимально широкого корпуса источников. Это письма, церковные хроники, историография, хроники мемуарные, народная поэзия. Произведения не только

хорошо известные публике, например, Анны Комнины или Никиты Хониата, но и произведения, предназначенные только для определенного типа читателя: Продолжатель Феофана, Иоанн Зонара.

– «кавафианская» ирония как особая черта, определяющая тональность стихотворений и в некоторых случаях создающая двойственность плана изображения. Кавафис иронизирует над своими персонажами в лучших традициях византийского нарратива, подобно истинному византийскому автору XI-XII вв.

– двуплановость изображения; Речь идет как о двойном фокусе в изображении героя, так и композиционного плана стихотворения. Дихотомия героя, как особый прием, характерна для стихотворений, составляющих комниновский цикл: это стихотворения «Анна Далассина» и «Анна Комнина». Двуплановость композиционного построения стихотворений для разных циклов выявляет разные подходы Кавафиса к изображению. Для Юлиановского цикла характерен один план изображения, только исторический. Прием иронии здесь обнажен и не создает отдельного, «подводного» плана изображения, потому дихотомичность образов этому циклу, скорее, не свойственна. Кавафис обличает Юлиана и высмеивает. Хотя, безусловно, отношение поэта к фигуре Юлиана Отступника не однозначно и чрезвычайно сложно.

Такой прием дихотомии является особым модернистским методом построения исторического плана Кавафисом. Сюжетный план стихотворения рассекается на две части: 1 – ретроспективный план, т.н. экскурс в прошлое, 2 – своеобразный план вневременности – удаления фигуры автора из текста, но в то же время и присутствия его в нем. С помощью такой двойной фокусировки Кавафис добивается эффекта дихотомии образов лирических героев и ситуаций. Так, с помощью литературной игры, особого обращения с историческим материалом и модернистских приемов поэту удастся воссоздать в тональности стихотворения знаменитую византийскую иронию и юмор, определяющие византийский дискурс Кавафиса.

Византийский хронотоп Кавафиса — несказанно интересный феномен. Для стихотворений этой тематики, как и для большинства произведений поэта,

характерна, как уже отмечалось выше, двойственность, а также переходность. Когда речь идет о Кавафисе, под переходностью понимается интерес поэта к пограничным этапам, периодам, ситуациям и состояниям, как в истории внешней, так и во внутриличностной. Поэта интересуют именно переходные, критические моменты в истории Византии (противостояние язычества-христианства, мира арабского-византийского, заката империи), именно в рамки крушения одного мира и лишь подготовки построения мира другого, Кавафис помещает своих персонажей, тоже оказавшихся на распутье, запутавшихся, уже отрезанных от прошлого, в настоящий момент застрявших в некоторого рода чистилище, ведь картина будущего еще не сложена, она туманна и непонятна.

Путь Византии в стихотворениях Кавафиса — это путь от противостояния язычества и христианства в IV в. к захвату империи в 1453 г. Если проследить именно линию сюжетов (от IV до XV в.) поэт, подобно известному английскому историку XVIII в. Эдварду Гиббону, рисует историю упадка византийского государства. Но все же, постепенно к последнему циклу ирония Кавафиса сходит на нет, изменяется тональность повествования. И если рассмотреть ключевые образы, открывающие и закрывающие византийскую тематику, то это, на зрительном восприятии, история не падения, но *воспарения*.

Стихотворение «Взята», написанное в распространенном после падения Константинополя жанре плача, посвящено захвату последнего осколка Византийской империи — Трапезунда. Главный образ-символ произведения — образ белой птицы, крылья которой символизируют Письмо, Логос, и, возможно, словесный Дар, и песни-надежды на возвращение Константинополя и никуда не исчезнувшего духа Византии, του ἐνδοξοῦ μας Βυζαντινισμοῦ.

ГЛАВА 2. ОБРАЗ ВИЗАНТИИ В ЛИТЕРАТУРЕ «ПОКОЛЕНИЯ 30-Х»

2.1. Образ Византии в прозе «поколения 30-х»

В 30-ые годы происходит знаменательный рывок в прозе, этот период в греческой литературе еще называют «эпохой романа». Писатели постепенно отходят от привычной малой формы — новелл и рассказов, и творят в жанре романа, который уже успел утвердиться и расцвести в модернистской литературе Европы того времени. Достаточно вспомнить, что в 1922 г. в свет вышел скандальный роман Джеймса Джойса «Улисс», который произвел революцию в области жанра и формы.

Начать краткий обзор авторов литературного направления «поколения 30-х» и произведений, в которых они обращались к рассматриваемой нами тематике и образной системе стоит с романа одного из главных представителей и «начинателей» литературы «поколения 30-х» Фотиса Кондоглу (1895-195) «Η πονεμένη Ρωμιόσίνη» («Попранная Ромиосини») (1964) [Κόντογλου 1976]. Понятие «ромейскости» напрямую связано с понятиями культуры и истинной духовности, непрерывности греческой истории. Современные греки — это потомки византийцев, Византийской империи, получившей такое название в научном дискурсе и общем использовании лишь впоследствии. На протяжении всей своей истории существования империя называлась Римской, а ее жители ромеями. Из слова «ромиосини», этимологически связанного с названием империи и ее жителей, по мнению Кондоглу, вышла вся современная Греция.

Костас Сарделис в своем эссе «Ромиосини и Фотис Кондоглу» (1982) называет его манифестом, а про самого автора замечает, что *«Византию он влачил с собой, убегая от пожара, сжигающего тысячелетнюю историю»* [Σαρδελής 1982 :12]. Фотис Кондоглу — известный греческий писатель и живописец, который внес огромный вклад в развитие традиции византийской иконописи. Его кисти принадлежит огромное количество икон, мастерски выполненных в византийских традициях. Имя Кондоглу — одно из основных имен «поколения 30-х», именно его учениками был греческий художник и режиссер Яннис Царухис и главный

представитель движения сюрреализма в Греции — Никос Энгонопулос, гений которого так же совмещал в себе литературу и живопись.

Обращение к византийской иконе и ее тесная связь с литературой вообще характерна для этого времени. Писатели обращаются к традиции, к прошлому в поисках национальной самоидентификации. Именно в больших полотнах и в произведениях большой формы авторы пытаются нарисовать портрет своеобразный портрет «героя нашего времени», узнать этого человека и перейти от частного к глобальному: к месту этого героя в обществе, а от общества к истории всей страны.

Хотя речь в данной главе идет о греческой прозе, говоря о понятии «ромиосини», стоит также отметить одноименное поэтическое произведение другого выдающегося греческого поэта, номинанта на Нобелевскую премию по литературе в 1975 г., одного из главных представителей «поколения 30-х» Янниса Рицоса (1909-1990). «Ρωμιόσβνη» («Ромиосини») Рицоса [Ρίτσος 1973] была написана раньше произведения Кондоглу, в 1945-47 гг., и напечатана в 1954 г. Этот поэтический сборник содержит работы поэта 1941-1953 гг., посвященные событиям Греческой истории того времени: Второй мировой и Гражданской войне.

В середине 50 гг. в печать выходят два произведения авторов, которые не относятся к представителям так называемого «поколения 30-х»: Никоса Казандзакиса и Пенелопы Дельты. Первый ищет византийского покоя и возврата в его колыбель в своем последнем произведении «Αναφορά στον Γκρέκο» («Отсылка к Греко») [Καζαντζάκης 1999] (здесь вновь следует отметить связь литературы с иконописью), который Казандзакис начинает писать осенью 1956 г. Это автобиографическое произведение являет собой своеобразную исповедь автора, который исследуя греческий пейзаж, в особенности окрестности города Мистры — столицы Морейского деспотата, провинции Византийской империи, существовавшей с середины XIV до середины XV вв., отмечает всю суть греческой культуры:

С каждым днем я все лучше понимал это, бродя по греческой земле: греческая культура не была однодневным сверхъестественным цветком, она была

деревом, что пустило корни глубоко в землю, поглотило грязь и расцвело. Чем больше грязи она впитывала, тем пышнее и богаче становился ее цвет. Знаменитая древняя простота, баланс и покой не были естественными неотомимыми добродетелями обыкновенной здравомыслящей расы: то были трудные достижения, трофеи мучительных опасных сражений. Сложен и трагичен греческий покой, баланс от жестоких противоборствующих сил, что после трудной и затяжной битвы, смогли примириться. Достигнуть того, что один византийский мистик называет беспристрастием, то есть вершины стремлений [Πασχάλης 2003: 116].

Византийский мистик, которого упоминает здесь Никос Казандзакис, это известный христианский богослов и византийский философ второй половины VI-VII вв. Иоанн Лествичник. Лествица — это его главное произведение, в котором автор объединил духовные традиции и аскезы египетских монастырей. Беспристрастию, о котором пишет Казандзакис, византийский автор посвящает вторую главу своего произведения: «О беспристрастии, то есть, отложении попечений и печали о мире». Никос Казандзакис здесь явно прибегает к приему языковой игры, используя слова «απροσπάθεια» и «πρόσπᾶθεια», однако отрицательная приставка «α» не должна вводить в заблуждение, это не нежелание что-то делать или человеческая апатия, это действительно беспристрастие, отказ от всего мирского, дарующий спасение.

В 1958 г. выходит исторический роман Пенелопы Дельты «Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου» («Во времена Василия Болгаробойцы»). Главные действующие персонажи — это византийский император Василий II, получивший прозвище Болгаробойца (именно к его образу обращался в поэме «Царская флейта» Костис Паламас), и болгарский царь Самуил. События романа, непосредственными участниками которого являются трое детей Константис, Михаил и его подруга Алексия разворачиваются на фоне сорокалетней войны Византии с Болгарским царством (980-1017). Дельта вплетает в повествование большое количество исторических персонажей, но главный пафос произведения — это самопожертвование героев и любовь к родине, что отвечает основной

характеристике прозаической литературы этого времени: исследованию исторического прошлого и национального характера.

Греческий писатель-романист одна из ведущих мировых прозаиков и представительниц «женской» прозы последидиктаторской Греции Маро Дука (1947) отмечает:

«Похоже Пенелопа Дельта хорошо знает, как посредством действия и сюжета возбуждать интерес маленького читателя, как эмоционально завоевать и стимулировать его фантазию. Гомеровское настроение, с которым Дельта возвышает без какого-либо различия между греками и болгарами любовь к Родине, самопожертвование, храбрость, мужество, веру в Христа и в человека достойно подражания» [Δέλτα 2011: 10].

Перу Маро Дуки принадлежит исторический роман, посвященный византийскому императору Алексею Комнину «Порфирная шапка» (1995) [Δούκα 2008], однако, он находится за хронологическими рамками нашей диссертации.

Ангелос Терзакис — греческий романист и драматург, его романы, в особенности «Н πριγκιπέσσα Ιζαμλό» («Принцесса Изамбо») [Τερζάκης 2011] и «Ταξίδι με τον Έσπερο» («Путешествие с Эсперо») [Τερζάκης 2009] — это городские романы, изображающие греческое общество и городскую жизнь межвоенного времени. Герои Терзакиса — узники своего экономического положения в обществе и социальных предрассудков, действие романов разворачивается на фоне мрачной и пессимистической атмосферы упадка и удушья.

Роман «Принцесса Изамбо» (1945) первоначально издавался в газете «Кафемирини» с 17 ноября 1938 по 1939 г., а в отдельном издании вышел в свет с многочисленными поправками и изменениями в 1945 г. В центре повествования романа Изабелла или Изабель де Виллардуэн — дочь правителя княжества Ахайа Гильома II Виллардуэна, княгиня Ахейского и Морейского княжеств в 1289-1307 гг.

Терзакис описывает захват франкского замка в Каламате в 1293 г. византийцами и славянскими племенами. Исторические рамки романа — эпоха франкского владычества. Терзакис рисует мир, полный героизма и любви, сплетая

воедино времена трубадуров, крестоносцев и рыцарей на самом восходе пробуждения неоэллинизма в XIII в.

Другая значительная фигура в прозаической литературе 30-х гг. — М. Карагацис, которого всегда интересовала и вдохновляла историческая тематика. Он намечал масштабное трехтомное произведение «История греков», однако ему удалось закончить только первый том, посвященный Древней Греции. Другое произведение на историческую тематику — это биографический роман «Василис Ласкос», посвященный капитану подводной лодки Кационис — одному из самых известных офицеров в истории подводного флота Греции. Последнее произведение Карагациса на историческую тематику — произведение совершенно противоположного характера, это сатирический каустический роман, демистифицирующий историю «Σέργιος και Βάκχος» («Сергий и Вакх») (1959) [Καραγάτσης 2010]. Его главные герои святые мученики III в. н.э. Сергий и Вакх.

В этом произведении Карагацис рассказывает историю двух римских солдат из армии римского императора Галерия, фаворитов цезаря Сергия и Вакха. В III в. с распространением христианства в империи Сергий и Вакх начинают тайно исповедовать новую религию и, как и на всех христиан того времени, на них устраивают гонения и пытаются, они оба принимают мученическую смерть и входят в список святых, почитаемых православной и католической церковью.

На этом описание исторических событий заканчивается, однако Карагацис не просто описывает историческую парадигму, он идет дальше, и его повествование приобретает сюрреалистический характер. Двое святых находятся в Раю, Бог зовет их к себе и отправляет обратно на землю, чтобы из воздвигнутой в их честь императором Юстинианом церкви следить за тем, что происходит в Константинополе и во всей империи. Вместе с двумя святыми читатель наблюдает за историей Константинополя: иконоборческими спорами, войнами и вражескими натисками, османским владычеством, безуспешными попытками вернуть империю, деятельностью фанариотов и так до событий современной Греции вплоть до 1950 г.

Это удивительный исторический роман, написанный в невероятно юмористической манере: Карагацис не просто описывает и преподносит читателю исторические факты и события, но демистифицирует их, критикует, показывает и раскрывает в комично-трагическом свете, следуя зарождающемуся в то время течению деконструктивизма в литературе и литературоведении. Читатель видит всю историю глазами двух святых и через призму захватывающих диалогов между ними.

В этом романе нет серьезности, даже самые драматичные моменты и события показываются автором через призму юмора. Святые не могут просто спокойно наслаждаться дарованным им Раем, так как вынуждены постоянно критически оценивать и контролировать все происходящее. Карагацис не дает читателю поблажек, он постоянно обрушивает на него правду, ошибки и упущения греческого народа и Византийской империи. В этом романе нет героя в глобальном смысле этого понятия, нет идеального героя, все персонажи — это простые люди со своими слабостями и недостатками.

«Сергий и Вахк» — это роман-хроника в лучших византийских традициях, наполненный византийским юмором и иронией. С двумя святыми Сергием и Ваххом читатель становится свидетелем всей цепочки исторических событий от времен распространения христианства в империи в III в. до 1950 г.

2.2. Образ Византии в поэзии «поколения 30-х»

Термин «Поколение 30-х» — это очень общее понятие, объединяющее всех литераторов лишь по хронологическому принципу, однако оно совершенно не выражает всей их многоплановости и своеобразия. Таким образом, речь идет не о школе с общей идеологией (направленностью?) и одинаковыми эстетическими восприятиями, но, скорее, о группе невероятно талантливых писателей, желающих творить, подходящих к своему творчеству с большой ответственностью и требовательностью. Это поколение, сознающее свою цель и историческое предназначение» [Μητσάκης 1970].

Однако мы не будем сосредотачивать свое внимание на проблематике, связанной с терминологией самого названия этого «течения» и объединения поэтов и литераторов.

В 1930 г., по замечанию Марио Витти, *«вне всяких сомнений произошло изменение, разрыв с прошлым, и одновременно с этим появляются размышления, которые свидетельствуют о рождении нового сознания, основанного на отличных от прежних настроениях и образовательных установках»* [Vitti 1995: 22].

1935 г. — это самый важный год, который характеризует особый виток в развитии «новой» поэзии. Как отмечает греческий писатель и критик-литературовед Андреас Карандонис в труде «Введение в новейшую поэзию»: *«Это год невероятно творческий, фундаментальный, год-колыбель»* [Καραντώνης 1958:164-165]. В январе 1935 г. выходит первый выпуск журнала «Nea grammata», которому вскоре суждено стать своеобразным рупором новой поэзии. Журнал-зеркало *«всех новейших тенденций, апологет критической мысли, усилитель каждого по-настоящему нового поэтического опыта»* [Καραντώνης 1958:164-165].

В марте этого же года выходят два главных произведения, знаменующие расцвет новейшей поэзии «Μυθιστόρημα» («Роман-миф») [Σεφέρης 1935] греческого нобелиста Йоргоса Сефериса и сборник из 63 прозаических стихотворений «Υψικάμινος» («Домна») Андреаса Эмибирикоса [Εμπερίκος 2011], официально выведший сюрреализм на подмостки греческой поэзии. В ноябре 1935 г. на страницах «Nea grammata» впервые появится другой греческий поэт-нобелист Одисеас Элитис. Все те авторы, которые позднее составят *«тело новой поэзии»* [Καραντώνης 1958:164-165] впервые заявляют о себе и появляются в печати именно в 1935 г. Это один самых исторически важных годов в греческой литературе и современной греческой поэзии, потому что именно тогда греческая поэзия полностью изменяется раз и навсегда: современное направление четко отделяется от старой литературной и поэтической традиции и приносит «подлинные поэтические плоды».

Стремление к активному и равноправному участию в интеллектуальной и литературной жизни Европы — главная черта самоопределения и творческой задачи поэтов «поколения 30-х». Именно они вводят модернизм в греческую литературную жизнь. Греческий модернизм был описан греческим словом *protoporía*, что приблизительно переводит французский термин *avant-garde*.

История греческой поэзии этого периода — *«это история прогрессирующего господства свободного стиха. В 1930 г., за исключением некоторых известных первопроходцев, стих, в котором не было закономерной структуры, рифмы или размера, все еще воспринимался как странная причуда; к 40-м гг. не было ни одного поэта который бы не опубликовал стихотворение в новой форме»* [Beaton 1994: 150].

Наиболее важными представителями этого поколения являются поэты Йоргос Сеферис, Одиссеас Элитис, Андреас Эмбирикос, Никитас Рантос, Гиоргос Сарантарис, Димитрис Антониу, Анастасиос Дривас, Теодорос Дорос, Никос Энгонопулос, Яннис Рицос, Никифорос Вреттакос и Никос Гатсос.

Событие, с невероятной силой повлиявшее на авторов этого поколения и отбросившее тень на все последующее литературное творчество и всю духовную и социальную жизнь Греции в целом — это Малоазийская катастрофа и греко-турецкий обмен населением. Идеи и мечты, которыми жили и за которые сражались прошлые поколения: восстановить эллинизм до первоначальных границ византийского государства, рухнули в сентябре 1922 г. Новый трагизм и серьезность пришли на смену «химерическому» романтизму в литературе. И «поколение 30-х», по словам Линоса Политиса, выражает эту *«новую зрелость в литературе»* [Πολίτης 1998: 302].

На наш взгляд, именно этим событием ознаменован интерес и ретроспективный экскурс в прошлое поэтов и прозаиков XX в. Интерес к истории вообще, и в том числе и обращение к образу Византии и византийских правителей, особенно к образу последнего императора Константина Палеолога.

Образ Византии, согласно выборке Стратиса Пасхалиса, присутствует в произведениях Сефериса, Элитиса, Энгонопулоса, Рицоса и Гатсоса. Однако

произведения Никоса Гатсоса, которые Пасхалис идентифицирует как византийские: это три песни «Μία Κομνηνή» («Комнина») (1975), «Τσάμικος» («Тзамикос») (1976), «Στου Διγενή τα κάστρα (Η τρελή του φεγγαριού)» («В замках Дигениса (Сумасшествие луны)») (1977) [Γκάτσος 2018] были написаны во второй половине 70 гг. XX в., что выходит за рамки настоящего исследования.

А также стихотворения Янниса Рицоса. Хотя автор и причисляется к поэтам исследуемого литературного направления, сборник «Μονοβασιά» («Монемвасия») [Ρίτσος 1982], в который входят стихотворения «Πέτρινες μνήμες» («Каменные воспоминания») [Ρίτσος 1982: 26] и «Το σιδερένιο ψηφιδωτό» («Железная мозаика») [Ρίτσος 1982: 27], обозначенные Пасхалисом, выходит в 1982 г.

Таким образом, предметом нашего анализа являются стихотворения Йоргоса Сефериса, Одисеаса Элитиса и Никоса Энгонопулоса.

2.2.1. Йоргос Сеферис

Йоргос Сеферис (1900-1971) — творческий псевдоним Георгиоса Стилиану Сефериадиса. Йоргос Сеферис — лауреат первой греческой Нобелевской премии по литературе (1963), классик новогреческой литературы и дипломат. За годы своей политической карьеры Сеферис служил в посольствах Великобритании, Турции, Албании, Ливана и др. Его первый поэтический сборник под символическим названием «Στροφή» («Поворот») [Σεφέρης 1931] выходит в 1931 г., это сборник знаменует действительный поворот в греческой поэзии. Одновременно с выходом сборника Сеферис назначается консулом в Генеральном консульстве Греции в Лондоне.

В эти же годы он переводит стихотворения выдающегося американско-английского поэта Т. С. Элиота, внесшего невероятный и ярчайший вклад в модернистскую поэзию. Под влиянием его поэтических идей и мотивов находится и сам Сеферис, именно так в греческую поэзию начинает входить свободный стих.

События 1935 г. и выход нового сборника Сефериса был отмечен нами ранее. В 40 гг. выходят такие сборники поэта как «Τετράδιο Γυμνασμάτων» («Тетрадь упражнений») [Σεφέρης 1940] и трилогия «Ημερολόγιο καταστροφής»

(«Судовой журнал») [Σεφέρης 1940, 1945, 2002]. В 1953-1956 гг. Сеферис был греческим послом в Ливане, Сирии, Ираке и Иордании. Именно в это время он и пишет стихотворение на византийскую тематику.

2.2.1.1. «Νεοφит Затворник говорит»

... τω δε βασιλεί Ισακίω κατακλείει εν καστελλίω καλουμένω Μαρκάππω. Κατά δε του ομοίου αυτώ Σαλαχαντίνου ανύσας μηδέν ο αλιτήριος, ήνυσε τούτο και μόνον, διαπράσας την χώραν Λατίνοις, χρυσίου χιλιάδων λιτρών διακοσίων. Διό και πολύς ο ολολυγμός, και αφόρητος ο καπνός, ως προείρηται, ο ελθών εκ του βορρά...

ΝΕΟΦΥΤΟΥ ΕΓΚΛΕΙΣΤΟΥ

ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΧΩΡΑΝ ΚΥΠΡΟΝ ΣΚΑΙΩΝ

Υπέρογκες αρχιτεκτονικές· Λαρίων Φαμαγκούστα Μπουφαβέντο· σχεδόν σκηνικά.

Ήμασταν συνηθισμένοι να το στοχαζόμαστε αλλιώς το "Ιησούς Χριστός Νικά", που είδαμε κάποτε στα τείχη της Βασιλεύουσας, τα φαγωμένα από γυφτοτσάντιρα και στεγνά χορτάρια, με τους μεγάλους πύργους κατάχαμα σαν ενός δυνατού που έχασε, τα ριγμένα ζάρια.

Για μας ήταν άλλο πράγμα ο πόλεμος για την πίστη του Χριστού και για την ψυχή του ανθρώπου καθισμένη στα γόνατα της Υπερμάχου Στρατηγού,

που είχε στα μάτια ψηφιδωτόν τον καημό της Ρωμοσύνης, εκείνου του πελάγου τον καημό σαν ήβρε το ζύγιασμα της καλοσύνης.

Ας παίζουν τώρα μελοδράματα στα σκηνικά των σταυροφόρων Λουζινιά κι ας φλομώνουμε με τον καπνό που μας κουβάλησαν από το βοριά.

Ασ' τους να τρώγονται και ν' ανεμοδέρνονται ωσάν το κάτεργο που δένει μούδες·

Καλώς μας ήρθατε στην Κύπρο, αρχόντοι. Τράγοι και μαϊμούδες!

Εγκλείστρα, 21 Νοεμ. '53

[Σεφέρης, 2014: 259-260]

«...царя же Исаака, бывшего в оковах, он заточил в замок под названием Маркаппо. И этот преступник ни в чем не преуспел против подобного ему Салхандина, кроме как в том, что продал страну латинянам за двести тысяч ливров золота. Потому-то, как было сказано, с Севера пришло к нам великое горе и нестерпимый чад, так что не достанет времени желающему в подробностях изложить все это...»

Неофит Затворник.

«О бедствиях в стране Кипрской»

Построек роскошь: Иларион, Фамагуста, Буффавенто, — почти что сцена.
Иначе мы привыкли трактовать: «Иисус Христос побеждает»,

что видели когда-то на стенах Царьграда, поеденная цыганскими шатрами
сухая трава
с огромными поверженными башнями, словно великан бросил кости
игральные.

Другой была для нас война за веру Христову и душу людскую,
колена преклонившую пред Воеводою Взбранной,

в очах которой, словно мозаика, горе ромейское, и моря этого
горе словно нашло справедливости якорь

Так пусть нынче играют они мелодрамы в декорациях де Лузиньян
крестоносцев,
пусть чад свой с северной стороны принесенный вдыхают.

Пусть их разъедает, пусть гибнут под натиском бурь словно галеры, что
вяжут риф-сезни:

Добро пожаловать, желанный гость, на остров Кипр. Козлы и обезьяны!

Энклистра, 21 ноября, 1953

Стихотворение «Νεόφυτος ο Ἐγκλειστος μιλά» («Неофит Затворник говорит») Йоргос Сеферис написал во время путешествия на Кипр. Осенью 1953 г. Сеферис отправляется из Бейрута на Кипр (20-22 ноября): в то время Сеферис часто посещал остров и был сторонником антибританского движения. Аллюзии на британских захватчиков легко прочитываются в анализируемом стихотворении. «Сеферис тяжело переживал кипрские события и оказался прочно связан с этим местом. Он почувствовал греческий дух пространства. Изучал его памятники, историю, людей. Страсть киприотов к свободе наполняла волнением его чувствительную

душу. О Кипре он сказал: «То, что я вижу, обладает такой силой... Присутствие Греции здесь настолько сильное и неумолимое...» [Διαμαντοπούλου 2006].

В 1955 г. Сеферис публикует кипрский сборник стихов под названием «На Кипре, где завещал мне...». В этот сборник, на который поэта вдохновил Кипр, известный как «Судовой журнал III», Сеферис помещает и стихотворение «Неофит Затворник говорит».

Стихотворение посвящено святому Неофиту Затворнику — одному из первых историков Кипра, монаху, жившему в 1134-1214 гг. Неофит — писатель средневизантийского периода, его перу принадлежит более десятка сочинений. Наиболее известные из них: «Ритуал таинства», «Слово на Шестоднев» и «О бедствиях в Кипрской стране», описывающее раннюю историю Крестовых походов. Неофит был первым настоятелем Монастыря Святого Неофита, который Сеферис посетил 21 ноября 1953 г. Подвиг святого Неофита и его аскетическая жизнь глубоко повлияли на поэта, который знал и почитал этого святого. Находясь на Кипре, оккупированном англичанами, поэт явно попадает под влияние сочинений св. Неофита Затворника, описывающего времена захвата острова английским королем Ричардом Львиное сердце в XII в.

«Святого Неофита Сеферис считал воплощением византийской мысли кипрского эллинизма, который описывает страдания православного народа от двойного нашествия: ислама – с Востока и псевдо-христиан франков-крестоносцев – с Запада» [Χολέβας 2016].

В эпиграф к стихотворению Сеферис выносит цитату из I послания Неофита Затворника. Этот эпизод описывает время третьего крестового похода и завоевание Кипра английским королем Ричардом Львиное сердце в 1191 г.

Это время узурпирования кипрского престола Исааком I Комниным, правившим островом в 1184-1191 гг. Исаак был жестоким правителем и деспотом.

Склонясь же перед волей сената, он [Андроник] послал богатейший выкуп и выкупил у латинян помянутого Исаака, который, явившись на Кипр, захватил его и объявил себя царем. И правил он Кипром в течение 7 лет. И не только он угнетал страну и полностью похитил жизненные средства богатых, но и своих

собственных вельмож он ежедневно карал и мучил, так что на всех нагнал тоску и все только и искали возможности как бы убежать от него [Karpozilos 2005: I, 68-76]. (Здесь и далее перевод с греческого архимандрита Амвросия (Погодина)).

Очень подробно и красочно описывает злодеяния Исаака Комнина современник Неофита Затворника византийский историк Никита Хониат, отмечая, что в своей жестокости и безжалостности он смог превзойти даже известного своим коварством и распутством Андроника Комнина.

Желая господствовать, питая в себе стремление к власти и вовсе не имея расположения повиноваться другим, он воспользовался присланными ему из Византии деньгами как средством и пособием для злокозненного достижения власти. Приплывя в Кипр с весьма значительным войском, он сначала выдавал себя за законного, присланного царем начальника, показывал кипрянам сочиненные им самим царские грамоты, читал вымышленные царские указы относительно того, что ему следует делать, и вообще вел дела так, как по необходимости ведут их люди, поставленные начальствовать от других. Но спустя немного времени он объявил себя тираном и, раскрыв свою врожденную жестокость, начал бесчеловечно поступать с жителями острова. Жестокосердием и свирепостью нрава он столько превзошел Андроника, сколько этот последний превзошел всех когда-либо прославившихся жестокостью ко врагам. С тех пор как он вообразил, что прочно овладел властью, он непрестанно совершал над жителями Кипра тысячи различных злодеяний. Каждый час он осквернял себя убийством людей невинных, терзал человеческие тела, изобретая, как какое-нибудь орудие злосчастной судьбы, казни и мучения, которые доводили до смерти. Нечестивый и развратный, он бесстыдно предавался преступным связям с женщинами и растлевал девиц. Семейства, прежде благоденствовавшие, лишил всего имущества без всякой причины, старожилы, которые вчера и третьего дня обращали на себя общее внимание и по богатству могли соперничать с Иовом, пустил по миру голодными и нагими, если только по своей крайней раздражительности не погубил мечом [Von Dieten 1975: 291, 3-25]. (Здесь и далее текст представлен в переводе под редакцией В.И. Долоцкого по «Византийские

историки, переведенные с греческого С. Петербургской Духовной Академии, Никиты Хониата История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина, Санкт-Петербург 1860).

В 1187 г. султан Саладин (Салах–ад–дин, что означает «Благо веры») наносит поражение войскам крестоносцев и захватывает Иерусалим, положив тем самым конец латинскому королевству Иерусалимскому, созданному крестоносцами в 1099 г. В 1189 г. римский папа Григорий VIII и Климент III провозглашают третий крестовый поход.

С тех пор, как Иерусалимом завладел безбожный Саладин, а Кипром — Исаак Комнин, битвы и войны, беспорядки и восстания, грабежи и ужасные обстоятельства, больше чем тучи и туман покрыли землю, где вышепереченные захватили власть [Karpozilos 2005: I, 6-11].

Во время похода против Салах ад-Дина корабли Ричарда Львиное сердце попали в шторм и оказались у берегов Родоса. Пропавшие же корабли, на одном из которых, находилась невеста английского короля Беренгария Наваррская и его сестра, были выброшены к берегам Кипра. Правитель Кипра, самопровозглашенный в 1184 г. жестокий и деспотичный император Исаак Комнин захватил корабли в плен. Он не только не помог крестоносцам, но разграбил потерпевшие крушение корабли и перебил множество воинов Ричарда Львиное сердце. Этим поступком деспота Комнина православному Кипру был вынесен смертный приговор – Кипр был захвачен англичанами.

Ричард I сверг Исаака и, согласно легенде, заковал его не в железные, а в специально выкованные серебряные кандалы, и взял с собой в Святую землю, где передал ордену иоаннитов, которые и заточили его в тюрьму в Марквате.

Кипрского же царя Исаака, бывшего в оковах, он [Ричард Львиное сердце] заточил в замок, именуемый Маркаппо (или Маргато). Ничего же не преуспев против надобного ему Салахандина (Саладина), этот преступник преуспел только в том, что продал страну латинянам за двести тысяч ливров золота. Поэтому, как было сказано, с Севера пришло к нам великое стенание (горе) и нестерпимый

дым. *Не достанет же времени, если бы кто пожелал подробно изложить это [Karpozilos 2005: I, 83-89].*

Неофит сравнивает Ричарда Львиное сердце с султаном Салах ад-Дином (хотя и сам правитель Кипра ничем от этих завоевателей не отличается), говоря, что нет разницы между тем, против кого ведется священная война, и тем, кто ее ведет: Ричард I захватил, разграбил и продал остров латинянам, перерезав всех, кто ему сопротивлялся.

Так в 1192 г. было основано Кипрское королевство, когда Ги де Лузиньян, бывший король Иерусалима выкупил остров, а его брат Амори I де Лузиньян в 1197 г. стал первым королем Кипра. Именно об этих правителях пишет Сеферис в строках *«пусть же играют теперь мелодрамы в декорациях де Лузиньян крестоносцев» [Σεφέρης 2014: 260].*

Род Лузиньянов правил Кипром до 1489 г. Катерина Корнаро — последняя королева Кипра, отреклась от престола и передала Кипр Венецианской республике.

Символы правления этих королей Сеферис обозначает через перечисление замков-символов власти: замок Святого Илариона, Фамагуста, Буффавенто. Эти строения поэт называет «великолепными», напоминающими «почти что театральные подмости», однако эти пышные великолепные замки поэт противопоставляет стенам Константинополя, где византийцам явился христианский символ «Иисус Христос побеждает», восходящий ко временам императора Константина Великого и чудесного явления ему на небе креста перед битвой у Мульвийского моста с Максенцием в 312 г. Главным итогом этой битвы стало установление христианства как государственной религии в Римской империи.

Противопоставляется и война за веру латинян-крестоносцев с византийской. Для византийцев борьба за веру имела совсем иной характер, это была борьба «за веру Христову, за душу человеческую, колени преклонившую пред Воеводою Взбранной» [Σεφέρης 2014: 259]. Здесь Сеферис обращается к тексту известного кондака Богородице, написанного в честь избавления в 626 г. Константинополя от Сасанидов и варваров.

Бранноподвизающейся за нас военачальнице дары победные и, как избавленные от бед, дары благодарственные приносим Тебе, Богородице, мы, рабы Твои: но Ты, как имеющая державу непреборимую, освободи нас от всяких опасностей, да взываем Тебе: радуйся, Невеста невестная! [Trypanis 1968: проет 2, 1-7]. (Текст представлен в переводе С.С. Аверинцева по Сергей Аверинцев. Собрание сочинений («Дух и Литера», издательство Дух и Литера, Москва 2006)).

Далее идет один из ключевых образов, характерных, пожалуй, для всего византийского дискурса в греческой литературе XX в: образ Богородицы, в глазах которой многогранное «словно мозаика, горе ромейское». Так употребление слова Ρωμιούβνη, с которого начинается все творчество «поколения 30-х», находит свое завершённое воплощение. Богородица — мать ромеев. Вся паутина «ромейства» соткана именно вокруг образа Богородицы и ее заступничества. Именно поэтому греческая традиция сосредоточена именно на образе Божьей Матери. Свидетельством тому является большая гимнографическая и иконописная традиция. Образ Богородицы — образ, глубоко укорененный в национальной и духовной греческой традиции.

Заканчивает стихотворение Сеферис аллюзией на Шекспира и его трагедию «Отелло», действие которой также происходит на Кипре: *«добро пожаловать, желанный гость, на остров Кипр. Козлы и обезьяны!»* [Shakespeare 1825: Act 4, Scene 1]. Отсюда все лексемы, относящиеся к театру («почти что сцена», «пусть же играют теперь мелодрамы в домах де Лузиньян крестоносцев»): так Сеферис ведет диалог с Шекспиром. События «Отелло», лишь выдумка музы английского поэта и драматурга, но и реальные исторические события, которые происходили до написания всемирно известной пьесы и после нее — это тоже трагедия и драма, но уже настоящая.

Обращение к великому английскому драматургу неслучайно. Описывая Кипр XII в., поэт проводит явную аналогию с современностью. Английский король-завоеватель Ричард Львиное сердце — это символ оккупировавших остров британцев и британского господства на Кипре, которое в 1955 г. вылилось в

вооруженное столкновение. Обращение *αρχόντοι*, которое использует поэт, (в оригинале: «*You are welcome, sir, to Cyprus. Goats and monkeys!*» [Shakespeare 1825: Act 4, Scene 1]) относится и к Ричарду I и его войскам, к правящим 300 лет королям династии Лузиньянов и к современному поэту состоянию Кипра, занятого англичанами. Пожалуй, эту цепочку можно расширить и эпохой венецократии и господства османов, вплоть до современного положения оккупации Кипра Турцией.

Это стихотворение, исполненное чувством ностальгии, воспоминаниями (очень сильна в стихотворении тема связи прошлого и настоящего) и символами, открывается отрывком из сочинений одного из главных историков и святых Кипра, а заканчивается ироническим восклицанием величайшего писателя и драматурга Англии. Возможно, так Сеферис преобразовывает высказывание Святого Неофита. Говоря о двух силах, меж которых был заключен Кипр (ислама с Востока и франков крестносцев с Запада) Неофит замечает: «*мы сбежали от собак и попали в лапы львов*» [Χολέβας 2016]. В трактовке Сефериса они становятся козлами и обезьянами.

Вся история Кипра заключена в этой шекспировской фразе, относящейся к череде завоевателей, не сумевших понять глубинную суть народа. «Отелло» изобилует образами-символами животных: «козлы и обезьяны» — символ низменной похоти, упоминаемый в пьесе, когда ее главный герой уже начинает терять рассудок. Так появляются два главных образа стихотворения: скрытый под шекспировской фразой мотив безумия, связанный с завоевателями, разграбившими остров и использующими его как разменную монету, и Богородица — Воевода Взбранная, в чьих глазах вся суть эллинизма и греческой души. Неслучайно стихотворение «Неофит Затворник говорит» считается «*гимном христианству и эллинизму*» [Διαμαντοπούλου 2006].

2.2.2.2. Переводы Йейтса

Плавание в Византий

I

Здесь места дряхлым нет. Зато в разгаре
Неистовые игрища юнцов;
Реликты птичьих стай в любовной яри,
Ручьи лососей и моря тунцов, –
На суше, в море, в небе – каждой твари
Отлетовав, истлеть в конце концов.
Здесь угашает страстная побудка
Нестарящийся пламенник рассудка.

II

Подобен был бы муж преклонных лет
Распяленным, ветшающим обноскам,
Когда бы дух его не пел в ответ
Любим в юдоли внятным отголоскам;
Но голос есть, а школы пенья нет –
Пренебрегать ли вожделенным лоском?
Затем, преодолев моря, я рад
Византий созерцать, священный град.

III

О мудрые, из пламени святого,
Как со золотых мозаик на стене,
К душе моей придите, и сурово
Науку пенья преподайте мне,
Моё убейте сердце: не готово
Отречься тела бренного, зане

В неведенъи оно бы не взалкало
Искомого бессмертного вокала.

IV

Мне не даёт неверный глазомер
Природе вторить с должною сноровкой;
Но способ есть – на эллинский манер
Птах создавать литьем и тонкой ковкой
Во злате и финифти, например,
Что с древа рукотворного так ловко
Умеют сладко василевсам петь
О том, что было, есть и будет впредь.

(Перевод с английского Е. Витковского по Уильям Батлер Йейтс. Избранные стихотворения лирические и повествовательные, Москва «Наука» 1995)

В 1927 г. Сеферис переводит известное стихотворение ирландского поэта-символиста, писавшего на английском языке, лауреата Нобелевской премии по литературе 1923 г. Уильяма Батлера Йейтса «Sailing to Byzantium» («Плавание в Византий»). Это стихотворение по истине является одним из самых вдохновляющих трудов. Написанное поэтом в 1926 г. (когда Йейтсу было 60 или 61) оно вошло в большой сборник «The Tower» («Башня») [Yeats 1991], вышедший в 1928 г. Это не единственное стихотворение поэта на византийскую тематику. Стихотворение «Byzantium» «Византий» было написано в 1930 г., после стихотворения «Плавание в Византий». Скорее всего, это продолжение более раннего стихотворения о путешествии в столицу Византийской империи. В промежутке между написанием этих двух стихотворений поэт и философские и эстетические воззрения явно изменились и вышли на новый уровень. Таким образом, «Византий» являет собой более зрелый образчик поэтической мысли Йейтса по сравнению со стихотворением «Плавание в Византий». Образная система стихотворений также похожа: в обоих произведениях Йейтс описывает

византийские мозаики и «золотых птиц» и рассуждает о роли искусства и его эстетике.

Увлечение Византией начинается у поэта после путешествия в город Монреале, Сицилия, славящийся великолепным циклом пышных мозаик XII в., где он вместе с Эзрой Паундом увидел эти шедевры византийского искусства. Византия, по мнению ирландского поэта, цивилизация «сверхъестественная», она является продолжением цивилизации «естественной», каковой была Греция — это стандартное чередование и смена в истории [Йейтс, 2000: 28].

23 апреля 1925 г. Йейтс пишет: «Вчера я завершил «Видение»» [Schultz 2008: 229]. «The Vision» «Видение» — это трактат Йейтса, который представляет собой реконструкцию теории культуры как иерархии визионерских практик:

Если бы мне дали месяц в античности и предложили провести его где угодно по моему выбору, то я провел бы его в Византии незадолго до того, как Юстиниан выстроил храм Святой Софии и закрыл Платоновскую академию. Думаю, в какой-нибудь винной лавке я нашел бы себе собеседника, мозаичных дел мастера и философа, знающего не меньше, если не больше, Плотина, ведь сверхъестественное подступает к нему даже ближе, и он ответил бы на все мои вопросы, ибо блеск его филигранного искусства смог бы призвать то, что было орудием власти у князей и клириков, убийственным безумием - у черни, в виде какого-то дивного, подвижно-живого присутствия, подобного совершенному человеческому телу. Мне кажется, что в ранней Византии (может быть, ни до, ни после в известной нам истории) религиозная, эстетическая и практическая жизнь составляли единое целое, архитекторы и ремесленники - но, наверное, не поэты, ибо язык начал служить орудием в спорах и должен был стать абстрактным, - одинаково обращались и к толпам, и к избранным. Живописцы, мозаичных и золотых дел мастера, художники, иллюминировавшие священные книги, были почти безличны, почти не имели никакого индивидуального замысла, все их внимание поглощал только сам их предмет, но в нем воплотилось видение целого народа [Йейтс, 2000: 508].

«Плавание в Византий» — своеобразный манифест Йейтса, где свою завершённую форму обретает тема агонии старости, которую должна прекратить и смирить творческая и духовная работа человека, даже когда сердце, как метафорически и символически отмечает автор, «*привязано к умирающему животному*» [Yeats 1991], то есть брэнному телу. Решение поэт видит в том, чтобы покинуть страну молодых и отправиться в путешествие в Византий, где мудрецы со знаменитых золотых мозаик (расцвет византийской мозаики приходится на VI-VII в.) могли бы стать «поющими мастерами» его души.

Лирический герой надеется, что эти мудрецы предстанут перед ним в священном Божественном огне и заберут его душу, отделят от тяготящего, по всем христианским канонам и мировоззрениям о понятиях души и плоти, ее тела. Вознесут туда, где, нет времени, и где бы он сам смог, как великое произведение искусства, существовать в «*искусстве вечности*» [Yeats 1991].

В заключительной строфе, наполненной символическими образами, герой заявляет, что как только он выйдет из своего тела, больше никогда не появится и не повторится на земле как живое существо. Он, скорее, станет золотой птицей, сидящей на золотом дереве, поющей о прошлом, настоящем и будущем. «*О том, что было, есть и будет впредь*» [Yeats 1991]. Так воплощается один из любимых мотивов Йейтса примата искусственного над естественным. Первое, по мнению поэта, совершенно и неизменно, когда как второе — непременно ждет уродство и разложение. Более того, для лирического героя такое перевоплощение из настоящего в искусственное — это не просто форма эстетического бегства от надвигающейся старости. Напротив, в этом сокрыта глубинная духовная истина: он желает, чтобы его душа научилась петь, а превращение в золотую птицу — это способ достичь желаемого.

«Путешествие в Византий» — это стихотворение со множеством интерпретаций, к нему обращаются снова и снова, сравнивая его с другими важными и знаменательными стихотворениями: стихотворениями, посвященными путешествиям, природе, противопоставлению старого и юного, стихотворениям,

символически изображающими поющих птиц (например, со стихотворением Джона Китса «Ода соловью»).

Важно отметить, что это не автобиографическое произведение. Йейтс никогда не был в Византии, переименованном в IV в. императором Константином Великим в Константинополь, а после османского завоевания в Стамбул. Но по убеждениям поэта, в VI в., а именно во времена правления Юстиниана Великого, этот город был идеальной культурной средой для художника. Действительно, в это время империя переживала небывалый расцвет во всех областях и сферах: от внешней политики до литературной и художественной жизни.

Это стихотворение есть образное путешествие, путешествие мысли и фантазии поэта, а не реальное странствие. Потому так интересен выбор именно названия «Византий». При этом упоминание о золотых мозаиках с мудрецами и птицами явно отсылают нас ко временам, когда город уже был переименован. Как будто герой отправляется в дважды несуществующий город (дважды сменивший название; этакий симулякр симулякра), в город, благодаря которому и появилось само название «Византия» и «Византийская империя», которая живет и поет теперь лишь со своих золотых мозаик.

Сеферис выполняет перевод этого стихотворения практически сразу — в 1927 г. Выбор Сефериса-переводчика явно обоснован тематикой стихотворения, посвященного бывшей столице империи греков-ромеев, потомками которой в это время греки пытаются себя осознать. Это время обострения отношений с турками и произошедшей совсем недавно Малоазийской катастрофы — изгнания, произошедшего в 1922 г., коренного православного греческого населения с территории Малой Азии, ознаменовавшее тем самым катастрофу не только социального, но и глобального исторического масштаба. Это конец греческой истории Малой Азии, на которой народ исторически проживал на протяжении трех тысячелетий. Это событие считается самым трагическим в истории современного эллинизма.

Самого Сефериса события, произошедшие в Малой Азии, коснулись напрямую: город, где он родился и вырос, Смирна, был в 1922 г. уничтожен турецкими войсками. Дом поэта был разграблен, как и дома тысяч других анатолийских греков, вынужденных в итоге покинуть свою историческую родину. Это событие наложило на поэта неизгладимую печать и на много лет определило одну из ведущих тем его творчества. Это тема человека, навсегда утратившего родину и, что еще важнее, возможность вернуться на землю, исторически принадлежавшую предкам (поэтому же Сефериса, на наш взгляд, занимает и кипрский вопрос, рассмотренный нами при анализе стихотворение «Неофит Затворник говорит»).

Свою роль в выборе стихотворения также явно сыграл и тот факт, что за три года до этого Йейтс стал нобелевским лауреатом по литературе.

Интересно, что существует и другой вариант перевода этого же стихотворения — известного греческого филолога Стилианоса Алексиу (1921-2013), племянника греческой писательницы Элли Алексиу (1894-1988) и Галатеи Казандзакис (1881-1962), жены известного во всем мире писателя Никоса Казандзакиса.

Стихотворения явно различаются на стилистическом уровне (См. сравнительную таблицу в Приложении 2). Сеферис использует более архаичные формы, нежели Алексиу, что в контексте стихотворения, нам кажется, более удачным и уместным. Сеферису больше удается воссоздать настроение оригинала, а, возможно, с использованием определенных художественных тропов и лексики даже усилить его.

2.2.2. Одисеас Элитис

Одисеас Элитис (1911-1966) — литературный псевдоним Одисеаса Алепуделиса, выдающегося и одного из важнейших греческий поэтов, удостоенного Национальной поэтической премии в 1960 г. и Нобелевской премии по литературе в 1979 г. Он второй и до настоящего времени последний греческий писатель, отмеченный нобелевским комитетом. Элитис создал собственный

поэтический стиль и слог и по праву считается одним из тех поэтов, чье творчество обновило греческую поэзию, внесло принципиально новый виток в ее развитие. «Так светом пьян, что сердце видно!» — с такими строками Элитис появляется на поэтической арене, публикуя первые свои стихотворения в журнале *Nea Grammata* (Ноябрь, 1935) [Μαράς 2006: 130].

Стратис Пасхалис выделяет два стихотворения в творчестве поэта, посвященные византийской тематике: «Θάνατος και Ανάσταση του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου» («Смерть и воскрешение Константина Палеолога») (1969) [Ελύτης 2017: 41-43] и «Ο μικρός ναυτίλος» («Маленький корабль») (1985) [Ελύτης 2016]. Однако нельзя не отметить, какое влияние оказала византийская гимнография на одно из величайших произведений Элитиса «Το άξιον εστί» («Достойно есть») (1959) [Ελύτης 2011].

2.2.2.1. «Смерть и воскрешение Константина Палеолога»

В 1969 г. Элитис пишет стихотворение «Смерть и воскрешение Константина Палеолога», посвященное последнему императору Византийской империи Константину XI Палеологу, этому «последнему греку», как называет его поэт в заключительной строке стихотворения.

Стихотворение состоит из трех частей. В первом пассаже поэт дает краткое описание лирического героя: он стоит «*неприступный в своем горе*» *горе* [Ελύτης 2017: 41], далеко от мира, так как душа его уже «*высчитывает, насколько широк Рай*» [Ελύτης 2017: 41]. Он отводит взгляд от людей, смотрит выше и выделяет среди всех Одного, одну фигуру, что улыбается ему. Единственный «Истинный», которого не коснулась смерть. Герой отчетливо произносит слово «море», так «*чтобы внутри него заблестели все дельфины*» [Ελύτης 2017: 41]. И на фоне великого спокойствия он вспоминает страшную бурю. Пассаж заканчивается философским восклицанием: «*Жизнь сурова, однако прожить ее стоило хотя бы из интереса*» [Ελύτης 2017: 41].

Второй пассаж открывается внутренним монологом Константина Палеолога. Император взывает к Богу, понимая, что должен выдержать бой против тысячного

войска. У него отобрали все: и «сандалии с перекрещенными ремешками, и его заостренный трезубец» [Ελύτης 2017: 42], и даже стену, которую он воздвигал изо дня в день, чтобы господствовать над погодой. У него забрали и пучок вербены, что он «в полночь натер на щеку одной девушки, чтобы поцеловать ее» [Ελύτης 2017: 42]. Он один – рядом ни души, лишь его верные слова, что смешали все свои цвета и «в его руке оставили копье белого света» [Ελύτης 2017: 42]. А вдоль стены, насколько хватало взгляда, растянулось вражеское войско. С криком: «*Вся жизнь есть свет!*» император бросается в орду, а за ним «*тянется бесконечная золотая нить*» [Ελύτης 2017: 42]. Однако он тотчас ощущает, что его «*перехитрила финальная бледность*» [Ελύτης 2017: 42].

Третий пассаж наполнен символами, в нем Элитис описывает смерть Константина XI: юные девы несут ему венки из пальмовых листьев и мирта с глубин моря. У ног его слышится, как большой водоворот увлекает носы черных кораблей. Мертвые лошади лежат в ямах, здания кругом разрушены, а в воздухе пылают мусор и пыль. И среди этого всего, с «*извечным нерушимым словом*» [Ελύτης 2017: 43] лежит он, «*последний грек*».

Речь в стихотворении идет о финальном сражении у стен Константинополя во время осады города, длившейся шесть недель, византийских и турецко-османских войск. Константин Палеолог – последний византийский император, его правление приходится на 1449-1453 гг.

Осада Константинополя войсками Мехмета II началась 5 апреля 1453 г. Мехмет предложил Константину XI сохранить ему жизнь и оставить в его правлении Мистру, правителем которой он был до вступления на императорский престол, в обмен на сдачу города, однако Константин отказался. Османские войска ворвались в город 29 мая 1453 г., и последними словами императора были: «*Город пал, а я еще жив*» [Sherrard 1965: 139]. После этого Константин сорвал с себя знаки императорского достоинства, и, как простой воин, устремился в бой и был убит.

Стихотворение «Смерть и воскрешение Константина Палеолога» можно отнести к жанру плача. Плач или тренос (Θρήνος) — это особый лирико-драматический жанр, главными темами которого являются различные несчастья,

бедствия и смерть. Ханс-Георг Бек отмечает [Bach 1971: 163], что в жанре треноса в основном написаны произведения с тематикой завоевания города (так одни из первых треносов были написаны во время завоеваний Тамерлана). Своего расцвета жанр треноса достиг во время падения Константинополя, когда были созданы такие произведения как: «Ἀλωσις Κωνσταντινουπόλεως» («Захват Константинополя»), «Ἀνακάλημα τῆς Κωνσταντινόπολης» («Возврат Константинополя»), «Θρήνος τῶν τεσσάρων Πατριαρχείων» («Плач четырех патриаршеств») [Басова 2015: 132].

Элитис, как и Константинос Кавафис в стихотворении «Πάρθεν» («Взята») [Καβάφης 2003: 395] и «Θεόφιλος Παλαιολόγος» («Феофил Палеолог») [Καβάφης 2003: 378] (стихотворение открывается строкой «Это последний год. А он последний из греческих царей» в чем созвучно с «последним греком» Элитиса; за счет повторения эпитета τελευταίος «последний» подчеркивается и усиливается трагичность в стихотворении), Йоргос Визинос в стихотворении «Последний Палеолог», Костас Кариотакис «О, мраморный владыка» использует эту особую форму византийского стиха-песни, посвященной падению Константинополя и захвата империи османами.

Миф о мраморном императоре — это одна из самых известных и популярных греческих национальных легенд. Согласно ей, однажды василевс выгонит турок из Константинополя и возродит Византийскую империю. Происхождение этого мифа восходит к мессианским и эсхатологическим традициям, пронизывающим всю византийскую историю и уходящим корнями в историю раннего христианства и иудаизма.

«Когда турки вошли в Константинополь, царь сопротивлялся героически. Но когда враги окружили его и готовились убить, ангел Господень подхватил его и унес в тайную пещеру. И там он и находится, покрытый мрамором, и ждет, пока ангел поднимет его и снова вложит в руку меч. Когда настанет этот день, царь прогонит турок из города и будет гнать их до самой Красной Яблони» [Λαζάρου 2013].

Героем и воплощением этого мифа стал византийский император Константин Палеолог. Благодаря его героизму и отваге народная муза и эпос не

приняли того, факта, что Константин XI погиб во время захвата Константинополя, мужественно сражаясь у стен столицы империи, неминуемо движущейся к гибели.

Однако основная тема этой народной традиции — образа царя-искупителя, который уничтожит врагов и восстановит порядок в государстве, родилась не в ужасных условиях и среде османского господства, и не из-за яркой личности Константина Палеолога. Она восходит ко временам еще до падения Константинополя в 1453 г., совершенно к другим временам и обстоятельствам. Пророческие и философские тексты, такие как «Видения пророка Даниила» и «Оракулы Льва Мудрого» предрекали, что Царь-Искупитель должен был появиться во время страшной опасности или после огромной, но лишь временной катастрофы.

Греческий историк Дука (ок.1390-после 1462), автор «Византийской истории», описывающей последний этап существования государства ромеев и завоевание его османами в главах об осаде и падении Константинополя пишет, что в день падения города люди собрались в Святой Софии, ожидая божественного разрешения происходящей драмы.

«Но разве могли все вбежать в Великую церковь? За много пред этим лет слышали от неких лжепророков, как город будет сдан туркам и как они войдут внутрь с великою силою и как будут посечены ими ромеи везде — вплоть до колонны великого Константина. После же этого сошедший с неба ангел, неся меч, передаст царство, вместе с мечом, неизвестному некоему человеку, найденному тогда стоящим у колонны, очень простому и бедному, и скажет ему: «Возьми меч этот и отомсти за народ господа». Тогда турки обратятся в бегство, а ромеи, поражая, будут преследовать их: и выгонят их и из города, и из областей запада и востока, до пределов Персии, до места, называемого «Монодендрий» [Grecu 1958: XXXIX, 18, 1-10]. (Перевод представлен по Византийские историки о падении Константинополя в 1453 году // под ред. Я.Н. Любарского, Т.И. Соболев. Санкт-Петербург: АЛЕТЕЙЯ. 2006).

Образ скромного бедного (маленького) человека, который стал царем-освободителем, вызвал особый резонанс перед падением Константинополя. Другая

версия говорила о таинственном человеке, который не умер, но спал (своеобразный предшественник фигуры мраморного царя, которого можно отослать к поэме Костиса Паламаса «Царская флейта», посвященной Василию Болгаробойце и мифу о том, что император пробудился от мертвого сна) и проснулся в самое нужное время. В некоторых вариантах он имел имя Иоанн, что побуждает некоторых современных историков идентифицировать его с Иоанном III Ватацем, занимавшим никейский престол в 1221-1254 гг. во времена периода Латинского завоевания с 1204 по 1261 г. [Λαζάρου 2013].

В стихотворении «Смерть и воскрешение Константина Палеолога» Элитис описывает невероятно яркие и запоминающиеся детали образа императора, в чем-то очеловечивающие образ сурового владыки, как будто даже принижающие его: «его кривые зубы странно сверкали». Описание поэта очень кинематографично: образы сменяют один другой как будто кадры на киноплёнке, при этом Элитис не только дает внешнее описание, но и мастерски и очень чутко передает и весь психологизм момента.

Открывающая стихотворение строфа (хотя в данном случае было бы уместно сказать и «кадр» — настолько убедителен и кинематографически точен Элитис; этот образ тут же отсылает к фильму 1938 г. великого советского режиссера-мастера монтажа Сергея Эйзенштейна «Александр Невский») с первой же строки, как наплывающая камера, рисует читателю образ Константина Палеолога. Слог поэта стремителен и четок: в одной строке он сразу же вводит и персонажа (причем как его внешнее, так и внутреннее психологическое описание) и пейзаж.

Однако в следующей же строфе мы видим, как бы, расщепление образа императора. Физически он там, у ворот сражающегося города, но его душа уже бродит по просторам Рая.

Затем мы снова возвращаемся в буквальном смысле с небес на землю и смотрим на все происходящее глазами Константина Палеолога. Его взгляд стремителен и строг, он озирает все свое войско, однако затем переводит взгляд ввысь и среди всех выделяет Одного, Истинного, поправшего смерть. Здесь Элитис явно обращается к образу Иисуса Христа.

Тема смерти в стихотворении напрямую связана с темой моря. Похожие мотивы моря, пролива Босфор и сияющего солнца звучат и в стихотворении Кариотакиса, тоже посвященному последнему византийскому императору. А также с божественной тематикой: обращаясь к образу-символу дельфинов, поэт вновь обращается к образу Иисуса. Согласно христианской традиции, дельфин – это символ Христа.

Оканчивается первая часть философским изречением, звучащим, скорее всего, именно из уст самого лирического героя: «Жизнь сурова, однако прожить ее стоило хотя бы из интереса» [Ελύτης 2017: 41].

Второй пассаж еще больше наполнен психологизмом. Нарастающее чувство тревоги и одиночества поэт создает посредством обрывочных фраз и недозаданных риторических вопросов: «Боже, и что теперь», «что», «кто». Неслучайно автор ставит такие длинные пробелы в, казалось бы, цельных и законченных фразах.

У него забрали все: «и сандалии с перекрещивающимися ремешками и заостренный трезубец, и стену, что возводил он изо дня в день» [Ελύτης 2017: 41]. Осталось лишь «в руке копьё из света» – образ Константина Палеолога становится близок к образу Иисуса Христа. Стихотворение строится на противопоставлении света и тьмы. Поэт использует темные краски и эпитеты в описании врагов, тогда как в руке у Константина копьё из света, зубы его тоже сверкают, к его же образу относится описание солнца и сверкающей луны и в завершение император восклицает: «Вся жизнь есть свет!» Даже в бой он бросается, «оставляя золотую бесконечную черту» [Ελύτης 2017: 42]. Высказывание императора, что жизнь есть свет, наряду с предыдущей философской мыслью о суровости и жестокости жизни, которую следует прожить хотя бы из любопытства, рисует Константина как отважного война, который не боится смерти.

Третья часть стихотворения более описательна. Теперь читатель видит все через призму авторского взгляда, однако все-таки его присутствия мы не ощущаем. Читатель смотрит на происходящее как бы сверху, автор по модернистскому принципу вневходимости отсутствует. В этой части еще больше усиливается сравнение императора с Иисусом Христом. Пассаж исполнен образной и цветовой

христианской символикой: Элитис использует белый и красный цвета в описании куполов церквей, которые он сравнивает с медузами, вводит образ девственниц по описанию, напоминающих плакальщиц, пожирающий корабли водоворот, подобен великому потону и ковчегу Ноя, обращается к образу Богородицы.

Концовка стихотворения циклична. Последняя строка описывает Константина Палеолога, его образ открывает и венчает произведение. «Этот последний грек!» — восклицает поэт в последней строке. Мраморный царь.

2.2.2.2. «Маленький корабль»

«Маленький корабль» (1970-1974) Элитиса — произведение, которое не имело такого же резонанса, как другие произведения поэта, в печати оно появилось в 1985 г. Оно представляет собой сплав прозаического и поэтического текста, который движется в поэтическом настоящем и прошлом поэта. Читая это произведение, читатель сразу понимает, что его автор обращается к Греции. Образная система стихотворения очень лирична, она связана с Эгейским морем, Грецией и в каждой фразе раскрывает читателю и образ самого поэта [Роубка, 2017].

«Маленький корабль» — это путешествие, странствие в поиске летнего света, прозрачности воды и моря, подлинных ощущений и бессмертия, доступного «не каждому живущему» [Роубка, 2017]. А по замечанию Кирьякоса Туниса, «одно из самых зрелых произведений Элитиса, где поэт, умудренный жизненным опытом, задается вопросом о несправедливости, характерной для всей человеческой истории, и стремится ее преодолеть» [Τούνης, 2013].

Действительно, «Маленький корабль» являет собой очень сложное по композиции произведение. Это поэтическое путешествие лирического героя, скорее, всего самого поэта, можно разделить на три части: Вход, Основная часть, Выход. Основная часть в свою очередь имеет более сложную структуру: она состоит из 12 текстов, которые условно можно разделить на 4 части с одинаковой композицией:

- 1 «Маленький корабль» — это части, озаглавленные «Проектор». Это описание путешествия лирического героя в прошлое, экскурс в греческую историю убийств. Все части «Проектора» рисуют мрачные повторяющиеся картины жестокостей и убийств, начиная со времен Древней Греции и заканчивая Кипром и покушением в 1970 г. на его президента архиепископа Макариоса III. Каждый «Проектор» разделен на семь сцен. «Проектор I» кратко описывает всю историю Греции, «Проектор II» — историю Древней Греции, «Проектор III» — историю Византии, «Проектор IV» — историю современной Греции от революции до кипрского конфликта.
- 2 «Почувствуй прекрасное»
- 3 «Со светом и смертью»
- 4 «То, что больше всего любит каждый» (с отсылкой к древнегреческой поэтессе Сапфо)

Нельзя не отметить символичность чисел, характерную для данного произведения: 12 апостолов, 7 дней сотворения мира, 4 евангелиста, святая троица.

Откровения из «Проектора» описаны очень ярко, это описание от Древнего мира до современности. Здесь Элитис описывает интриги, взяточничество, убийства знатных и достойных людей, политические перевороты от древности и до наших дней.

Византийское время Элитис описывает в «Проекторе III», эта главка представляет собой верлибр из 7 сцен. Первая сцена посвящена «первому христианскому императору Константину», который собственноручно допускает убийство своего сына Криспа. Последняя — описывает другого византийского императора — Андроника Комнина, который удушает своего племянника Алексея и женится на его тринадцатилетней вдове. Следует отметить, что поэт не расставляет сцены в хронологическом порядке, он освещает события византийской истории, опять-таки, словно камерой, сцены вразнобой, используя модернистский прием флеш-бэка.

Сцена первая: Первый христианский император Константин отдает приказ схватить и убить своего собственного сына Криспа.

Первая сцена описывает IV в. и посвящена императору Константину Великому, известному, прежде всего, как первый император Византийской империи, узаконивший христианство как народную религию, и как основатель Византийской империи, оказавшей огромное влияние на формирование всей европейской культуры. При императоре Константине империя начинает усиливаться, набирать мощь и расцветать. Однако, подобно тому, как Кавафис, выявляет царские пороки в своих византийских стихотворениях (к примеру, описывая жажду власти и гордыню дочери императора Алексея Комнина, по высказыванию Я.Н. Любарского «дамы печального образа», Анны Комнины и его матери Анны Даласины в одноименных стихотворениях), Элитис делает акцент на кровожадности Константина, отмечая, что в первую очередь он сыноубийца.

Флавий Юлий Крисп (305-326) был старшим сыном Константина Великого от первого брака. В 317-326 гг. он был римским императором и носил титул цезаря. Крисп был талантливым полководцем и удачно вел войну с франками на Рейне. Константин назначил его правителем Галлии, а в последствии Крисп был главным претендентом на имперский престол, так как другие сыновья Константина были еще малы. Однако Крисп стал жертвой клеветы второй жены императора Константина — Фаусты. Фауста известна своими интригами и против собственного отца, римского императора Максимиана, который тоже не был чужд придворных интриг и склонял дочь к свержению Константина с престола.

Фауста явно желала возвести на трон своих сыновей Констанция II и Константа, что в итоге и произошло, а Крисп в 326 г. был убит по приказу собственного отца.

Эту сцену описывает раннехристианский историк Созомен Саламинский в своем труде «Церковная история». «Церковная история» Созомена относится к жанру церковной хроники – особому, специфическому жанру, основы которого были заложены в IV в. Евсевием Кесарийским.

Сцена описывается в пятой главе «Возражение против тех, которые говорят, что Константин принял Христианство в следствие умерщвления сына его Криспа».

Не безызвестно мне и то, что говорят язычники, будто Константин, умертвив некоторых из ближайших родственников и содействовав к умерщвлению своего сына Криспа, раскаялся и, с целью получить очищение, начал сноситься с философом Сопатром, который в то время был начальником Платиновой школы. Когда же Сопатр отвечал, что для таких грехов очищение не существует; то царь этим отказом будто бы приведен был в уныние и обратился к епископам, которые покаянием и крещением обещались очистить его от всякого греха. Так как епископы говорили согласно с его потребностью, то он сочувствовал им, стал удивляться их учению, сделался Христианином и к тому же привел подданных. Но мне кажется, что это выдуманно людьми, старающимися поносить христианскую веру; ибо Крисп, ради которого, сказывают, Константин нуждался в очищении, умер в двадцатый год правления своего отца, после того, как вместе с ним издал уже много законов в пользу Христиан и, имея достоинство кесаря, занимал вторую степень в империи, о чем и до ныне еще свидетельствуют подписанные под законами числа и имена законодателей [Bidez, Hansen 1960: I, V, 1-10].

Созомен, следуя жанровым особенностям церковной хроники, сосредоточивает внимание не на убийстве императором Константином своего старшего сына, но на опровержении и высмеивании хулителей христианской веры, по мнению которых Константин обратился в христианство лишь с целью очищения души и искупления грехов. Но сам факт убийства Константином сына и других ближайших родственников не оспаривает. Важнее для него показать, что христианство в империи было установлено раньше и не в следствии своеобразной индальгенции и размышлений о спасении грешной души, а великого откровения Божьего – явления знамения креста. Таким образом, Созомен является заступником лишь догматов православной веры, но не императора, однако слухи об убийствах, по словам историка, все же распространяют язычники, что тоже является характерной чертой жанра церковной хроники. Снова подчеркнем, что убийство Созомен не отрицает, его оценки диктуются жанром произведения, Элитис же не скован такими рамками и напрямую обличает Константина и совершенное им

убийство сына. Так открывается проектор из 7 сцен убийств и беззаконий, происходящих в оплоте христианства – Византийской империи

Сцена вторая: Люди Ираклия обрекли на пытки его племянника Феодора и внебрачного сына Адалариха. Им отрубили нос, руки и правую ногу.

Речь в этой сцене идет о последних годах правления императора Ираклия I (575-641), основателя Ираклийской династии, владевшей византийской короной на протяжении ста лет.

История о наказанных родственниках, о которой пишет Элитис, восходит к тексту «Краткой истории» историка Патриарха Никифора (758-828), описывающей византийскую историю со времен после правления императора Маврикия. В литературной и исторической традиции это произведение принято называть «Бревиариум». Патриарх Никифор является одной из наиболее активных церковных и политических фигур конца VIII-начала IX в. Его литературное наследие включает в себя богословские и исторические сочинения.

В эти времена Ираклий отправился на родину и остановился во дворце, именуемом Иерия, так как не решался переправиться через море; многие сановники, и архонты, и горожане убеждали его войти в город, но никак не могли убедить. И в праздники он только посылал сыновей, и они, совершив в храме божественную литургию, сразу же возвращались к нему. Также, когда присутствовали на конских состязаниях, снова уходили к отцу. В то время, как он там проводил время, его известили, что сын его Аталарих и Федор, находящийся в сане магистра, сын Федора, брата императора, вместе с некоторыми другими собираются организовать заговор против него. Поверив этим доносам, Ираклий приказал отсечь им носы и руки, а Аталариха послал в изгнание на так называемый Принцев остров, Федора же — на остров, именуемый Гаудомелету, и отдал распоряжение тамошнему дуке, когда они придут, отнять у них одну из ног. И так же наказал и единомышленников их замыслов [De Boor 1880: 25, IX-XXVI].

VII в. в истории Византии — это один из самых мрачных периодов. Это эпоха серьезного кризиса, тот решительный момент, когда самое существование империи

ставится под вопрос. Извне нашествие со стороны персов, а вскоре и еще более ужасное – со стороны арабов. А внутри завершается глубокое преобразование, которое придает новый облик византийскому обществу и государству [Диль 1948: 46].

«Ираклий — впечатлительный и нервный склонный к бурным подъемам и внезапным упадкам, полный пламенной религиозной веры и горящий желанием отомстить персам за оскорбление, нанесенные ими христианству, к тому же храбрый солдат, хороший администратор и крупный полководец» [Диль 1948: 47].

Ираклий добился крупных военных успехов с персами и пытался вернуть и внутреннее единство империи своей религиозной политикой. VII в. — это время распространения монофизитской ереси в Византии, учения, зародившегося в V в. Ираклий стремился примерить монофизитов с церковью, и в результате этих усилий империя была восстановлена, а ее престиж на Востоке вновь упрочнен. Однако за всем этим внешним блеском скрывалось действительное истощение: состояние финансов было плачевным, а сепаратистские тенденции, способствовавшие успехам персов, совсем не были искоренены. На правление Ираклия приходится и другое важное событие во внешней политике. Одно из самых важных событий мировой истории начала VII в. – зарождение ислама. Арабское нашествие в несколько лет уничтожило все плоды побед Ираклия, который после ряда суровых поражений старый и больной, умер в отчаянии.

Заговор, из-за которого Ираклий наказывает родственников, эпизод мало известный и описан лишь в одном историческом источнике, потому мы можем условно предположить, что Элитис был знаком с текстом «Бревиария» Патриарха Никифора. Однако, нельзя не отметить, что в передаче имени Аталариха Элитис допускает ошибку и называет его «Αδαλάριχος», в отличие от «Ἀταλάριχος» в оригинальном тексте «Бревиария».

В этой сцене, как и в предыдущей, посвященной Константину Великому, поэт описывает родоначальника другой Византийской династии — Ираклийской.

Во времена правления императоров этой династии был отражен натиск арабов, проведена крупная административная реформа деления империи с епархий

на фемное деление, которая обеспечила защиту территории. Греческий язык стал официальным языком империи, что сыграло огромную роль в ее эллинизации. Произошел взлет религиозности, и империя *«получила две могучих опоры, которые обеспечат и существование в дальнейшем и придут ей в течение веков и специфический характер: это – эллинизм и православие»* [Диль 1948: 54]. Империя приняла свой восточный, цельный и однородный облик.

Однако все это, все эти достижения, даже зарождение такого важного понятия как эллинизм, не являются для Элитиса оправданием жестокости Ираклия. Вторая сцена «Преоктора» — это еще одна история о византийской жажде власти и суровом наказании, которому не препятствуют даже кровные узы.

Сцена третья: Слепив своего малолетнего сына Константина, афинянка Ирина назначает великим логофетом евнуха Ставракия.

Третья сцена переносит читателя в VIII в.— время иконоборческих споров в Византии, описывая правление первой женщины в византийской истории, ставшей единоличной правительницей. Императрица Ирина самолично правила империей в 797-802 гг. Ирина была женой византийского императора Льва IV Хазара, а после его смерти в 780 г. стала регентом при их малолетнем сыне Константине VI, вошедшем в историографию под прозвищем Слепой.

Ирина «как известно, была хороша собой; все заставляет при этом предполагать, что она была целомудренна и что, попав в юные годы ко двору, где не было никакой нравственной устойчивости, где нравы отличались распущенностью, она сама оставалась всегда безупречной; наконец, она была благочестива» [Диль 1914: 88].

Однако одновременно с этим Шарль Диль показывает и вторую сторону ее натуры, хитрую и жадную до власти, цитируя роман французского писателя конца XIX-XX в. Поля Адана, Диль отмечает, что по представлениям романиста, Ирина была посвящена в философию Платона, в оккультические догматы «космополитического герметизма», знакома с «теургическими заклинаниями,

ведущими к власти», и употребляла эту власть для единой цели — «величия Византии и восстановления древней римской гегемонии» [Диль 1914: 89].

Поль Адан, очарованный фигурой Ирины, даже оправдывает ее преступление – ослепление собственного сына; оно представляется ему чуть ли не законным. Если она свергла с престола сына и приказала его ослепить, «это потому, уверяет романист, «что она предпочла упразднить индивида в пользу рода. Высшее право было ее оправданием»» [Диль 1914: 89].

После смерти мужа, желая занять византийский трон, Ирина ослепила собственного сына, что и отмечает в этой сцене Элитис. Изувечив плоть от плоти своей, охваченная стремлением к власти, она возводит в должность старшего логофета евнуха Ставракия. Именно с его именем и с именем Аэция связаны дальнейшие интриги вокруг царского престола. Так как никаких прямых наследников не осталось, борьбу за власть начали придворные.

«Два патриция, Ставракий и Аэций, наперсники царицы, восстали друг против друга и уже явно обнаруживали вражду свою; оба они имели цель по смерти царицы доставить царство своим родственникам» [De Boor 1963: 473, 18-22]. (Перевод с древнегреческого В.И. Оболенский и Ф.А. Герновский по «Летопись византийца Феофана от Диоклетиана до царей Михаила и его сына Феофилакта». Москва, 1887).

Ослепление Ириной сына также описано в «Хронографии» Феофана:

Злоумышленники... «схватили его во время молитвы, и посадивши в ладью, прибыли в город рано по утру 15 числа того же месяца и заключили его в порфирной зале, а в девятом часу страшно и безжалостно выкололи ему глаза по воле матери его и советников ее, что он едва-едва не умер. Солнце помрачилось на 17 дней и не давало лучей своих; корабли во мраке плавали наудачу; все говорили и сознавались, что солнце утратило свои лучи за ослепление царя. Таким образом его мать сделалась единовластной» [De Boor 1963: 472, 13-22].

Так же, как и в эпизоде с Константином Великим и Ираклием, поэт никак не отмечает того, за что наиболее известна императрица Ирина, – восстановление на

Втором Никейском соборе иконопочитания и окончание продлившегося более 50 лет первого периода иконоборчества.

Элитис вновь подчеркивает, что в первую очередь она, ослепленная жаждой власти, ослепила своего сына. Это опять же мотив, родственник стихотворению Константина Кавафиса «Ἄννα Κομνηνή» («Анна Комнина») [Καβάφης 2016: 26] и «Ἄννα Δαλασσηνή» («Анна Даласина») [Καβάφης 2016: 62]. В этой небольшой зарисовке Элитиса сокрыта великая двойственность женщины, которую очень точно описывает историк Дорофей Монеувасийский: «*О чудо! Одна женщина с ребенком восстановила благочестие! Но она же стала и детоубийцей!*» [Карташев 2004: 609-610]

Сцена четвертая: Своего любовника Иоанна Цимисхия Феофано тайно проводит в супружеские покои дворца чтобы убить Никифора Фоку.

В четвертой сцене описываются интриги, разразившиеся вокруг царского престола в X в. связанные с именами Иоанна Цимисхия и Феофано. Императрица Феофано тайно провела своего любовника Иоанна Цимисхия в царскую опочивальню, чтобы тот убил ее мужа, императора Никифора Фоку. Смерть императора описывает придворный византийский писатель и историк Лев Диакон (до 950-ок.1000).

В своей «Истории» он пишет: «*Иоанн схватил его за бороду и безжалостно терзал ее, а заговорщики так яростно и бесчеловечно били его рукоятками мечей по щекам, что зубы расшатались и стали выпадать из челюстей. Когда они пресытились уже мучениями Никифора, Иоанн толкнул его ногой в грудь, взмахнул мечом и рассек ему надвое череп. Он приказал и другим наносить удары [Никифору], и они безжалостно расправлялись с ним, а один ударил его акуфием в спину и пронзил до самой груди» [Hase 1828: 88-89, 21-7]. (Здесь и далее в переводе М.М. Копыленко по «Лев Диакон. История». Москва: Наука, 1988).*

Хотя главными героями истории Льва Диакона становятся «мужи» военные, смелые, мужественные, внимание автора приковано и к женским персонажам. В их

характеристике Диакона волнуют прежде всего три вещи: знатность, красота и целомудренность.

Императрица Феофано в сочинении Льва Диакона представлена как хитрая и коварная предательница, очаровавшая своей красотой императора. Красота августы — единственное ее положительное качество в «Истории». Феофано предстает бесконечно прекрасной, обольстительной, но в то же время коварной. В остальном же, ее образ является негативным. С самого начала повествования историк бросает тень на моральный облик августы. Рассуждая о причинах смерти ее первого супруга — императора Романа II, Лев Диакон пишет: *«большинство же подозревает, что его опоили ядом, принесенным из женской половины дворца»* [Hase 1828: 31, 3-4].

Так был убит первый муж Феофано, император Роман II. И, если об убийстве первого на прямую ничего не говорится, то участие василиссы в убийстве Никифора Фоки уже бесспорно.

С самого начала Феофано предстает перед нами как прекрасная чаровница: *«он [Никифор] сочетался браком с супругой Романа, прекрасной обликом чистокровной лакедемоняжкой»* [Hase 1828: 49, 23-24].

Употребление слова «лакедемонянка» неслучайно, так Лев Диакон сравнивает Феофано с известной своей красотой Еленой Троянской. Феофано, как и прекрасная Елена, послужила причиной раздоров между храбрыми мужами и обрекла их на гибель. Феофано сыграла роковую роль в заговоре: сначала она убедила своего супруга Никифора вернуть в столицу Иоанна Цимисхия, который праздно проводил жизнь в провинции. А затем уговорила императора не закрывать покои на ночь, когда произошло убийство.

«С наступлением ночи к Никифору, как обычно, пришла василисса и завела разговор о недавно прибывших из Мисии невестах. «Я пойду позабочусь о них, — сказала она, — а потом приду к тебе. Пусть спальня будет отперта, не надо ее запирать; когда я вернусь, я сама ее запру»» [Hase 1828: 86, 11-17].

После этого Никифор Фока был убит Иоанном Цимисхием и его приспешниками.

Сцена пятая: В церкви во время панихиды по императору Феодору Ласкарису Михаил Палеолог убивает малолетнего Иоанна IV и занимает трон.

В пятой сцене Элитис переносит читателя в XIII в. и описывает, как прямо в церкви во время поминальной службы по императору Феодору II Ласкарису Михаил Палеолог убивает малолетнего Иоанна IV Ласкариса и занимает трон. Стихотворение со схожим мотивом есть и у Константина Кавафиса — это одно из неизданных стихотворений поэта, «Ο Πατριάρχης» («Патриарх») (1925) [Καβάφης 2006: 195].

Речь в стихотворении идет о времени Гражданской войны 1341–1347 гг. в Византии. Лирические герои стихотворения «Патриарх» — Иоанн Кантакузин и константинопольский патриарх 1333–1347 гг. Иоанн XIV Калека (кратко обозначенный и в другом стихотворении Кавафиса «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει» («Иоанн Кантакузин торжествует»)), быстро возвысившийся благодаря покровительству Иоанна VI, заставившего епископов избрать его в патриархи в 1334 г. [The Oxford Dictionary of Byzantium: 1055]. Также Иоанн Кантакузин оказал Иоанну Калеке содействие в участии в регентстве юного Иоанна Палеолога, чего патриарх потребовал сразу же после смерти Андроника III [История Византии 1967: 136]. Добившись с помощью Иоанна Кантакузина власти, Иоанн Калека, как отмечает Кавафис, якобы *«пытался не допустить повторения беззакония, совершенного с Иоанном Ласкарисом»*, а именно – узурпаторства власти.

Этот эпизод описывает в пятой сцене Одисеас Элитис, раскрывая тот виток византийской истории, с которым Кавафис лишь вскользь проводит параллель. Кавафис только намекает, сравнивает одно событие византийской истории с другим, аналогичным, но произошедшим позднее. Такая повторяемость и цикличность в истории абсолютно отвечает поэтическому замыслу Элитиса.

Кавафис пишет о царевиче Иоанне V, сравнивая его судьбу с судьбой Иоанна IV Ласкариса, образ которого в пятой сцене рисует Одисеас Элитис.

Иоанн IV Ласкарис был наследником никейской империи, одной из главных участниц в борьбе за наследство Византии, разразившейся после взятия

Константинополя крестоносцами в 1204 г. В 1259 г. отец Иоанна IV, Феодор Ласкарис умер, когда его сыну было восемь лет. После смерти Феодора Ласкариса Михаил VIII Палеолог насильственно захватил регентство и опеку над юным наследником, организовав заговор, в ходе которого был убит один из назначенных Феодором II опекунов Георгий Музалон. Судьба второго опекуна, патриарха константинопольского Арсения Авториана, и история его взаимоотношений с Михаилом Палеологом не менее печальна и запутана.

Новоявленный опекун Михаил Палеолог сам провозгласил себя императором и короновался, а торжественное венчание на царство Иоанна IV было отложено до достижения Ласкарисом совершеннолетия. Однако по завершении кампании по отвоеванию Константинополя у латинян Михаил короновался вторично. В 1261 г. Михаил Палеолог приказал ослепить одиннадцатилетнего Иоанна IV и заточить в крепость Дакибиз, один из укрепленных замков Вифинии. Судьба Иоанна Ласкариса после заточения в крепости размыта и туманна, точными данными о смерти Иоанна IV история не располагает, но также нет и никаких упоминаний и об убийстве наследника, которое вполне могло бы последовать после ослепления и заточения в крепости. Во время крестьянского мятежа 1262 г. некий слепой юноша выдавал себя за императора, а в это время настоящий Иоанн IV бежал в 1272 г. к Карлу Анжуйскому, но впоследствии вернулся. Император Андроник II, преемник Михаила VIII, отнесся к нему хорошо. В середине 1280-х гг. произошла еще одна встреча Андроника с Иоанном, на которой последний подтвердил свой отказ от прав на трон и простил Андронику грех его отца.

В этой сцене Элитис также описывает императора-основателя последней правившей византийской империей династии Палеологов. Династии, при которой империя пережила небывалый культурный взлет, известный в истории как Палеологовский ренессанс. Мощь византийской культуры была велика до самых последних дней существования империи, а *«эпоха Палеологов озарена закатным сиянием последнего литературного и художественного Возрождения»* [Диль 1948: 142]. Империя переживала расцвет в сфере искусства, науки, архитектуры,

литературы и философской мысли. *«Накануне гибели Византии собрала все свои духовные силы чтобы блеснуть в последний раз» [Диль 1948: 142].*

Михаил Палеолог объединил распавшуюся после завоеваний четвертого крестового похода империю и в 1261 г. отвоевал у латинян Константинополь. Однако все это не занимает поэта, он пренебрегает всеми военными достижениями императора и описывает все его правление лишь одним поступком — убийством малолетнего наследника престола Иоанна IV Ласкариса. Элитис пишет, что Михаил Палеолог убивает Иоанна IV. Однако, согласно истории, он лишь ослепляет его и заточает в крепость.

Византийский историк XIV в. Никифор Григора описывает ослепление царевича Иоанна IV в своем главном труде «Ромейская история»:

Затем царь, вспомнив о том, как его отец поступил с юным Иоанном Ласкарем, который больше его имел права на престол, и боясь, чтобы и самого его со временем не постигло то же несчастье, какое испытал и тот, т. е. лишение царства и глаз, старался по возможности вылечить эту рану. Как умный человек, он не забывал, что Бог часто и в этой жизни за известные дела воздает соответствующими последствиями, чтобы убеждение в Его правосудии глубже коренилось в жизни, и чтобы оно приводило в страх тех, которые при своих планах, захотели бы оставлять в стороне свыше назирающее правосудие. Правда, сам он отнюдь не соизволял намерению и самому делу отца, — будучи еще дитятей, при неразвитости телесных органов, он не мог бы обнаружить своего желания, если бы оно и скрывалось в недрах его души. Однако ж отец не для другого кого, а для него развел такой огонь несправедливости, — чтобы он не лишился царства в том случае, если бы оставался жив и здоров законный наследник престола. Поэтому сильно мучась угрызениями совести, он отправился к Иоанну Ласкарю, которого отец ослепил ради его и который содержался под стражею в одном вифинском городке. Андронику хотелось увидеть его, чем можно — утешить и сверх того приказать, чтобы ему в изобилии доставляли все необходимое, пока продлится его век [Bekker, Schopen 1829: I,173-174, 5-4].

(Перевод под ред. П. Шалфеева по «Никифор Григора. Римская история. Том 1. // Под ред. П. Шалфеева. СПб.: СПбДА).

Ослепление царевича описывается и в другом византийском источнике: «Истории» Георгия Пахимера — видного византийского деятеля церкви, философа и историка второй половины XIII в. Пахимер является, пожалуй, одним из самых известных ученых-энциклопедистов и интеллектуалов раннего Палеологовского Возрождения, а его «История» — очень ценным источником по изучению Византийской империи в 1255-1308 гг. Пахимер описывает царствование Михаила Палеолога и значительную часть царствования Андроника Палеолога.

...царь, горевший жаждою единовластия и, по этой жадности, преходящую славу ставивший гораздо выше страха Божия, принял намерение самое гнусное и богопротивное: приказал посланным ослепить отрока, — ослепить дитя нежное и почти вовсе еще не понимавшее, что такое радость или печаль, — дитя, для которого было все равно — повелевать, или повиноваться, которое верило одному патриарху, да ходившим за ним людям, и не знало, что называется клятвою, следовательно, не могло решиться на сохранение себя не самодеятельно, а в лице людей, его окружавших. И так совершилось, что было приказано, и отрок, едва вышедший из младенчества, лишен зрения. Исполнители преступного дела имели к несчастному только то сострадание, что истребили ему глаза не раскаленным железом, а какою-то раскаленною, обращаемою пред глазами побрякушкою; так что зрение дитяти сперва ослабевало, а потом мало-помалу совершенно погасло. После того в день праздника рождества Спасителя, руки преступные, по приказанию, еще преступнейшему, взяв несчастную и почти бесчувственную ношу, снесли ее к морю и заперли в Никитской крепости, называемой Дакивизою, поставив там надежную стражу и назначив заключенному достаточное содержание. А те клятвы, условия и страшные прещения проглочены царем, как овощ, несмотря на то, что он казался благочестивым, за что и избран был Церковью на царство. Тогда оправдалась поговорка, что власть обнаружит человека; ибо и здесь власть обнаружила, сколько заботился он о справедливости и благочестии. Ослепленный суетною славою душевно, он приказал ослепить

невинного — телесно [Failler 2001: III, 10, 15-39]. (Перевод по «Георгий Пахимер. История о Михаиле и Андронике Палеологах. Тринадцать книг. Том. I. Царствование Михаила Палеолога (1255-1282)». СПб. 1862).

Таким образом, описываемая Элитисом сцена восходит к двум византийским источникам: «Ромейской истории» Никифора Григоры и «Истории» Георгия Пахимера. Пятая сцена также отвечает заданному поэтом тематическому вектору жажды власти и жестокости, связанной с ее достижением.

Сцена шесть: в сочельник Михаил Травл вместе с шестью заговорщиками убивает покровителя императора Льва V.

Шестая сцена переносит читателя обратно во времени, в начало IX в. Элитис описывает правление византийского императора Михаила II Травла (820- 829) — основателя Аморийской династии. При императорстве Ирины, правление которой было описано Элитисом в третьей сцене, Михаил Травл (прозвище Травл — «косноязычий» Михаил II получил за свое низкое происхождение) занимал высокий пост командира гвардии, а при императоре Льве V Армянине стал главой Аморийской фемы. За его преданность император также даровал ему звание патриция, а наряду с этим и должность начальника федератов. Однако очень скоро Михаил II начал плести интриги против своего благодетеля и распространять про него различные слухи. Император узнал об этом и велел заключить Михаила в тюрьму, а позднее приговорил к смертной казни. Но многие видели в Михаиле Травле будущего императора, и вследствие произошедшего царского переворота, Травл был коронован и взшел на трон.

Элитис описывает как Михаил вместе с шестью заговорщиками прямо в сочельник убивает императора Льва V. Император был убит прямо во время рождественской службы в соборе св. Софии в 820 г. приверженцами Михаила II. Согласно Продолжателю Феофана, так было исполнено исполнилось пророчество из сивиллиной книги, которого и боялся император боялся.

Эпизод, к которому обращается Элитис, описан в «Жизнеописаниях византийских царей» Продолжателя Феофана.

С рассветом сделал вид Михаил, будто хочет через Феоктиста (которого позже произвел в чин каникля) поведать одному боголюбивому мужу о грязи души своей. И получил на это разрешение и соизволение императора. И говорит он Феоктисту: «Передай нашим сообщникам, что де грозит он все раскрыть царю, если только не выкажете вы доблести и не избавите его от смерти и тюрьмы». Заговорщики же, выслушав такое, составили следующий план. Было тогда у святого клира в обычае оставаться на ночь не как нынче в царском дворце (с того случая это и повелось), а в своих домах, в начале же третьей стражи собираться у Слоновых ворот, чтобы воздать утренние славословия господу Богу нашему. С ними-то и смешались заговорщики, держа под мышками кинжалы, которые им в потемках удалось скрыть под священническими одеждами. Они спокойно прошли вместе с клиром и затаились в ожидании сигнала в одном темном месте. Закончился гимн, царь стоял вблизи певчих, ибо часто сам начинал свое любимое «Отрешили страстью всевышнего» (был он по природе сладкоголос и в исполнении псалмов искусней всех современников), вот тогда-то сообщая и бросились заговорщики, однако с первого раза ошиблись, напав на главу клира, обманутые то ли телесным сходством, то ли похожими уборами головы. Ведь дело происходило в суровое зимнее время, и прикрывали оба себя одинаковыми одеждами, а на голове носили острые войлочные шляпы. Предводитель клира отвел от себя угрозу (сразу обнажив голову, он обеспечил себе спасение лысиной), а вот Лев, скрывшись в алтаре, спастись не смог, но сопротивляться все-таки попытался. Он схватил цепь от кадиланицы (другие утверждают – Божий крест) и решил защищаться от нападающих. Однако тех было много, они бросились на него скопом и ранили, ведь царь оборонялся и материей креста отражал их удары. Но, словно зверь, постепенно слабел он под сыпавшимися отовсюду ударами, отчаялся, а увидев, как замахнулся на него человек огромного, гигантского роста, без обиняков запросил пощады и взмолился, заклиная милостью, обитающей в храме. Был же этот человек родом из крамвонитов. И сказал он: «Ныне время не заклинаний, а убийств», – и, поклявшись Божьей милостью, ударил царя по руке с такой силой и мощью, что не только выскочила из ключицы сама рука, но и далеко отлетела

отсеченная верхушка креста. Кто-то отрубил ему голову, оставив тело валяться, словно булыжник [Bekker 1838: 38-40, 25, 1-3].

В данной сцене Элитис снова описывает родоначальника византийской династии и смену династий на византийском престоле, которая происходит посредством убийств и переворотов. Для совершения жестокого убийства не играет роли ни время (один из главных православных праздников – Рождество Христово), ни место, в котором это убийство совершается. Хотя поэт и не обозначает, где именно был убит император Лев V, как в предыдущей сцене с Иоанном IV. Интересно, что в случае с последним более распространена легенда об ослеплении юного наследника, однако поэт пишет, что он был убит в церкви, а в данном эпизоде почему-то оставляет этот известный факт, описанный в источниках без внимания, отмечая лишь, когда убийство было совершено.

Возможно, обозначив, что даже священный храм не может являться препятствием на пути к совершению такого страшного преступления в предыдущей сцене, здесь поэт сосредотачивает свое внимание на другом аспекте – на временном. Отмечая, что зверское убийство императора происходит во время великого православного праздника, поэт снова апеллирует к теме противопоставления Византии как христианской империи и оплота христианства и беззаконий, творящихся в ней.

Сцена семь: Андроник Комнин задушил своего племянника Алексея и женился на его жене, которой было 13 лет.

Последняя сцена переносит читателя в XII в., во времена правления Андроника I, последнего императора великой династии Комнинов, время правления которой известно также, как Комниновское Возрождение. Это эпоха культурного расцвета Византийской империи в начале XI в. и на протяжении XII в. Императоры этой династии оказывали покровительство ученым, эрудитам, богословам, придворным поэтам и риторам, чье красноречие было украшением всех торжественных церемоний. *«Искусство с не меньшим блеском продолжало*

традиции предшествующего столетия и его влияние распространялось из глубины Востока до крайних пределов Запада» [Диль 1948: 113].

В 1183 г. Андроника провозгласили соправителем Алексея II, так как его отец Мануил Комнин умер, не назначив регента. Однако очень скоро приспешники Андроника убивают царевича, задушив его тетивой от лука, а сам Алексей женится на вдове племянника – французской принцессе Анне.

Именно окончание царствования Андроника знаменует собой начало упадка византийской империи, окончившееся захватом в 1204 г. Константинополя латинянами в ходе четвертого крестового похода и последующим распадом империи. Империи удастся объединиться лишь в 1261 г. при Михаиле Палеологе, однако и его Элитис заносит в эту своеобразную хронику убийств ради власти и исключительно их корыстных целей и побуждений (см. Сцена пятая).

Данная сцена восходит к «Хронике» византийского писателя и историка Никиты Хониата (1155-1213). «Хроника» Никиты Хониата являет собой один из ценнейших и лучших памятников прозы Средних веков. Образы, созданные писателем исполнены психологизмом, а стиль – цитатами и аллюзиями.

По прибытии в большой дворец отслужив благодарственное молебствие по поводу вступления на царство, он [Андроник] стал помышлять о новых злодеяниях. Решившись умертвить царя Алексея, он снова созывает совет из своих приятелей и собирает соучастников своих гнусных оргий. Они тотчас все воскликнули стих Гомера: "вредно многоначалие, да будет один повелитель, один царь", старость орла - молодость жаворонка, и определили царю Алексею вести частную жизнь. <...> Но не успели еще вполне узнать в городе о сказанном определении, как это лукавое сборище уже произнесло смертный приговор царю. Бывшие в этом собрании прямо одобрили и бесстыдно повторили слова из книги Соломона: "свяжем праведника; он не нужен нам, и даже смотреть на него тяжело". Вследствие того, Стефан Агиохристофорит, Константин Триписих и некто Феодор Дадиврин, начальник ликторов, напали на него ночью и удавили тетивою лука. Когда тело покойника принесли к Андронику, он толкнул его ногою в бок и обругал его родителей, назвав отца клятвопреступником и обидчиком, а

мать бесстыдную и всем известною кокеткою; потом иглою прокололи ему ухо, продели нитку, прилепили к ней воск и приложили печать, которая была на перстне Андроника. Затем приказано было отрубить голову и тотчас принести к Андронику, а остальное тело бросить в воду. Когда приказание было исполнено, голову тайно бросили в так называемый катават, а тело, закупоренное в свинцовом ящике, опустили на дно моря. Судном, на котором везли этот несчастнейший груз, управляли с песнями и плясками... [Von Dieten 1975: 273, 5-15].

Вот как описывает Никита Хониат союз старика Андроника и юной жены Алексея.

По окончании этого столько плачевного дела, Андроник вступает в брак с Анною, женою царя Алексея, дочью франкского государя. Старик, отживший свой век, не постыдился нечестиво разделять ложе с женою своего племянника, цветущею, нежною, еще не достигшею одиннадцати лет; человек износившийся, престарелый, сгорбившийся от лет и хилый не посовестился обнимать девицу, еще не совсем развившуюся, крепкогрудую, с розовыми пальцами, каплющую росу любви [Von Dieten 1975: 275-276б 12-2].

Описание историка еще более пространно, нежели сухое изложение фактов Элитиса. Поэт фиксирует лишь сам факт убийства, тогда как «Хроника» являет его во всех подробностях и красках. Никита Хониат рисует Андроника Комнина типичным тираном, сторонником политики жесткого террора и социальной демагогии, императором, который не разбирает средств для достижения личных целей. В конечном итоге такая политика ослабила империю и привела к последующему ее упадку в 1204 г.

Возможно неслучайно поэт завершает эту галерею императоров и императриц именно Андроником. До этого Элитис описывал август и императоров-родоначальников династий, а здесь же мы имеем дело с последним императором династии, при которой Византия переживала небывалый взлет во всех в сферах общественной жизни. Правление же Андроника Комнина является

противоположным его предшественникам комниновской династии и именно оно сыграло роковую роль в судьбе Византийской империи.

Таким образом, Элитис рисует своеобразную «тайную» историю Византии. Сложно с уверенностью сказать, обращался ли поэт к историческим источникам напрямую, однако описанные им эпизоды восходят к следующим византийским источникам:

Сцена №	Источник
1	Созомен «Церковная история»
2	Патриарх Никифор «Бревиарий»
3	Феофан Исповедник «Хронография»
4	Лев Диакон «История»
5	Никифор Григора «Ромейская история», Георгий Пахимер «История»
6	Продолжатель Феофана «Жизнеописания византийских царей»
7	Никита Хониат «История»

Перепутанная и незаконченная хронология не лишает картину византийской истории ее целостности. Это, действительно, история дворцовых переворотов, заговоров, интриг и убийств. Вне зависимости от эпохи, ведь, казалось бы, с правлением Константина христианство становится официальной религией и в империи нет больше места буйству и разврату язычества. У убийства также нет деления по полу признаку: мы видим, что жестокости и убийства творят и женщины, а не только императоры-войны и выходцы из простых и низших сословий. Разницы в сословиях тоже нет: Элитис рисует читателю и Михаила II и императоров из династий, на время правления которых приходятся известные в мировой истории Комниновский и Палеологовский Ренессанс. Это игра Элитиса в византийского хрониста, однако вместо того, как в погодных хрониках указывается

точная дата, поэт пишет «сцена №». Это императорская хроника с нарушенной хронологией.

Этот «Проектор» представляет собой своеобразный калейдоскоп, ярко представленный 7 сценами. 7 сцен — как 7 дней сотворения мира, точнее, его разрушения, по иронии берущих свое начало именно с «первого христианского» императора. Возможно, здесь Элитис иронизирует над характерной чертой жанра хроники – описывать события от сотворения мира: описывая начало христианства как начало конца. Хотя Элитис и заканчивает эту галерею портретов императоров Андроником Комнином, с именем которого связана одна из самых важнейших дат в истории империи: 1204 г. – год завоевания Константинополя, когда город был разграблен и разрушен крестоносцами, все же кажется, что для поэта нет определенного момента, где все в Византийской истории пошло не так или стало началом конца. Потому он и меняет хронологию в трех последних сценах. Это одна история, история одного и того же греха, его повторяемости во времени и пространстве, начиная со смерти Сына Божьего Иисуса Христа. Неслучайно большинство сцен связано именно с мотивом сыноубийства, явно восходящим к христианской трактовке данного мотива.

2.2.3. Никос Энгонопулос

Никос Энгонопулос (1907-1985) — греческий поэт и художник, считается одним из главных представителей «поколения 30-х», ведущий представитель сюрреализма в Греции.

Сложившийся в 20-х гг. XX в. сюрреализм как литературное направление принес огромные изменения в искусство. Первым его манифестом является «Манифест сюрреализма» 1924 г., принадлежащий перу родоначальника движения Андре Бретону.

По сути своей, в середине 1920 гг. разрушительный пафос первых авангардистских движений (футуризм, дада) начал изживать себя. И детище Бретона, являвшееся прямым наследником парижского Дада, сместило фокус с излюбленного авангардистского «*épater le bourgeois*» на создание комплексного и

революционного движения, среди основных терминов которого были такие, как «греза», «конвульсивная красота», «безумная любовь». В противовес футуристам, чьи хлесткие манифесты претендовали на роль универсальных рецептов, сюрреалисты, создавшие для своих заседаний «бюро сюрреалистических исследований», занимались именно изыскательной деятельностью. Они стремились достичь главной мечты «первого» авангарда о единении искусства и жизни посредством высвобождения бессознательного и мечты как главной движущей силы в единении искусства и революции. Возможно, именно этим подходом можно объяснить, что и в наши дни, спустя более чем полвека после смерти Бретона в 1966 г., сюрреализм продолжает являть собой международное движение, созвучное чаяниям уже XXI в.

Свой путь как поэт сюрреалист Энгонопулос начинает в 1938 г. с выходом сборника «Μην ομιλείτε στον Οδηγό» («Не говорите с водителем») [Εγγονόπουλος 2007]. Энгонопулос всегда подчеркивал двойственность своей натуры, отмечая, что он одновременно и художник и поэт. Отсюда другое его убеждение в вечном диалоге и содействии триады «жизнь», «литература» и «живопись». Неслучайно греческая живописная критика утверждает, что Энгонопулос является единственным представителем течения сюрреализма в живописном искусстве.

Александрос Ксидис отмечает, что *«создание первых достойных образцов живописи началось в Греции в 1937 г. с картин Никоса Энгонопулоса. Он является самым важным и единственным представителем сюрреалистической живописи в нашей стране межвоенного периода. Нельзя не отметить всю знаменательность его попытки придать своим произведениям греческий характер»* [Ξύδης 1976]. Ксидис же отмечает, что у Энгонопулоса как у творца было два полюса: первый – это поэт-сюрреалист, а второй – художник, черпающий вдохновение из греческой истории и мифологии.

Решающую роль в творческом становлении Никоса Энгонопулоса сыграло ученичество у писателя и художника Фотиса Кондоглу и другого известного греческого художника Константиноса Парфениса, и, конечно, связь с сюрреализмом и его традицией.

Однако сначала увлечение сюрреализмом было далеко не на стороне поэта. Первый поэтический сборник Никоса Энгонопулоса вызвал в обществе противоречивые отклики, как горько писал сам поэт в воспоминаниях «скандал» [Εγγονόπουλος 1977: 146-147]. Критика разделилась на два полюса: первые (Никос Паппас и Мих. Родас) четко негативно и неодобительно высказывались против ярко выраженных в стихотворениях сюрреалистических черт; вторые же (например, Е. Фотиадис) были остро отрицательно настроены против поэзии Энгонопулоса вообще [Εγγονόπουλος 2008: λ'] Таким образом, сюрреализм Энгонопулоса вызвал у читательской публики и критиков отторжение и недоумение.

Сюрреалистические установки и черты явно противоречили настроению национального подъема, царившего в Греции. Однако, как объяснить, что уже через несколько лет поэту сыскало славу произведение, в равной степени пронизанное и греческими и иностранными мотивами? Главное отличие состоит в том, что национальная и экзотическая тематика переплелись и встретились в определенной и характерной для греческой литературной традиции жанровой форме гимна, гимна свободе и революции [Εγγονόπουλος 2008: λα'].

Описание Латинской Америки Энгонопулоса превратило образ влиятельнейшего руководителя в войне 1808-1833 гг. за независимость испанских колоний в Америке, национального героя Симона Боливара (1783-1830) в героя поистине греческого типа и традиции. По тоническому строю поэма перекликается с произведением еще одного учителя Энгонопулоса греческого национального героя, революционного поэта и предтечи греческой революции 1821 г. Ригаса Фереоса (1757-1798) в его патриотическом гимне «Θούριος» («Фуриос») [Εγγονόπουλος 2008: λα'].

2.2.3.1. «Боливар, одно греческое стихотворение»

Энгонопулос пишет поэму «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα» («Боливар, одно греческое стихотворение») в 1942 г. [Εγγονόπουλος 2007], в печать оно выходит только в 1944 г. В 1942 г. Энгонопулос, как и Одисеас Элитис, находится на

албанском фронте, а после его прорыва возвращается в Афины и сразу же пишет поэму, которой он обязан своему литературному признанию.

Во время оккупации произведение распространялось на листовках и нашло свою публику, которая считала поэму *«актом сопротивления оккупантам»* [Εγγονόπουλος 2008: λβ']. Вышло в свет произведение, как было указано выше, после освобождения в 1944 г. на страницах издательства Ikaros.

В своей критической статье 1945 г. в журнале Nea Grammata Андреас Карандонис, отмечая смешение греческого и зарубежного духа в поэме, пишет: *«живое, пластичное, потрясающее изображение Свободы, в высшей степени по-гречески воплощенное Энгонопулосом в образе Симона Боливара»* [Καραντώνης 1945: 425-428].

Поэма «Боливар, одно греческое стихотворение» являет собой невероятно образное и лиричное произведение, выстрелившее в нужный исторический момент: «Боливар, как грек ты прекрасен!» Эта высокая фраза одновременно воспекает свободу и патриотизм и как никогда соответствует тяжелой политической обстановке и патриотическим настроениям Греции в 1944-1945 гг., а само стихотворение становится своеобразным пропуском поэта как к признанию, так и к важному тогда изданию Nea Grammata, где в 1945 г. будут опубликованы семь его стихотворений.

Клеон Парасхос характеризует поэму «Боливар» как *«крик свободы, эпический гимн самой идее свободы, сосредоточенный вокруг фигуры Симона Боливара, борца с львиным сердцем за независимость Южной Америки»* [Εγγονόπουλος 2008: 29].

Стихотворение было написано в годы немецкой оккупации, его героическое содержание и патриотический пафос явно несколько гиперболизированы и придают тексту ощущение революционности. Однако, несмотря на легко прочитываемый призыв к поддержке страдающего греческого народа и стремление поднять боевой дух и побудить на борьбу с завоевателями, стихотворение содержит призыв более глубокий, не ограничивающийся лишь греческим пространством, ведь категория свободы не ограничена национальной

принадлежностью, и поэт воспеваает поколение людей, свободное от любого рода «оккупации».

Поэма достаточно сложна по своей композиции. В эпиграф Энгонопулос выносит цитату из известного рыцарского романа XII в. «Тристан и Изольда»: «сердце человека стоит золота целой страны». Так поэт подчеркивает значение отдельной человеческой жизни. Этот стих в полной мере описывает пример Симона Боливара, изображенного в стихотворении.

Условно поэму можно разделить на шесть частей, где первые три можно выделить отдельно как, соответствующие закону античной традиции жанра гимна. В первой части поэт обращается к тем, чей дух свободен, к великим храбрецам, что стремятся только к звездам. Именно им поэт посвятит *«прекрасные слова, что продиктовало Вдохновение»* [Εγγονόπουλος 2007: 13]. Он посвящает свою поэму *«великим, свободным, храбрым и сильным... воплощениям, суровым и великодушным, Одиссея Андрицоса и Симона Боливара»* [Εγγονόπουλος 2007: 13].

«Пока что» поэт будет воспевать лишь Симона Боливара, *«оставив другому свой час»*, когда он напишет *«пожалуй, лучшую из своих песен»* или даже *«лучшую на свете»* [Εγγονόπουλος 2007: 13]. Поэт размышляет о схожести судеб Боливара и Андрицоса, а также и о своей судьбе, однако затем полностью сосредоточивает внимание на фигуре Симона Боливара.

«Вернемся же к Симону Боливару» [Εγγονόπουλος 2007: 19]. Так начинается вторая часть поэмы, полностью посвященная образу героя-освободителя Латинской Америки. Здесь поэт использует прием анафоры и большинство строф начинает с восклицания «Боливар!». Это своеобразная игра Энгонопулоса с характерной для античных гимнов части с обращением к божеству и призыва его. А сама часть соответствует прославлению величия того или иного божества, которому посвящен гимн, и описанию мифа – в данном случае, жизни Симона Боливара и его подвигов. Энгонопулос описывает Боливара в лучших традициях романтизма. Он воспеваает его имя «из металла и дерева», а отмечает, что сам он *«был цветком в садах Южной Америки»* [Εγγονόπουλος 2007: 19].

*Все благородство цветов было в твоём сердце,
в волосах, во
взгляде.*

*Рука твоя – такой же большой, как сердце...
[Εγγονόπουλος 2007: 19].*

И до сих пор его фигура является сиволичной: *«Боливар! Ты был реальностью и есть, и по сей день ты не сон»* [Εγγονόπουλος 2007: 20]. Эногнопулос сравнивает Боливара с орлом — это главный образ-символ свободы, схожий мотив и сравнение появится в другом стихотворении Никоса Эногнопулоса «О Крокодилосе Кладасе» (См. 2.2.3.3. «О Крокодилосе Кладасе»).

Герой-повествователь выкрикивает имя Боливара и призывает его: *«лежа на вершине горы Эрота, самой высокой горы на Гидре»* [Εγγονόπουλος 2007: 22]. Боливар — это сам свет, ведь до тех пор, *«пока он не пришел, Южная Америка была погружена во мрак»* [Εγγονόπουλος 2007: 23]. И теперь его имя *«есть зажженный факел, что освещает Америку, и Северную, и Южную, и весь мир! Амазонка и Ориноко – в твоих глазах беру исток»* [Εγγονόπουλος 2007: 23].

Затем появляется одно из ключевых сравнений в данной поэме – герой-повествователь восклицает: *«Боливар, как грек, ты прекрасен!»* [Εγγονόπουλος 2007: 23]. Далее следует описание встречи героя и Симона Боливара в одном из районов Стамбула, и тогда звучит один из главных вопросов поэмы, напрямую сопряженный с византийской тематикой: *«Быть может, ты одна из форм, числа не счесть которым, что принял и оставил, одна за другой, Константин Палеолог?»* [Εγγονόπουλος 2007: 24]

Боливар никогда не исчезнет, его образ никогда не растворится и не будет забыт. Как Аполлоний он *«воззнесся на небеса, в невероятной славе изящно зашел, как яркое солнце, за горы Аттики и Мореи»* [Εγγονόπουλος 2007: 30-31]. Он не исчез, подобно тому, как исчез и Константин Палеолог.

Третья часть также соответствует канонам античного гимна – молению о помощи, которую Эногнопулос выделяет подзаголовком *επίκλησις* «мольба». Однако

герой-повествователь ни о чем не просит Симона Боливара, во всяком случае четко не обозначает, как и в чем, Боливар должен ему помочь. Эта строфа пронизана сравнительными конструкциями. Так Боливар сравнивается с Ригосом Фереосом, Андонисом Иконому, Пазвантоглу и Максимилианом де Робеспьером, а герой-повествователь в заключении называет себя его сыном. Возможно, через упоминание всех этих имен, так или иначе связанных с революцией и освобождением, поэт просит Боливара освободить Грецию, и именно так раскрывается и трактуется часть «мольба».

В четвертой части Энгонопулос играет с античной трагедией и вводит в поэму хор. Часть состоит из трех пассажей: строфа, антистрофа и рефрен.

В условной пятой части, которую поэт называет «ЗАКЛЮЧЕНИЕ», в прозе повествуется о том, как после восстания в Южной Америке в Монемвасии и Нафплионе на пустынном склоне была воздвигнута большая медная статуя Боливара. Однако по ночам в долинах яростно бушевал ветер, и шум от того, как он драл сюртук Боливара, был настолько силен, что жители не могли спать. Потому они стали искать способ снести памятник, чего в итоге и добились.

Последнюю часть Энгонопулос называет «Прощальный гимн Боливару». Он состоит из ремарки и пяти односложных (за исключением одной) строк. Эти пять строк составляют один риторический вопрос, венчающий поэму:

генерал

чего искал ты в Лариссе

ты

уроженец

Гидры?

[Εγγονόπουλος 2007: 37].

Симон Боливар — невероятно многогранная личность. Это воин, идеолог, политик, оратор и писатель. Он является центральной фигурой не только истории войны за независимость, но и всего процесса духовного становления и литературно-культурного развития Латинской Америки [История литератур Латинской Америки 1988: 48].

Литературное наследие Боливара значительно и составляет масштабный корпус текстов. Сам автор выступает в своих произведениях как личность исключительная. Боливар был невероятно художественно одаренным человеком, и эта одаренность пронизывает все сферы его жизни и деятельности. Так его становление наиболее полным воплощением человека и героя своего времени и своей американской родины является абсолютно обоснованным и логичным следствием всей его разносторонней, но невероятно единой и гармоничной деятельности.

С сознанием своего высокого предназначения Боливар целеустремленно выстраивал свою жизнь как жизнь героя, безраздельно отдающего себя свершению исторического подвига – освобождению Испанской Америки от ига колониализма. Вся деятельность Боливара была сродни художественному вдохновению. Она воплощалась не только в оригинальности его стратегических планов и политической мысли, но и в искусстве, оратора поэта и актера. Боливару было не чужда тяга к театральности и зрелищности. Его театральные наклонности питались традиционной приверженностью испаноамериканцев к массовым празднествам, вполне закономерно фантазия народа пробуждалась, и уже реальный Боливар стал наделяться чертами легендарности и вскоре был провозглашен Освободителем [История литератур Латинской Америки 1988: 49-50].

В творчестве Боливара, как и в его легендарной личности, воспетой во многих произведениях наиболее ярко и характерно воплотился литературный американизм того времени. «Первый писатель свободной Испанской Америки» – такое определение присутствует во многих историях литературы [История литератур Латинской Америки 1988: 56].

Данное стихотворение Энгонопулоса не восходит к какому-то определенному историческому источнику, однако содержит отсылку к византийскому императору Константину Палеологу.

Энгонопулос сравнивает Боливара с Константином Палеологом, Кириллом Лукарисом, ставит его имя в один ряд с такими деятелями революции, как Ригас Велестинлис, Андонис Иконому, Осман Пазвантоглу, Робеспьер.

Посредством этих сравнений Энгоноулос вплетает образ Симона Боливара в греческий хронотоп, тем самым наделяя его чертами греческого национального характера.

Последние сравнения не относятся к византийской тематике, однако требуют комментария, так как играют важную роль в создании образа воина-освободителя. Кирилл Лукарис (1572-1638) — патриарх Александрийский и Константинопольский. Лукарис вел активную борьбу с иезуитами, именно здесь поэт проводит сравнительную параллель, сопоставляя фигуры патриарха, борющегося против иезуитов и Симона Боливара, ведущего войну с колониалистами.

*(И словно Кирилла Лукариса невероятный дух
был заключен в нем,
Как перехитрил он, безмятежный, иезуитов и
жалкого филиппопольца
зловещие планы!)
[Εγγονόπουλος 2007: 30]*

Боливар сравнивается с главными героями греческой войны за независимость, такими как:

- Ригас Фереос или Ригас Велестенлис — национальный герой Греции и революционный поэт, один из первых представителей Просвещения. Он, как и Симон Боливар, был яркой личностью, многогранной и одаренной.

- Осман Пазвантоглу (1758-1807), друг Фереоса, который пытался спасти его в Белграде от турецких властей.

- известный греческий революционер Антонис Иконому (1785-1821), провозгласивший в 1821 г. Революцию на своей родине – острове Идра, который стал одним из трех главных оплотов революционного греческого флота.

*Боливар! Ты сын Ригоса Фереоса,
Андониса Иконому, - его так незаконно уби-
ли - и брат Пазвантоглу,
Мечта великого Максимилиана де Робеспьера
вновь оживает на твоём лбу.
Ты освободитель Южной Америки.
[Εγγονόπουλος 2007: 31]*

Однако ключевым образом в этой галерее портретов является образ Константина Палеолога, именно с его именем образ Боливара приобретает греческий дух и национальную окраску, а сам Боливар становится «как грек прекрасен».

Образ Симона Боливара также можно отнести к воплощению в греческой литературе мифа о мраморном императоре и к произведениям, воспевающим последнего императора Византии Константина Палеолога. Если вспомнить миф (См. 2.2.2.1. «Смерть и воскрешение Константина Палеолога») совсем не удивительно, что именно с Константином XI Энгонопулос сравнивает Боливара. Обращение к этому национальному мифу, предвещающему спасение в критически суровой исторической ситуации 1944-1945 гг. абсолютно обоснованно. Это своеобразный код, архетип надежды, скорого освобождения от тирании и обещанной свободы.

*Я встретил тебя, когда был ребенком, на одной уходя-
щей в гору фенерской мостовой,
свеча в Мухлио освещала твоё благородное лицо.
Быть может, ты одна из форм, числа не счесть которым,
что принял и оставил, одна за другой, Константин
Палеолог?
[Εγγονόπουλος 2007: 24]*

Как и Константин Палеолог Боливар — герой освободитель. Действительно, как исторический деятель Боливар полностью реализовался, выполнив миссию Освободителя Испанской Америки. Именно в этом он и видел своё великое

предназначение. *«Счастье родины — мое последнее желание. Если моя смерть поможет покончить междоусобицы и укрепить единство, я без робота сойду в могилу»* [История литератур Латинской Америки 1988: 51]. Так и произошло Боливар умер смертью в высшей степени романтического героя, обреченного на изгнание и одиночество.

Также известны его слова, произнесенные незадолго до смерти: *«Иисус Христос, Дон Кихот и я — вот самые большие безумцы, которых только знал мир»*. В них заключена не только горечь разочарования, но и непоколебимая вера в свое предназначение [История литератур Латинской Америки 1988: 51]. Боливар был поистине сыном своей эпохи и всем ее воплощением. Энгонопулос восхищается Боливаром и называет себя его сыном, отмечая тем самым преемственность и бессмертие героического духа освобождения. *«Одно известно точно, я — сын твой»* [Εγγονόπουλος 2007: 31].

Таким образом, Никос Энгонопулос представляет Симона Боливара доблестным воином-освободителем. Этот образ, действительно, близок образу национальных героев Греции: Ригаса Велестенлиса, Османа Пазвантоглу, Антониса Иконому. Они жили примерно в одно и то же время, Фереос, например, был убит в 1798, в 1783 родился Боливар, он вполне мог бы быть своеобразным преемником греческого предтечи революции. В одних и тех же хронологических рамках происходит и борьба за независимость греков и испанских колоний в Америке. Возможно, для Энгонопулоса Боливар — преемник греческого огня революции, который он разжег с новой силой и вдохнул в свой народ.

Энгонопулос причисляет Боливара к грекам и практически вводит его в сонм национальных греческих героев. Поэт сравнивает Боливара с последним византийским императором Константином Палеологом, фигура которого в греческой традиции окружена различными мифологемами и стала символом освобождения.

Исторические параллели, отсылающие читателя времен написания и распространения стихотворения к удачно завершившейся войне за независимость колоний в Америке, к столь важному в греческой народной фольклорной традиции

образу Константина Палеолога, вселяли надежду в читателя оккупированной Греции. Это произведение стало поворотным и судьбоносным для Энгонопулоса и навсегда закрепило его имя в списке выдающихся поэтов Греции.

Через образ Симона Боливара — освободителя Южной Америки от испанцев, Энгонопулос создает вневременной образец борющегося человека, нестесненный расовыми, географическими и возрастными рамками. Греческий критик, поэт и переводчик Андреас Карандонис характеризует это стихотворение как «Гимн Свободе (по аналогии с произведением Дионисиоса Соломоса) поколения 30-х».

2.2.3.2. «Правитель Каритены»

<p>Ο ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΗΣ ΚΑΡΥΤΑΙΝΑΣ <i>ο αφεντής της Καρυταίνας ο εξάκουστος εκείνος</i> <i>... (Χρονικόν του Μορέως)</i> <i>εις Ροβέρτον Levesque</i></p>	<p>Правитель Каритены <i>Правитель Каритены, этот известный</i> <i>... (Морейская хроника)</i> <i>Роберту Левеску</i></p>
<p>Ποιός ειν’ αυτός που σήκωσε πολεμικό χαζράνι, ки όλη τη νύχτα περπατεί, σε βαλτονέρια οδεύει, το μέτωπό του στόλισε με σέληνα και σμύρτα, και σκέπασε τη γδύμνια του με λυρικά παλτά;</p>	<p>Кто он, тот, что поднял военный посох И всю ночь бродит, шагает по водам болотным, лоб лунным светом украсил и миртом, наготу скрыл под лирическим плащом?</p>
<p>Ποιός ειν’ αυτός που στα θαμπά της θλίψης μεσημέρια μ’ όλο τον κόσμο τα ’βαλε και βγήκε νικητής, που μες στον κάμπο έσυρε ολόξανθες πλεξούδες, γέμισε τάφρους και γκρεμούς με μάτια λαμπερά;</p>	<p>Кто он, тот, что в туманный полдень скорби пошел против целого мира и победил, кто тащил золотые косы в равнинах, кто с глазами яркими заполнял рвы и траншеи?</p>
<p>Αυτός που μες στη στήθια του ξανάζησε το μύθο του όνειρου και της ζωής, του νου και του κορμιού,</p>	<p>Тот, что в груди своей вновь пережил миф мечты и жизни, разума и тела, Кто был лодкой и уплыл чтобы не воротиться чтоб как статуя стоял на берегах пустынных</p>

<p>που ήταν καράβι κι έφυγε να μην ξαναγυρίσει, που ήταν σαν άγαλμα στητός σ' έρημους αιγιαλούς;</p>	
<p>Που όταν ο ήλιος έδυε πίσω απ' τα κορφοβούνια εφάνταξε ολόλαμπρος ωσάν το σταυραητό, που είναι της μέρας καύχημα και της αυγής σκουτάρι, της νύχτας άξιος εραστής σε μυστικούς σηκούς;</p>	<p>Что в час, когда солнце за горный хребет заходило, появился весь светом залитый, как карликовый орел Гордость дня и щит зари, любовник ночи в таинственных целлах?</p>
<p>Αν ειν' αυτός που αγάπησαν οι δεκατρείς νεράιδες, προτού πλησιάσει ας πάει να πιει τ' αθάνατο νερό, κι αν ειν' αυτός ο λυτρωτής, ο εικονισματάρης, προτού μιλήσει, ο ίσκιος του ας σβύση, ας χαθή.</p>	<p>Если это тот любимец тринадцати nereид, Прежде чем прийти пусть изопьет воды бессмертной, если он тот самый спаситель, на иконах изображенный, прежде чем заговорить пусть тень его растворится и исчезнет.</p>
<p>Χρόνια τον περιμένανε στα ερειπωμένα σπίτια και σε καθρέφτες σκοτεινούς στα τζάμια τα κλειστά, καρδιές που ώργωσε βαθιά ο πόνος της αγάπης, μάτια που ώργισε φριχτά των πόθων ο καϋμός.</p>	<p>Его ждали годами в разрушенных домах и в темных зеркалах за закрытыми окнами, сердца, глубоко вспаханные болью любви, глаза, яростный пылающие горем страсти</p>
<p>Κι ως έρθει το πελέκι του ψηλά θαν το σηκώσει, θα θρέψει μ' αίμα ποταμούς ηρωική φωτιά, τα σπλάχνα που ξερίζωσε στους άνεμους θα σπείρη, και θα σταθή εκδικητής στο κάστρο της Σιωπής.</p>	<p>И когда он придет – поднимет ввысь свой топор, Накормит реки кровью героический огонь, выкорчеванное нутро рассеет на ветру и встанет мстителем у башни Тишины.</p>

Византийская тематика, а также тема славного война и правителя продолжается в стихотворении «Ο αφέντης της Καρύταινας» («Правитель Каритены») из сборника «Η επιστροφή των πουλιών» «Возвращение птиц» (1946) [Εγγονόπουλος 2007].

Каритена была средневековым франкским феодем Ахейского княжества, образовавшегося на территории Византийской империи после захвата Константинополя крестоносцами во время четвертого крестового похода в 1204 г. Каритена, одна из 12 бароний Ахейского княжества, образовалась примерно в 1209 г. после захвата Пелопоннеса франками-крестоносцами. Эта территория имела стратегически важное значение, так как контролировала южную часть области, населенной скортами, ущелье долины главной реки полуострова Пелопоннес – Альфиос, и главные проходы Пелопоннеса к прибрежным территориям Элиды.

Воздвигнутый в середине XIII в. каритенский замок был в числе первых освобожденных замков во времена греческой освободительной революции 1821 г., именно здесь войска греческих революционеров под предводительством Теодороса Колокотрониса во время битвы при Каритене 27 марта 1821 г. одержали победу. Это первая историческая победа времен восстания, и именно по этой причине на старых пятитысячных драмах один из вождей греческой революции и борцов за освобождение Греции от османского владычества Теодорос Колокотронис изображался на фоне замка Каритены.

Эпиграф к стихотворению «Правитель Каритены» Никоса Энгонопулоса взят из текста «Морейской хроники»: «Правитель Каритены, тот известный...». Ее мы и обозначим источником данного произведения.

«Морейская хроника» — это анонимный литературный памятник, в котором описывается захват Пелопоннеса франками со времен Первого крестового похода (1096-1099 г.) до 1292 г. Текст хроники сохранился в 4 вариантах: на греческом, французском, итальянском и арагонском языке. Основной греческий манускрипт, состоящий из более 9000 строк, написанных в форме политического стиха, датируется второй половиной XIV в. Немногим после создания текста в первых десятилетиях того же столетия. Текст включает много франкских заимствований и написан на смешанном греческом языке – языке, на котором также написаны византийские романы в стихах. Строки в произведении часто повторяются на

протяжении текста, что говорит о его тесной связи с устной традицией [Oxford dictionary of Byzantium 1991: 445].

После завоевания Пелопоннеса на захваченных землях было основано Ахейское княжество, его первым князем был Гильом I де Шамплит. Он наделил ленами своих важнейших и самых преданных соратников, «Морейская хроника» дает описание разделения завоеванной территории.

Княжество было разделено на 12 бароний, и во время франкократии Каритена была одной из его 12 столиц, третьей по величине баронией после Аковы и Патр. Согласно тексту «Морейской хроники», Гильом I де Шамплит жаловал ее *«мессуру Гуго, по прозвищу де Бриель, ... жаловал он 22 феодальных владения, и построил он там замок, назвали его Каритена, так его и называют. У него родился сын, тот мессир Жоффруа, правитель Каритены, так его называли, и шла за ним слава доблестного война по всей Романии»* [Schmitt 1904:130, 1917-1925].

Итак, княжество было поделено между 12 приближенными де Шамплита. Затем в тексте «Морейской хроники» описывается воздвижение замков на ленных территориях. В Патре, Каламате и Никли замки уже были сооружены, и бароны заняли готовые, а в остальных ленах началось строительство. Замок Каритена был построен в XIII в., предположительно в 1245 г. вышеупомянутым в тексте «Хроники» сыном Гуго де Бриеля Жоффруа де Бриелем.

«И тогда ... мессир Жоффруа, по прозвищу же де Бриэль... выстроил красивый укрепительный замок. Назвали его Каритена, а сам этот прославленный воин – правителем Каритены» [Schmitt 1904: 240, 3151-3156].

Жоффруа был сыном Гуго де Бриеля и дочери Жоффруа I Виллардуэна – князя Ахейского княжества. Жоффруа родился в Греции, скорее всего в Каритене. В 1238 г. его отец умирает, и правление баронией переходит к молодому Жоффруа. Источником жизнеописания Жоффруа являются разные версии «Морейской хроники», которая, согласно французскому исследователю Антуану Бону *«с такой точностью и симпатией рассказывает о многочисленных и столь образных приключениях совершенно особой и привлекательной фигуры, яркого*

представителя поколения франкских князей, рожденных в Греции» [Воп 1969: 105-106].

За Жоффруа закрепилась слава отважного и опытного война, он считался «лучшим рыцарем Мореи» [Longnon 1969: 258]. Согласно арагонской версии «Морейской хроники» в замке Каритены он основал школу рыцарей, где сыны греческих правителей Мореи обучались согласно западным канонам рыцарского искусства [Δούρου-Ηλιοπούλου 2005: 134]

Для описания де Бриэля в тексте «Морейской хроники» используется прилагательное ἐξάκουστος – «известный», «славный», в первом значении «слышный», «внятный». Это его постоянный эпитет. Энгонопулос выводит это описание в эпиграф к стихотворению. Также текст анонимный автор «Хроники» очень часто подчеркивает доблесть Жоффруа де Бриэля и его выдающиеся военные навыки.

Энгонопулос сам не называет имени лирического героя, не обозначает, какому историческому лицу и правителю посвящает стихотворение. Причем цитируемый поэтом отрывок относит читателя к подглавке, в которой имя героя также не обозначается, так что только более детальное изучение текста «Хроники» позволяет выявить действующее историческое лицо стихотворения.

Энгонопулос строит свое стихотворение на вопросах. Использование анафоры в вопросе «кто он» в первых двух строфах придает произведению особый ритм с повторением вопросительной конструкции «ποιός εἶν' αὐτός ποῦ...»:

«Кто он, тот, что поднял военный посох» / «Кто он, тот, что в туманный полдень скорби пошел против целого мира и победил» [Εγγονόπουλος 2007: 192]

В третьей и четвертой строфе опять же анафорой звучит вопрос первых двух строф: «это тот, кто» (αὐτός, ποῦ...;).

«Это тот, кто в груди своей вновь пережил миф сна и жизни, разума и тела, что был кораблем и ушел, чтобы больше не вернуться, что был как статуя, воздвигнутая на берегах пустынных» / «Кто, когда садилось солнце за гребнями гор, появился весь сверкая, точно орел-карлик – гордость дня и щит рассвета, ночи достойный любовник в мистических cellax» [Εγγονόπουλος 2007: 192].

В пятой строфе поэт пишет, что *«его годами ждали в заброшенных домах, темных зеркалах, закрытых ставнях, сердцах, глубоко вспаханные болью любви»* [Εγγονόπουλος 2007: 193].

И когда он придет с высоко поднятой секирой, то *«станет отмщением в замке одиночества»* [Εγγονόπουλος 2007: 193].

Главка, строку из которой Энгонопулос выносит в эпиграф к стихотворению отсылает к сражению, произошедшему в августе или сентябре 1259 г. – битве при Пелагонии, состоявшейся между войсками Никейской империи под командованием Иоанна Палеолога и силами антиникейской коалиции, куда, наряду с Эпирским царством и Сицилийским королевством, входило Ахейское княжество. Войска Иоанна Палеолога нанесли поражение коалиции. В судьбе Латинской империи эта битва и поражение Ахейского княжества сыграла роковое значение. У образовавшееся в 1204 г. Латинской Романии больше не оставалось союзников, и она была обречена на гибель, что и случилось в 1261 г., когда Михаил VIII Палеолог отвоевал у латинян Константинополь, положив тем самым конец франкократии.

В 1259 г. Жоффруа был в княжеском войске, собранном в рамках ахейско-эпирско-сицилийского союза против Никейской империи. Однако недоверие и разногласия, которые царили в этой неоднородной союзнической армии, привели к катастрофическому поражению в битве при Пелагонии. Князь Гильом II Виллардуэн — правитель Ахейского княжества с 1246 г., и большинство его баронов, в том числе и Жоффруа де Бриель, были взяты в плен.

Франкские князья оставались в плену до 1261 г., пока после захвата Константинополя Михаил Палеолог не предложил освободить их в обмен на присягу верности и передачу некоторых крепостей Лаконии. Гильом согласился на условия Михаила VIII, и Жоффруа был освобожден.

Затем началось время затяжного конфликта между франками и греками восстановленной Византийской империи за контроль над землями Пелопоннеса. Папа Римский признал клятву верности Гильома недействительной и война между франками и византийцами началась почти сразу же после возвращения

Виллардуэна в княжество [Воп 1969: 125]. В это время Жоффруа бежит из Мореи без разрешения своего дяди и с 1263-1265 гг. находится в Италии под предлогом паломничества, но фактически сожительствует с женой одного из своих вассалов – Иоанна Катабаса.

Отсутствие Жоффруа позволило скортам присоединиться к византийским войскам, однако византийское наступление было прервано в битве при Принице вышеупомянутым Иоанном [Воп 1969: 130-131]. Гильом снова отнял у Жоффруа Каритену, но вскоре после его возвращения вернул ему титулы [Воп 1969: 106].

Жоффруа снова упоминается в компании начала 1270 гг., когда Михаил Палеолог послал в Морею нового ставленника – Алексиоса Дуку Филантропена. В 1270 г. Жоффруа и барон Аковы объединили свои войска с княжескими и разграбили византийские земли в Лаконии, однако Дука избежал сражения [Воп 1969: 142]. Переговоры об объединении церквей и созыв на Второй Лионский собор в 1274 г. привели к временному приостановлению конфликта, но в 1275 г. византийцы нарушили перемирие.

Доблестный и опытный воин Жоффруа умер не в бою, а от дизентерии в том же году. После его смерти Каритена все чаще стала становиться предметом нападений со стороны византийцев, до тех пор, пока в конце концов она не перешла в их руки в 1320 г.

Жоффруа умер бездетным и барония Каритена после его смерти была разделена, так как прямых наследников у него не было. Жоффруа является героем романа 1962 г. британского историка, археолога и автора исторических бестселлеров в 1950 гг. Альфреда Дуггана (1903-1964) «Причудливый Лорд Жоффруа». Правитель Каритены представлен как герой, вызывающий неподдельную симпатию читателя, но одновременно он является носителем множества отрицательных черт и недостатков. Повествование ведется от лица его кузена, который поначалу восхищается им, но по мере развития сюжета все больше и больше разочаровывается. Барон Каритены изображен одновременно как образец лучших качеств, так и ограниченности института франкского рыцарства.

Прочтение Энгонопулоса абсолютно романтично, Жоффруа представлен как настоящий романтический лирический герой. Его образ сопряжен с мотивами бегства на корабле, мотивом одновременно невозвращения и возвращения. Образы моря, ветра, луны и солнца – это образы романтической атрибутики и символики.

«Горящий взгляд», «лоб, украшенный луной и миртом», «нагота, прикрытая лирическими плащами». Он тот, кто в груди своей «снова пережил миф сна и жизни». Образ, созданный поэтом, очень ярок и близок к описанию Одисеасом Элитисом Константина Палеолога, особенно в плане использования лексем с корнем «свет».

Воинственно подняв свою секиру, он вернется в воздвигнутый им же замок одиночества, что опять же является романтическим образом. Образ Жоффруа — это схожий с Боливаром образ славного война. Один и тот же тип героя, однако по сути своей Жоффруа — сын захватчика, но все же он, скорее всего, был рожден уже в Морее, он доблестный отважный воин и его отличает прекрасное знание греческого языка. С образом Боливара его сближает эта отмеченная нами выше «вневременность». Энгонопулос в высшей степени лирично и с флером восторженности и романтичности описывает правителя Каритены, что покинул свои владения, однако однажды вернется (здесь явно слышится связь с мифом о мраморном императоре), вот только уже в замок одиночества.

2.2.3.3. «О Крокодилосе Кладасе»

Морейская тематика, опять же сопряженная с темой война, освобождения народа и долгожданной свободы продолжается в стихотворении «Περί Κροκοδείλου Κλαδά» («О Крокодилосе Кладасе»).

<p>«Περί Κροκοδείλου Κλαδά»</p> <p>; ποιος είταν ο Κροκόδειλος Κλαδάς; ; είταν πραγματικά κορκόδειλος και ψεύτικα κι απατηλά τα κλαύματά του μεσ' στη νύχτα; όχι: πραγματικά είταν αιτός που έκλαιγε αληθινά τη νύχτα</p>	<p>«О Крокодилосе Кладасе»</p> <p>; кем был Крокодилос Кладас; ; на самом деле был он крокодилом и ненастоящие и притворные рыдания его в ночи; нет: на самом деле он был орлом, что правда лил слезы в ночи</p>
--	---

<p>(δηλαδή κατά της νύχτας τη διάρκεια και για τη νύχτα της σκλαβιάς που έπνιγε άσπλαχνα -βαρειά-ολόκληρη τη χώρα)</p> <p>αλλά τα κλαύματα γι' αυτόν είσαν εκτόνωση κάποτε τα δάκρυα στέρευαν και μέσα του ξύπναγε ο πόθος κι η ελπίδα της αυγής: όλα να τα βαρέση χάμου και ν' ανοίξη τα φτερά του</p>	<p>(всю ночь о ночи рабства что задушила беспощадно -сурово- всю страну)</p> <p>но рыдания для него были исцелением и однажды высохли слезы и внутри него проснулось желание и надежда на рассвет: оковы сбросить и распахнуть крылья</p>
---	---

Стихотворение «Ο Κροκόδιλος Κλαδас» впервые было опубликовано в журнале «Новая поэзия» (1975), а затем в сборнике «Ο κήπος με τα ρόδα» («В долине с розами») [Εγγονόπουλος 2007]. Следует отметить, что этот образ интересовал Энгонопулоса художника и позднее. Его работа «Герой Κροκόδιλος Κλαδас» была написана в 1983 г.

Κλαδас (1425-1490) — известный греческий военачальник XV в. На протяжении почти что 30 лет Κλαдас участвовал в сражениях и восстаниях как последних десятилетий существования Византийской империи, так и начала османского господства. В конце XV в. он воевал на стороне Венеции против османского султаната в турецко-венецианской войне 1463-1479 гг. — первой из последовавших многочисленных войн между Османской империей и Венецианской республикой, затянувшихся на три века. Последняя, восьмая, турецко-венецианская война была окончена в 1718 г. подписанием Австрией и Венецией с одной стороны и Османской империей – с другой Пожаревацкого или Пассаровицкого мира 21 июля 1718 г. Эммануил и Теодорос Κλαдас — сыновья Κροκόдилоса – также принимали участие в компании против османов во Второй венецианско-турецкой войне.

Первое упоминание в письменных источниках о роде Κλαдаса также относится к вышеупомянутому тексту «Μορεισκήс хронικη», где отмечается, что некий Κλαдас в 1296 г., находясь на службе у византийского императора, отвоевал у франков крепость [Longnon 1949: 803-817]. Другие члены рода Κλαдас также

упоминаются в 1366, 1375 за дары монастырю недалеко от Мистры и в 1415 г. – когда член рода Кладас был упомянут как зачинщик мятежа против императора Мануила II Палеолога. Непосредственно сам Крокодилос Кладас впервые фигурирует на выбитой надписи о преподнесенном им даре церкви в Каритене.

Прямых отсылок к Каритене в тексте стихотворения нет, однако между стихотворениями «Правитель Каритены» и «О Крокодилосе Кладасе» явно существует незримый внутренний диалог.

Произведения сближает не только географический дискурс. Безусловно, оба лирических героя связаны с топосом Мореи, но они, к тому же, относятся к одному типу героя, уже обозначенному нами – образу храброго война-освободителя.

Крокодилос Кладас был членом известного военного клана Кладас. Когда в 1463 г. вспыхнула турецко-венецианская война Крокодилос и его брат Эпифаний выступили на стороне Венеции и возглавили военные отряды. Отряды греков, воюющих против султана на стороне венецианцев во время военных действий между Венецией и Османской империей, назывались «стратиоти» (от греческого слова *στρατιώτης* – «войн», «солдат»).

Венецианцы часто отмечали братьев Кладас наградами и щедрыми дарами. А они, в свою очередь, передали во владение Венеции свои родовые земли. Крокодилос Кладас получил венецианский рыцарский титул и золотую мантию перед самым восстанием 1480 г. [Magno 1885: 220].

Крокодилос Кладас и его последователи восстали против султана Мехмета II, но заключенный в 1479 г. венециано-османский мир, хотя и давал им полное прощение, однако возвращал территориальные границы к статусу довоенного времени 1463 г. Переданные Венеции земли Кладаса Венеции возвращались вновь в османское владение. Тогда Кладас отправился в близлежащий город Корони, оставшийся под контролем венецианцев.

В октябре 1480 г. Кладас с отрядом 16 тысяч своих стратиоти выдвинулся из Корони в Мани. В декабре это восстание было поддержано стратиотами Теодора Буа (речь о другом представителе знатного рода Буа Меркурио Буа пойдет

в другом стихотворении Энгонопулоса), из Нафплиона. Османская армия была наголову разбита в феврале 1481 г.

Однако силы Венеции были истощены после недавней войны, и венецианцы не поддержали действия Кладаса. Запретив подвластным им грекам воевать в отрядах Крокодилоса, они объявили награду в 10 тысяч золотых за его сдачу. Но они не выдали османам семью Кладаса, а вывезли их в Венецию и заточили в тюрьму.

Во время военных компаний Кладаса от турок были освобождены города Авлона, Химара и множество других городов и сел. В знак признания военных заслуг Кладасу было назначено жалованье в 300 золотых монет и королевским указом от 12 июня 1481 г. закреплен титул *magnifico*.

Еще до завершения войны в Эпире, Кладас готовил новое восстание на Пелопоннесе, намереваясь вновь начать с Мани. Точно не известно, когда Кладас вернулся в Мани, но в 1490 г. он был взят в плен в бою у города Монемвасия, после чего был живым распилен турками на куски.

Вряд ли можно обозначить «Морейскую Хронику» как прямой источник для данного стихотворения. Если в стихотворении «Правитель Каритены» видна работа Энгонопулоса с текстом, то здесь, скорее, следует говорить о косвенном источнике, скорее всего, автор находился под ее влиянием и потому создает еще одно стихотворение, герой которого связан с Каритенским замком и Мореей. Это своеобразное развитие темы, к которой впервые поэт обращается в сборнике 1946 г. (стихотворение «Правитель Каритены» «Возвращение птиц» 1946), «О Крокодилосе Кладасе» впервые публикуется в 1975 г.

Одна из главных характеристик стихотворения, которая сразу же отмечается визуально, это своеобразная запутанность, которую использует Энгонопулос в плане совершенно оригинальной пунктуации и каламбура с именем лирического героя.

Вопрос, которым открывается стихотворение (причем сам вопросительный знак выносится вперед предложения), также, как и вторая строфа стихотворения, относится к личности Кладаса. Тот же самый прием Энгонопулос использует и в

стихотворении «Правитель Каритены», выше мы уже отмечали повторяющиеся вопросительные конструкции (см. 2.2.3.2. «Правитель Каритены»). Как и в этом стихотворении постоянно используется вопрос «кто он, тот что...», здесь ставится вопрос «кем был Крокодилос Кладас»? Поэт понимает, что несмотря на невероятную храбрость, выдающиеся качества и все военные достижения Кладас, как и многие другие герои дореволюционного периода, является героем малоизвестным.

В то же время Энгонопулос осознает, что, хотя большинство и не знакомо с деятельностью этого военачальника XV в., однако на уровне омофонов его имя безусловно отсылает к хищной ящероподобной рептилии – настоящему крокодилу: *«На самом деле был он крокодилом?»*. Ощущая неизбежность такой ассоциации, поэт использует эту лексическую игру, чтобы подчеркнуть подлинные проявления доблести лирического героя.

Может, правда, Крокодилос, был крокодилом (здесь явно чувствуется обращение поэта к символизму) и слезы его были лишь слезами фальши и лицемерия? Поэт явно играет с выражением «лить крокодильи слезы», что семантически означает притворные слезы, слезы неискреннего сожаления. Может быть, не был Кладас истинным и доблестным мятежником и воином? Поэт ставит эти вопросы, чтобы дать однозначный, разрушающий все сомнения ответ: не только плач его был настоящим, но и сам Крокодилос был никаким не крокодилом, а орлом, свободным человеком, оплакивающим ночи напролет рабство всего греческого народа.

Неслучайно сравнение Кладаса именно с орлом, это опять же символистский прием: орел — это царь птиц, владыка воздуха, важнейший солярный символ богов Солнца, правителей и воинов.

Далее поэт вновь использует романтическую символику ночи. Лексема «ночь» в данном стихотворении используется в 2 значениях: она воспринимается как буквально, так и метафорически. Лирический герой плачет всю ночь (буквально) о ночи (метафора): то есть тьме рабства, которая душил всю страну. Энгонопулос продолжает игру с двойственными смысловыми коннотациями и

ассоциативным рядом, однако его цель – подчеркнуть, что Кладас, как и другие, кто посвятил себя борьбе за свободу родины, а свою жизнь – национальным интересам страны, но и обладал неумолимым характером, который никогда бы не сломился и ни за что бы не смог вынести рабского смирения перед османами.

Кладас страдает из-за трагической судьбы своей страны, оплакивает рабство, выпавшее на доли его народа. Однако он не погружается полностью в чувство боли, его плач есть ничто иное, как временное помутнение и душевный крик негодования, ведь слезы рано или поздно высохнут и пробудят надежду на новый день, наполненный стремлением к освобождению. Это освобождающие слезы катарсиса, ведь, в конце концов, Кладас был орлом, человеком, рожденным жить свободно и вести к этой долгожданной свободе других. Поэтому, когда он чувствует, как внутри него пробуждается стремление и надежда на новый рассвет, он хочет раскинуть крылья и оставить все земное и, сбросив оковы, свободно воспарить, подобно птице.

В этом коротком стихотворении поэт не дает исторический портрет героя, по предыдущим обозначенным нами византийским стихотворениям видно, что уроки истории Энгонопулусу не очень интересны, его историзм в корне отличается, к примеру, от историзма Кавафиса. Поэт вновь размышляет о свободе, дает описание свободного человека. Лирический герой стихотворения — это идеальный собирательный образ каждого человека. Перед лицом трудностей жизни, деспотическими правителями и завоевателями люди должны помнить, что они были рождены, чтобы жить с гордо поднятой головой, жить свободными, как орлы, как Крокодилос Кладас.

Плач и разочарование — неотъемлемые составляющие жизни, чувства, которые не чужды даже национальным героям и храбрым воинам, однако человек не должен попадать в их ловушку. Какими бы суровыми ни казались испытания, человек не должен, считать, что находится в западне, думать, что выбора и выхода не существует. Но подобно тому, как гордый орел распахивает крылья и парит над землей осматривая свободную ширь, как оглядывается кругом, готовясь к полету,

так и люди должны относиться к стесняющим их обстоятельствам, сковывающим их оковам и цепям, помнить, что они рождены для свободы.

2.2.3.4. «Μερкуριο Βуα»

«Μερκούριος Μπούας»

Γονατίζει κι' ανοίγει την κασσέλα, κι' ενώ με τόνα χέρι κρατά το καπάκι, με τ' άλλο κάτι ψαχουλεύει κι' αναδεύει κει μέσα.

- Τι έχεις αυτού ; τον ρωτώ.

Στρέφεται :

- Lettere d'amore, μου κάνει.

Κι' ύστερα :

- Δεν σ' ενδιαφέρουν ;

- Μα φυσικά, ξέρεις, σαν πρόκειται γι' αγάπες..., απαντώ.

Τότες αρχίζει σιγά-σιγά, με προσεκτικώτατες κινήσεις, να βγάζει έξω ένα-ένα διάφορα πράγματα και να μου τα επιδεικνύη.

Πρώτα ανάσυρε, κι' έδειξε, διάφορα βελούδινα υφάσματα, σωρούς-κουβάρια, άλλα πλουμιστά κι' άλλα μονόχρωμα. Ύστερα, ένα σάπιο στρώμα, και τελικά παρατά το καπάκι, βγάζει όξω ένα πτώμα, καλώς διατηρημένο, νεκρού ανδρός, και το αποθέτει χάμω. Εκείνο που έκανε όλως ιδιαίτερα εντύπωση σ' αυτό το πτώμα είχαν το στυλινό κι' εκθαμβωτικά λευκό της επιδερμίδος, καθώς κι' η ατίθαση κόμη και τα αρειμάνια μακρυνά μουστάκια.

«Μερкуριο Βуа»

Он встает на колени и открывает сундук, одной рукой держит крышку, другой шарит внутри и перемешивает содержимое.

- Что у тебя там? - спрашиваю.

Он оборачивается:

- Lettere d'amore, - отвечает.

И затем:

- Тебе неинтересно?

- Ну, что ты, знаешь, когда речь идёт о любви... - отвечаю.

Тогда он начинает потихоньку, осторожными движениями доставать по одной разные вещи и показывать их мне.

Сначала он достал и показал различные бархатные ткани, кучу клубков: одни разноцветные, другие однотонные. Затем гнилой матрас, и, наконец, он откидывает крышку и вытаскивает труп, хорошо сохранившийся мужской труп и кладет его вниз, больше всего в этом трупе поражал блестящий и ослепительно белый цвет кожи, а также спутанные волосы и воинственные усы.

Стихотворение «Μερκούριος Μπούας» («Μερкуριο Βуа») [Εγγονόπουλος 2007] также, как и стихотворение «Правитель Каритены» входит в сборник «Возвращение птиц» (1946). Однако мы размещаем анализ стихотворений в историческом хронологическом порядке, а не в порядке их написания. Все три стихотворения на морейскую тематику связаны между собой.

Меркурио Буа (1478-1542) — знаменитый албанский дворянин и кондотьер, член известных албанских родов Буа и Арианити.

Буа — знатный албанский род, его представители Питер Буа (1450) — лидер восстания в Морее, упомянутый выше Теодор Буа (1479) — албанский предводитель отрядов стратиотов Венецианской республики, участвующий в восстании вместе с Крокодилосом Кладасом. Его сын, Меркурио Буа, известный кондотьер, капитан стратиотов и командир венецианской армии.

Из-за своих военных навыков и мастерства он был назначен графом Аквино и Роккасекки, находящимися под властью Священной Римской империи. О жизни Буа рассказывается в работах греческого поэта XVI в., трубадура стратиоти, уроженца острова Закинф Иоанниса Коронайоса (1480-1527). В 1519 г. он написал большую эпическую поэму под названием «Подвиги Меркурио Буа». Этот текст состоит из 5000 строк, написанных в рифме. Поэт передает историю жизни Буа с невероятной исторической точностью. Кажется, что он изучал его семейные документы и ездил в Грецию, чтобы собрать все всю необходимую информацию. Копия этого произведения находятся в Туринской национальной библиотеке [Krumbacher 1990: 117].

В этом длинном эпическом стихотворении, написанном на греческом языке и повествующем о подвигах Меркурио Буа, Коронайос приводит мифологическую родословную рода Буа, в которую включает таких героев, как Ахилл, Александр Великий и Пирр. Эта поэма была найдена в рукописи в Италии и частично опубликована Чарльзом Хопфом (1873), а полный текст Константиносом Сафасом (1867). Она была написана в 1519 г. в Венеции и изображает историю жизни Буа до 1517 г. Поэма состоит примерно из 5000 рифмованных стихов и содержит очень ценную историческую информацию. Перу Коронайоса принадлежит еще одна поэма меньшего объема, написанная так же на греческом языке — так называемый питтакий, состоящий из 125 строк, который поэт отправил Буа. Язык поэм, родословная и другие аллюзии рисует картину процесса эллинизации албанских стратиоти.

Буа умер в Тревизо, Италия между 1527 и 1562 г., где он ранее командовал отрядом из 50 солдат. Буа похоронен в церкви Санта-Мария-Маджоре в том же городе. В 1562 г. на его могиле был установлен мраморный памятник руки Антонио Ломбардо, а в 1637 г. на нем была сделана надпись: «Граф Меркурий Буа, принц Пелопоннеса, командующий всадниками, год нашего спасения, 1637». На памятнике также перечислены некоторые из его военных достижений.

При создании данного стихотворения Энгопулос не опирается на какой-то определенный источник, произведение являет собой сюрреалистическую зарисовку – стихотворение в прозе. На прямую оно не отвечает заданной теме магистерской диссертации, это не византийское стихотворение. Однако оно рассматривается нами, так как созвучно с другими рассматриваемыми стихотворениями: их объединяет общность образной системы и тем.

Никос Энгопулос арванитского происхождения со стороны обоих родителей создает это короткое и очень емкое стихотворение, чтобы вновь подчеркнуть парадокс человеческой жизни на примере арванитского кондотьера Меркурио Буа, который хотя и был удостоен множества наград за свою храбрость от князей и правителей Запада, на страницах греческой истории остается в большей степени героем не известным. Это своеобразное стихотворение в прозе со вставкой небольшого диалога. Место действия стихотворения не определено, также, как и собеседник лирического героя не наделяется каким-то особым характером и чертами, однако по ответу на итальянском языке («Lettere d'amore» т.е. письма любви) ясно, что, скорее всего, речь идет об итальянце.

Рассказчик находится в личном пространстве своего собеседника или в месте очень ему знакомом, чтобы держать там сундук с какими-то предметами, связанными с его прошлым. Открытие сундука возбуждает любопытство и интерес рассказчика, и он тотчас просит рассказать о его содержимом. В ответ он получает лишь: «Письма любви», что заставляет его задуматься о какой-то бывшей возлюбленной собеседника, но эта догадка скоро развенчивается.

Содержимое сундука — это не письма, это воспоминание из прошлого, и когда появляется описание тела мужчины, становится понятно, что речь идет о

каких-то символических понятиях, относящихся к личному и одновременно общенациональному прошлому собеседника-итальянца. Бархатные ткани — это отсылка к древней традиции королевских домов Италии, обрядности и церемониалу римской католической церкви, а также общественный итальянской жизни в целом. Одновременно с этим богатством возникает образ прогнившего матраса — символа бедной горестной жизни этого безымянного итальянца.

А тело человека с белоснежной кожей, растрепанными волосами и длинными пышными усами, как указывает название стихотворения, так и как это становится понятно из беглого, почти поверхностного описания тела – это тело Меркурио Буа, славного албанского война, постоянного победителя всячески почитаемого венецианской республикой. Буа по собственному желанию был похоронен в Италии и, по сути своей, является частью итальянской традиции и итальянского прошлого.

Описание Энгонопулоса и портрет мужчины действительно похож на изображение неизвестного мужчины на картине «Мужской портрет» кисти Лоренцо Лотто (1480-1556). Венецианский художник в своих портретах в первую очередь стремился показать и раскрыть внутренний мир изображаемого человека, и это ему удается сделать с невероятной тонкостью и точностью. Считается, что на картине «Мужской портрет» 1535 г. запечатлен именно Мекурио Буа.

На картине мужчина стоит в пустой комнате, освещенной светом, проникающим из двух окон. Его правая рука лежит на полу увядших лепестках роз, рядом изображен маленький череп из слоновой кости. Все это может символизировать бренность жизни, что, в принципе, схоже с описанием Энгонопулоса с одной стороны дорогих тканей, а с другой прогнившего матраса. Человек, представленный на картине размышляет о конечности всего земного. Буа был вдовцом поэтому розы могут символизировать его траур по ушедшей любви, отсюда образ любовных писем.

За большим окном изображена битва Святого Георгия — покровителя Балканской Коммуны в венецианской республике с драконом. В глазах изображенного мужчины застыла печаль, контрастирующая с мощным и суровым

обликом мужчины. Этот самый контраст и двойственность человеческой природы делает образ, изображенный художником, очень сложным и волнующим [Галерея Боргезе 2011: 37].

Энгонопулос также рисовал портрет Буа, однако его изображение отличается от картины венецианского художника. Его Буа изображен в явной манере Фотиса Кондоглу и больше похож на византийского святого. Есть и некоторые внешние отличия, на портрете Лоццо мужчина изображен с пышной бородой и в явном роскошном итальянском одеянии, его пальцы украшают богатые перстни, тогда, как портрет Энгонопулоса изображает, скорее война, нежели итальянского вельможу.

Интересно, что поэт писал портреты и героев предыдущих рассмотренных стихотворений: Симона Боливара и Крокодилоса Кладаса. Боливара Энгонопулос изображает на более европейский манер, однако в его лице все равно проскальзывают черты византийских святых и византийской школы живописи. В портрете Крокодилоса Кладаса можно уловить дух картин Сальвадора Дали, однако все три портрета восходят к канонам византийской живописи. В этих стихотворениях, связанных между собой единой тематикой и схожей системой образов, на наш взгляд, невероятно ярко виден тот синтез художника и поэта, о неделимости которых писал Никос Энгонопулос.

Таким образом, византийская тематика в творчестве Никоса Энгонопулоса представлена в таких стихотворениях как: «Боливар, одно греческое стихотворение», «Правитель Каритены», «О Крокодилосе Кладасе». В рамках заданной тематики нами также был проведен анализ стихотворения «Меркурио Буа», которое не является византийским, однако родственно трем вышеупомянутым произведениям. Тексты объединяет общность тематики, системы персонажей, основных образов и мотивов. Герои всех этих произведений храбрые воины и освободители, сражающиеся за свободу родины и народа.

Стихотворения «Правитель Каритены», «О Крокодилосе Кладасе» и «Меркурио Буа» связывает также морейская тематика. Между произведениями

существует незримый диалог. Это вариации Энгонопулоса, связанные с текстом «Морейской хроники», фрагмент из текста которой поэт выносит в эпиграф к стихотворению «Правитель Каритены».

Обращение к византийской тематике и обозначенной системе персонажей начинается с поэмы «Боливар, одно греческое стихотворение» и является прямой реакцией поэта на внешние события этого времени. Ими же объясняется и характерный для всех стихотворений мотив освобождения и обретения свободы.

Стратис Пасхалис также выделяет как византийское стихотворение «Урания» [Εγγονόπουλος 2007: 299-300]. Однако, на наш взгляд, это стихотворение, скорее, на пейзажную тематику. Константинополь упоминается в таких стихотворениях поэта как: «Похвальное слово Константинополю» [Εγγονόπουλος 2007: 240-241], в проанализированном «Боливар, одно греческое стихотворение» (именно там, в одном из кварталов города поэт встречает Симона Боливара, которого называет одним из воплощений Константина Палеолога) и «Урания».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе настоящего исследования был проведен анализ основных произведений греческой литературы, посвященных византийской тематике, дан краткий обзор произведений, написанных в конце XVIII-XIX вв. и более подробный анализ произведений XX в., с основным упором на поэзию «поколения 30-х». Проведен историко-литературный анализ стихотворений таких поэтов как Йоргос Сеферис, Одисеас Элитис и Никос Энгопулос:

Автор	Стихотворения
Йоргос Сеферис	«Неофит Затворник говорит», «Плавание в Византий» (перевод У.Б. Йейтса)
Одисеас Элитис	«Смерть и воскрешение Константина Палеолога», «Маленький корабль»
Никос Энгопулос	«Боливар, одно греческое стихотворение», «Правитель Каритены», «О Крокодилосе Кладасе», «Меркурио Буа»

Проанализированные стихотворения «Правитель Каритены», «О Крокодилосе Кладасе», «Меркурио Буа», отрывки из «Маленького корабля» были впервые переведены на русский язык. Стихотворение «Неофит Затворник говорит» уже переводилось ранее, перевод выполнен Мариной Алешиной в 2016 и опубликован на сайте «Омилия», однако в тексте диссертации мы приводим свой перевод произведения.

Образ Византии интересует как прозаиков, так и поэтов первой половины XX в. Происходит продолжение литературных традиций XVIII-XIX вв. В поэзии образ Византии, в основном, раскрывается через образы ее правителей. Эта галерея портретов императоров и византийских чиновников открывается образом Никифора Вриенния в стихотворении Дионисоса Соломоса и завершается образом

Крокодилоса Кладаса Никоса Энгонопулоса. Так прослеживается путь развития греческой литературы от Ионической школы до сюрреализма.

Никос Энгонопулос более оригинален в выборе персонажей, изображаемые им герои, за исключением характерного для всей поэзии этого времени в целом образа Константина Палеолога, а также национальных героев революции, появляются в образной системе персонажей впервые: правитель Каритены Жоффруа де Бриель, Крокодилос Кладас, Меркурио Буа.

Самый распространенный и частый образ — это образ Константина Палеолога – последнего императора Византийской империи. Его фигура в греческой традиции окружена различными мифологемами и стала символом освобождения. Миф о мраморном императоре — это одна из самых известных и популярных греческих национальных легенд, к ней обращаются Одисеас Элитис «Смерть и воскрешение Константина Палеолога», Йоргос Визинос «Последний Палеолог», Костас Кариотакис, Никос Энгонопулос «Боливар, одно греческое стихотворение». Смерть Константина Палеолога и взятие Константинополя изображают два стихотворения Константина Кавафиса «Феофил Палеолог» и «Взята».

В целом, через интертекстуальность и обращение к образу Византии в стихотворениях первой половины XX в. характерно раскрытие современной Греции через образ Византийской империи и ее правителей. Это двойственная картина: с одной стороны, как, например, в «Маленьком корабле» Элитиса и «Неофит Затворник говорит» Сефериса — это мрачные картины истории. Это история жестокости и убийств, наследниками которой авторы себя ощущают. Двойственность в изображении персонажей характерна для стихотворений Константина Кавафиса, например, в стихотворениях «Анна Далассина» и «Анна Комнина». Поэт также изображает достаточно мрачную картину, выявляя дихотомию образов правителей, фигуры которых, казалось бы, в истории определенно маркированы: любящая мать Анна Даласина и «дама печального образа», оплакивающая своего возлюбленного и воспевающая отца Анна Комнина.

Кавафиса интересуют шаткие, переходные, критические моменты в истории Византии (противостояние язычества-христианства, мира арабского-византийского, заката империи), именно в рамки крушения одного мира и лишь подготовки построения мира другого, Кавафис помещает своих персонажей, тоже оказавшихся на распутье, запутавшихся, уже отрезанных от прошлого, в настоящий момент застрявших в некоторого рода чистилище, ведь картина будущего еще не сложена, она туманна и непонятна [Басова 2015: 140].

Также мрачно изображает византийских правителей и Элитис в «Маленьком корабле». Поэт не заостряет внимание на достижениях того или иного правителя, но обличает его пороки. Так, например, император Константин Великий в первую очередь сыноубийца, а не правитель, который перенес столицу и дал название городу, вокруг которого будет сосредоточена вся история империи, а христианство стало ее официальной религией. Все эпизоды, выбранные поэтом, являют собой сцены жестокости и убийств вокруг византийского престола от Константина Великого до Андроника Комнина.

Элитис рисует своеобразную «тайную» историю Византии, эпизоды которой описываются в таких произведениях византийской литературы как: Созомен «Церковная история», Патриарх Никифор «Бревиарий», Феофан Исповедник «Хронография», Продолжатель Феофана «Жизнеописания византийских царей», Никита Хониат «История», Никифор Григора «Ромейская история», Георгий Пахимер «История».

С другой стороны, для византийских стихотворений этого периода характерно обращение к образу последнего византийского императора Константина Палеолога и других смелых и известных воинов, символизирующее надежду на возрождение греческого государства и нации. Константин Палеолог является единственным положительным образом среди всех византийских правителей. Вообще положительные персонажи характерны только для творчества и обращения к византийской тематике Никоса Энгопулоса.

Его персонажи — не так широко известные воины, сражающиеся за освобождение народа. Так что по сути своей являются своеобразной вариацией

образа Константина Палеолога. Герои Энгопулоса Симон Боливар, правитель Каритены Жоффруа де Бриель, Крокодилос Кладас и Меркурио Буа — национальные герои-освободители, доблестные и храбрые войны и правители. Все стихотворения объединяет тема свободы и борьбы за освобождение. А три последних связаны с Морейской тематикой. В эпиграф к стихотворению «Правитель Каритены» Энгопулос выносит цитату из «Морейской хроники». Другие два стихотворения связаны с топосом Мореи лишь косвенно, однако так или иначе свидетельствуют о знакомстве поэта с этим литературным памятником.

Говорить о прямых исторических источниках в стихотворениях поэтов «поколения 30-х» сложно, в основном, можно обозначить лишь источники косвенные, где и в каких произведениях византийских авторов тот или иной эпизод был описан. Прямые отсылки к текстам есть лишь в двух стихотворениях «Неофит Затворник говорит» Йоргоса Сефериса (первое послание средневизантийского историка и монаха Неофита Затворника) и «Правитель Каритены» Никоса Энгопулоса («Морейская хроника»). Относительно других произведений невозможно с точностью определить непосредственную работу автора с аутентичным текстом.

В отличие от стихотворений Константина Кавафиса, византийские стихотворения которого свидетельствуют о широком спектре источников (это и личные письма, и сочинения Юлиана Отступника, исторические и церковные хроники, как греческие, так и латинские. Труды Сократа Схоластика и Созомена Саламинского, труды Анны Комнины, Никиты Хониата, Иоанна Зонары и Никифора Григоры) поэтов «поколения 30-х» не интересуют уроки истории, хотя тема прошлого и является одной из ключевых в их произведениях. Главный образ — это образ Константина Палеолога и, продиктованная Малоазийской катастрофой, Второй мировой войной и Гражданской войной, тема освобождения.

Отдельно стоит отметить пейзажную лирику Энгопулоса с топосом Константинополя. Константинополь Энгопулоса, пожалуй, можно противопоставить известному «Городу» Кавафиса. Это город, где можно встретить одно из воплощений последнего византийского императора. Энгопулос называет

себя «сыном» Симона Боливара, которого сравнивает с последним византийским императором, а, значит, и его сыном. Через этот мотив преемственности Энгопулос утверждает, что все греки являются сыновьями Константина Палеолога — потомками византийцев, сыновьями свободы.

Список использованной библиографии

Список источников:

- Bekker 1838 – Bekker I. Theophanes Continuatus, Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius Monachus. Corpus scriptorum historiae Byzantinae Bonn: Weber, 1838.
- Bekker, Schopen 1829 – Bekker I., Schopen L. Nicephori Gregorae historiae Byzantinae, vol 1. Corpus scriptorum historiae Byzantinae Bonn: Weber, 1829.
- Bidez, Hansen 1960 – Bidez J., G.C. Hansen, *Sozomenus. Kirchengeschichte. Die griechischen christlichen Schriftsteller* 50. Berlin: Akademie Verlag, 1960.
- De Boor 1880 – de Boor C. Nicephori archiepiscopi Constantinopolitani opuscula historica, Leipzig: Teubner, 1880.
- De Boor 1963 – de Boor C. Theophanis chronographia, vol. 1, Leipzig: Teubner, 1883.
- Failler 2001 – Failler A. Le version brève des Relations Historiques de Georges Pachymérès, vol. 1. Paris: Institut Français d'Études Byzantines, 2001.
- Greco 1958 – Greco V. Ducas. Istorica Turco-Bizantina (1341-1462). Scriptores Byzantini 1. Bucharest: Academia Republicae Romanae, 1958.
- Hase 1828 – Hase K.B. Leonis diaconi Caloënsis historiae libri decem. Corpus scriptorum historiae Byzantinae Bonn: Weber, 1828.
- Karpozilos 2005 – Karpozilos A. «Ἐπιστολές» in Ἁγίου Νεοφύτου τοῦ Ἐγκλείστου Συγγράμματα, vol. 5. Πάφος: Ἱερὰ Βασιλικὴ καὶ Σταυροπηγιακὴ Μονὴ Ἁγίου Νεοφύτου, 2005.
- Schmitt 1904 – Schmitt J. The Chronicle of Morea, London: Methuen, 1904.
- Shakespeare 1825 – Shakespeare W. 1564-1616.: The plays of Shakespeare, in nine volumes / William Shakespeare. London: William Pickering, 1825.
- Trypanis 1968 – Trypanis C.A. Fourteen early Byzantine cantica. Wiener Byzantinistische Studien 5. Vienna: Böhlau, 1968: 29-39.
- Von Dieten 1975 – von Dieten J. Nicetae Choniatae historia, pars prior. Corpus Fontium Historiae Byzantinae. Series Berolinensis 11.1. Berlin: De Gruyter, 1975.
- Yeats 1991 – The Collected Works of W.b. Yeats; Paperback: 567 pages; Publisher: Palgrave Macmillan; 1989 edition (June 18, 1991).
- Γκάτσος 2018 – Γκάτσος Ν. Όλα τα τραγούδια. Αθήνα: Πατάκης, 2018.

Δέλτα 2011 – Δέλτα Π. Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου (μονοτική έκδοση), επίμετρο Μάρως Δούκα. Αθήνα: ΕΣΤΙΑ, 2011.

Δούκα 2008 – Δούκα Μ. Ένας σκούφος απο πορθύρα. Αθήνα: Πατάκης, 2008.

Εγγονόπουλος 1977 – Εγγονόπουλος Ν. Σημειώσεις, στα Άπαντα, τ. Α΄. Ίκαρος, Αθήνα, 1977.

Εγγονόπουλος 2007 – Εγγονόπουλος Ν. Νίκου Εγγονόπουλου ποιήματα. Αθήνα: Ίκαρος, 2007.

Εγγονόπουλος 2007 – Νίκου Εγγονόπουλου Μπολιβάρ, έκτη έκδοσις, με 9 εγχρώμους πίνακες εκτός κειμένου. Αθήνα: Ίκαρος, 2007.

Εγγονόπουλος 2007 – Νίκου Εγγονόπουλου ποιήματα. Αθήνα: Ίκαρος, 2007.

Ελληνικά ανέκδοτα / περιсуναχθέντα και εκδιδόμενα κατ'έγκρισιν της Βουλής εθνική δαπάνη υπό Κωνσταντίνου Ν. Σάθα. 1/2, Τζάνε Κορωναίου, Ανδραγαθήματα Μερκουρίου Μπούα; Σουμάκη Ρεμπέλιον Ποπολάρων; Μάτεση, Ημερολόγιον. Αθήνησι: τυπ. του Φωτός, 1867.

Ελύτης 2011 – Ελύτης Ο. Το άξιον εστί. Αθήνα: Ίκαρος, 2011.

Ελύτης 2016 – Ελύτης Ο. Ο μικρός ναυτίλος. Αθήνα: Ιουλίτα Ηλιοπούλου και Εκδόσεις Ίκαρος, 2016.

Ελύτης 2017 – Τα ετεροθαλή Οδυσσέα Ελύτη, Προμετοπίδα Ν. Χατζηκυριάκου Γκίκα, τέταρτη έκδοση, Ίκαρος, Αθήνα, 2017.

Εμπερίκος 2011 – Εμπερίκος Α. Υψικάμινος. Αθήνα: Εκδότης ΑΓΡΑ, 2011.

Καβάφης 2003 – Καβάφης Κ. Άπαντα τα ποιήματα. Εισαγωγή-επιμέλεια: Σόνια Ιλίνσκαγια. Αθήνα: Εκδόσεις Νάρκισσος και Σόνια Ιλίνσκαγια, 2003.

Καβάφης 2006 – Καβάφης Κ. Ατελή ποιήματα, 1918-1932. Αθήνα: Ίκαρος, 2006.

Καβάφης 2016 – Καβάφης Κ. Τα ποιήματα Β΄ (1919-1933). Νέα έκδοση του Γ.Π. Σαββίδη, 14^η εκδοση. Αθήνα: Ίκαρος, 2016.

Καζαντζάκης 1999 – Καζαντζάκης Ν. Αναφορά στον Γκρέκο: μυθιστόρημα / Νίκου Καζαντζάκη; μετάφραση στα γεωργιανά, ερμηνευτικές σημειώσεις, επιλεγόμενα Θάμαρ Μέσχη. Τιφλίδα: Metsniereba, 1999.

Καραγάτσης 2010 – Καραγάτσης Μ. Σέργιος και Βάκχος, ενδέκατη έκδοση. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2010.

Κόντογλου 1976 – Κόντογλου Φ. Η πονεμένη Ρωμιοσύνη. Αθήναι: «Αστήρ», 1976.

Παλαμάς – Παλαμάς Κ. Ανθολογία Κωστή Παλαμά, επιλογή Κ.Γ. Κασίνης, 8^η έκδοση. Αθήνα: Πατάκη, 2017.

Παλαμάς 1989 – Παλαμάς Κ. Η φλογέρα του βασιλιά; [φιλολογική επιμέλεια] Κ.Γ. Κασίνης. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1989.

Παλαμάς 2010 – Παλαμάς Κ. Ταμβοι και ανάπαιστοι. Νέοι ανάπαιστοι και ίαμβοι. Ιδεόγραμμα, 2010.

Παλαμάς 2015 – Παλαμάς Κ. Δωδεκάλογος του Γύφτου. Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης, 2015.

Παπαδιαμάντης 2012 – Παπαδιαμάντης Α. Η Γυφτοπούλα. Αθήνα: ΕΣΤΙΑ, 2012.

Παπαδιαμάντης 2012 – Παπαδιαμάντης Α. Οι έμποροι των εθνών. Αθήνα: ΕΣΤΙΑ, 2011.

Πεντζίκης 2015 – Πεντζίκης Γ. Ν. Το Βυζάντιο έχει ρεπό. Τρίοδος: Βιβλίο δεύτερο. Αθήνα: Αρμός, 2015.

Πεντζίκης 2015 – Πεντζίκης Γ. Ν. ΩΑ Ωξύρρυγχα και απόκρυφα. Αθήνα: Αρμός, 2015.

Ρίτσος 1973 – Ρίτσος Γ. Ρωμιοσύνη. Αθήνα: Κέδρος, 1973.

Ρίτσος 1982 – Ρίτσος Γ. Μονοβασιά. Αθήνα: Κέδρος, 1982.

Σεφέρης 1931 – Σεφέρης Γ. Στροφή. Αθήνα: ΕΣΤΙΑ, 1931.

Σεφέρης 1935 – Σεφέρης Γ. Μυθιστόρημα. Αθήνα: Κασταλία, 1935.

Σεφέρης 1935 – Σεφέρης Γ. Ποιήματα. Αθήνα: Άννα Λούντου και Εκδόσεις Ίκαρος, 2014.

Σεφέρης 1940 – Σεφέρης Γ. Ημερολόγιο καταστρώματος. Αθήνα: έκδοση του συγγραφέως: Ταρουσόπουλος, Στεφ. Ν. (τυπ., εργαστ. γραφ. τεχνών), 1940.

Σεφέρης 1940 – Σεφέρης Γ. Τετράδιο Γυμνασμάτων (1928 - 1937). Αθήνα : έκδοση του συγγραφέως: Ταρουσόπουλος, Στεφ. Ν. (τυπ., εργαστ. γραφ. τεχνών), 1940.

Σεφέρης 1945 – Σεφέρης Γ. Ημερολόγιο καταστρώματος. Αθήνα: Ικαρος: Ταρουσόπουλος, Στεφ. Ν. (τυπ., εργαστ. γραφ. τεχνών), 1945.

Σεφέρης 2002 – Σεφέρης Γ. Ημερολόγιο καταστρώματος Γ΄:·. Journual de bord III... / George Sféferis; édition commentée. Intr., trad., commentaire par Christos Papazoglou. Paris: Athènes: Publications Langues' O Néféli, 2002.

Σεφέρης 2014 – Σεφέρης Γ. Σεφέρης ποιήματα. Αθήνα: Άννα Λόντου και Εκδόσεις Ίκαρος, 2014.

Σικελιανός 1948 – Σικελιανός Α. Ο Θάνατος του Διγενή, χαρακτηριστικά Σπύρος Βασιλείου; πρόλογος Octave Merlier. Αθήνα: Ίκαρος, 1948.

Σικελιανός 1975 – Σικελιανός Α. Χριστός λυόμενος ή Ο Θάνατος του Διγενή. Ασκληπιός. Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Ίκαρος, 1975.

Σολωμός 1955 – Σολωμός Δ. Άπαντα τα ευρισκόμενα / Διονυσίου Σολωμού; προλεγόμενα Ιάκωβου Πολυλά; επιμέλεια Μ. Καλλωναίου. Αθήνα: Εκδόσεις Μαρή, 1955.

Τερζάκης 2009 – Τερζάκης Α. Ταξίδι με τον Έσπερο. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009.

Τερζάκης 2011 – Τερζάκης Α. Η πριγκηπέσσα Ιζαμπώ: ηρωϊκό μυθιστόρημα. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2011.

Уильям Батлер Йейтс. Избранные стихотворения лирические и повествовательные, Москва «Наука», 1995.

Список научной литературы:

Beaton 1994 – Beaton R. An introduction to Modern Greek literature. Oxford: Calendon Press, 1994.

Bon 1969 – Bon A. La Morée franque. Recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la principauté d'Achaïe. Paris De Boccard, 1969.

Delouis 2003 – Delouis O. Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920) // Auzépy, Marie-France Byzance en Europe, 2003, p. 101-151.

Hopf 1873 – Hopf C. Ex Jannis Coronei Rebus a Mercurio Bua gestis, in Chroniques Greco-Romanes. Berlin: Librairie de Weidmann, 1873, p. 367- 370.

Krumbacher 1900 – Krumbacher K. Ιστορία της Βυζαντινής λογοτεχνίας / υπό Γεωργίου Σωτηριάδου. Τόμος Γ'. Εν Αθήναις: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1900.

Longnon 1949 – Longnon J. Chronique de Morée: Livre de la conquête de la princée de l'Amorée, 1204-1305. Paris, 1949.

Longnon 1969 – Longnon J. «The Frankish States in Greece, 1204–1311». Στο: Wolff, Robert Lee. Hazard, Harry W., επιμ (στα αγγλικά). *A History of the Crusades, Volume II: The Later Crusades, 1189–1311*. Μάντισον, Ουϊσκόνσιν: University of Wisconsin Press, σελ. 234–275).

Magno 1885 – Magno S. «Événements historiques en Grèce (1479-1497)», ed. C.N. Sathas, *Monumenta Hellenicae Historiae*, VI (Paris, 1885), pp. 215-243.).

Renan 2000 – Renan E. *Anekdotia ou Histoire secrète de Procope*, *Journal des Débats*, 19 juillet 1857, repris dans *Procope, Histoire secrète*, trad. Pierre MARAVAL, Paris, Les Belles-Lettres, 2000, 201-211, ici 202.

Schmied 2010 – Schmied W. *Νίκος Εγγονόπουλος, ο ζωγράφος και ο ποιητής*, 2010.

Sherrard 1965 – Sherrard P. *Constantinople: iconography of a sacred city*. Oxford University Press, 1965.

The Oxford Dictionary of Byzantium (3-Volume Set). New York. Oxford. Oxford University Press, 1991.

Vitti 1987 – Vitti M. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας, 1987.

Vitti 1995 – Vitti M. *Η γενιά του τριάντα: ιδεολογία και μορφή*. Αθήνα : Ερμής, 1995.

Αμπατζοπούλου 2008 – Αμπατζοπούλου Φ. *Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008.

Βασιλάκου-Μαντοβυβάλου 1967 – Βασιλάκου-Μαντοβυβάλου Μ. *Τα «ερωπαίγνια» εις την «Φλογέρα του Βασιλιά» του Κωστή Παλαμά*. Αθηνά, 1967.

Διαμαντοπούλου 2006 – Διαμαντοπούλου Α. *Περιοδικό λογοτεχνίας και κριτικής Ακτή*, Έτος ΙΖ΄, Τεύχος 67, Λευκωσία, 2006, σ. 329-332.

Δούρου-Ηλιοπούλου 2005 – Δούρου-Ηλιοπούλου Μαρία. *Το Φραγκικό Πριγκιπάτο της Αχαΐας (1204-1432)*. Ιστορία. Οργάνωση. Κοινωνία. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 2005.

Καραντώνης 1945 – Καραντώνης Α. «Νίκου Εγγονόπουλου: Μπολιβάρ», *Τα Νέα Γράμματα*, 5-6 (Ιούνιος 1945), σ. 425-428.

Καραντώνης 1958 – Καραντώνης Α. *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση*, Δίφρος, Αθήνα 1958.

- Κεσελόπουλου 2003 – Κεσελόπουλου Α. Γ. Απο τον Παπαδιαμάντη στον Πεντζίκη. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις «Το Παλίμψηστον», 2003.
- Κεχαγιόγλου 1986 – Κεχαγιόγλου Γ.«Τύχες της ακριτικής ποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία», Ελληνικά 37, τεύχος 1 (1986) σελ. 98.
- Λαζάρου 2013 – Λαζάρου Α. Η καταγωγή του θρύλου του Μαρμαρωμένου Βασιλιά [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.metafysiko.gr/?p=7834> – (дата обращения: 21.05.2018).
- Μαράς 2006 – Μαράς Σ. Η ξενοιαστή γενιά του 1930. Αθήνα: Εξάντας, 2006.
- Μητσάκης 1977 – Μητσάκης Κ. Νεοελληνική Πεζογραφία - Η Γενιά του '30. Αθήνα, 1977.
- Μόσχου 2002 – Μόσχου, Ε.Ν. Παλαμικές σπουδές, Δοκίμια γύρω στον Κωστή Παλαμά και το έργο του. Αθήνα, 2002.
- Ξύδης 1976 – Ξύδης Α. Προτάσεις για την ιστορία της Νεοελληνικής τέχνης Α' Διαμόρφωση-Εξέλιξη. Αθήνα: Εκδόσεις Ολκός, 1976.
- Πολίτης 1998 – Πολίτης Α. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998 (9η έκδ.).
- Ρούσκα 2017 – Ρούσκα Β. Ο «Μικρός Ναυτίλος» του Ο. Ελύτη, μια ελπίδα στο θαύμα [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.pemptousia.gr/2017/08/o-mikros-naftilos-tou-o-eliti-mia-elpida-sto-thavma/> – (дата обращения: 21.05.2018).
- Σαχήνης 1993 – Σαχήνης Α. Ένας επικός ύμνος του ελληνισμού. Αθήνα : Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 1993.
- Τούνης 2013 – Τούνης Κ. Σπίθες Υπερβατικότητας Στον «Μικρό Ναυτίλο» του Οδυσσέα Ελύτη [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.newsnowgr.com/article/530244/spithes-ypervatikotitas-ston-mikro-naftilo-tou-odyssea-elyti.html> – (дата обращения: 21.05.2018).
- Χολέβας 2016 – Χολέβας Κ. Όταν ο Σεφέρης συνάντησε τον Άγιο Νεόφυτο τον Έγκλειστο [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.antibaro.gr/article/15050> – (дата обращения: 21.05.2018).
- Басова 2015 – Басова Е. Византийские стихотворения Константина Кавафиса: особенности поэтики и источники, 2015.

Басова 2016 – Басова Е. Византийская и ранненовогреческая литературная традиция в поэме К. Паламаса «Царская флейта» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.conference-spbu.ru/conference/34/reports/4858/> – (дата обращения: 21.05.2018).

Византийские историки о падении Константинополя в 1453 году // под ред. Я.Н. Любарского, Т.И. Соболя. Санкт-Петербург: АЛТЕЙЯ, 2006.

Галерея Боргезе, т. 18. Москва: Издательство «Директ-Медиа», 2011.

История Византии в трех томах / Сказкин С.Д. (отв. ред.). Москва, 1967.

История литератур Латинской Америки от войны за независимость до завершения национальной государственной консолидации, 1810-1870-е годы. Москва: «Наука», 1988.

Карташев 2004 – Карташев А.В. Вселенские соборы. Москва: АТЛАС-ПРЕСС; Клин: Христиан. жизнь, 2004.

Уильям Батлер Йейтс. Избранные стихотворения лирические и повествовательные, Москва: «Наука», 1995.

ΠΡΙΛΟЖΗΗ

Πρiложение 1.

Таблица 1. Таблица произведений, отмеченных Стратисом Пасхалисом как «византийские» в сборнике «Литературное путешествие в Византию»

Автор	Произведение
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ	ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ Ο ΒΡΥΕΝΝΙΟΣ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΙΖΥΗΝΟΣ	Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗΣ	ΟΙ ΕΜΠΟΡΟΙ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ; Η ΓΥΦΤΟΠΟΥΛΑ
ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ	ΚΑΒΑΛΛΑ ΠΑΕΙ Ο ΧΑΡΟΝΤΑΣ; Ο ΑΚΡΙΤΑΣ ΕΙΜΑΙ, ΧΑΡΟΝΤΑ; Η ΦΛΟΓΕΡΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΑ; ΚΑΣΣΙΑΝΗ
Κ.Π. ΚΑΒΑΦΗΣ	ΤΑ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ; ΜΑΝΟΥΗΛ ΚΟΜΝΗΝΟΣ; ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑ; ΕΝ ΤΩ ΜΗΝΙ ΑΘΥΡ; ΔΕΗΣΙΣ; ΑΝΝΑ ΚΟΜΝΗΝΗ; ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΑΡΧΩΝ, ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ, ΣΤΙΧΟΥΡΓΩΝ; Ο ΙΟΥΛΙΑΝΟΣ, ΟΡΩΝ ΟΛΙΓΩΡΙΑΝ; Ο ΙΟΥΛΙΑΝΟΣ ΕΝ ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΑ; ΑΠΟ ΥΑΛΙ ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΟ; ΜΕΓΑΛΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΕΞ ΙΕΡΕΩΝ ΚΑΙ ΛΑΪΚΩΝ; ΑΝΝΑ ΔΑΛΑΣΣΗΝΗ; ΕΙΣ ΤΑ ΠΕΡΙΧΩΡΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ; ΠΑΡΘΕΝ
ΦΩΤΗΣ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ:	Η ΠΟΝΕΜΕΝΗ ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ
ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ	ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΟΛΟΓΟ ΤΟΥ "ΠΛΗΘΩΝΑ"
ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ	ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ
ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΔΕΛΤΑ	ΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΤΟΥ ΒΟΥΛΓΑΡΟΚΤΟΝΟΥ
ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ	Η ΠΡΙΓΚΗΠΕΣΣΑ ΙΖΑΜΠΩ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ	ΝΕΟΦΥΤΟΣ Ο ΕΓΚΛΕΙΣΤΟΣ; ΜΙΛΑ; ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ (μετάφραση του W.B. YEATS)
Μ. ΚΑΡΑΓΑΤΣΗΣ	ΣΕΡΓΙΟΣ ΚΑΙ ΒΑΚΧΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΓΚΑΤΣΟΣ	Η ΤΡΕΛΗ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ; ΤΣΑΜΙΚΟΣ; ΜΙΑ ΚΟΜΝΗΝΗ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΜΠΑΡΑΣ	ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ ή ΣΤΟ ΕΥΛΙΝΟ ΑΛΟΓΑΚΙ ΜΟΥ
Τ.Κ. ΠΑΠΑΤΣΩΝΗΣ	ΑΣΚΗΣΗ ΣΤΟΝ ΑΘΩ

ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ	ΘΑΝΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ; Ο ΜΙΚΡΟΣ ΝΑΥΤΙΛΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ	ΜΠΟΛΙΒΑΡ; Ο ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΗΣ ΚΑΡΥΤΑΙΝΑΣ; Η ΚΥΡΙΑ ΟΥΡΑΝΙΑ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ	ΠΕΤΡΙΝΕΣ ΜΝΗΜΕΣ; ΤΟ ΣΙΔΕΡΕΝΙΟ ΨΗΦΙΔΩΤΟ
Ν.Γ. ΠΕΝΤΖΙΚΗΣ	Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ; ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΕΡΣΗΣ
ΖΗΣΙΜΟΣ ΛΟΡΕΝΤΖΑΤΟΣ	ΜΙΚΡΑ ΣΥΡΤΙΣ
ΖΩΗ ΚΑΡΕΛΛΗ	ΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ; ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΕΣΠΕΡΙΝΟ; ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙ; ΤΗΣ ΒΑΪΟΦΟΡΟΥ; ...ΠΑΡΑΒΑΤΟΥ ΛΟΓΟΣ; ΤΑ ΕΙΚΟΝΙΣΜΑΤΑ; Ο ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ; ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΣ
ΜΑΡΩ ΔΟΥΚΑ	ΕΝΑΣ ΣΚΟΥΦΟΣ ΑΠΟ ΠΟΡΦΥΡΑ

Приложение 2.

Таблица 2. Сравнительная таблица переводов стихотворения «Плавание в Византий» У. Б. Йейтса

W.B. Yeats	Γιώργος Σεφέρης	Στυλιανός Αλεξίου
Sailing to Byzantium That is no country for old men. The young In one another's arms, birds in the trees – Those dying generations – at their song, The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,	Ταξίδι στο Βυζάντιο Δεν είναι τόπος για τους γέροντες αυτός. Νέοι Στην αγκαλιά ο ένας του άλλου, πουλιά στα δέντρα, –Τούτες οι γενεές που πεθαίνουν– στο τραγούδι τους,	Ταξίδι στο Βυζάντιο Ο τόπος μας δεν είναι για όσους γέρασαν: ζευγάρια νέων αγκαλιασμένα, τα πουλιά στα δέντρα, γενιές που τραγουδούν για λίγο και πεθαίνουν,

<p>Fish, flesh, or fowl, commend all summer long Whatever is begotten, born, and dies. Caught in that sensual music all neglect Monuments of unageing intellect.</p>	<p>Ποτάμια σμάρια οι σολομοί, θάλασσες σμάρια τα σκουμπριά, Το ψάρι, η σάρκα και το θήραμα, όσο βαστά το καλοκαίρι υμνούν Το κάθε τι που σπέρνεται, γεννιέται, και πεθαίνει. Παρμένοι από τη λάγνα τούτη μουσική όλοι αψηφούν Του αγέραστου νου τα μνημεία.</p>	<p>θάλασσες με σκουμπριά το καλοκαίρι, ψάρια, πουλιά και σάρκα ανθρώπων, μόνο ένα ξέρουν, να γεννιούνται, να γεννούν να χάνονται και λησμονούμε, στων αισθήσεων τη βοή, τα αγέραστα του πνεύματος μνημεία.</p>
<p>An aged man is but a paltry thing, A tattered coat upon a stick, unless Soul clap its hands and sing, and louder sing For every tatter in its mortal dress, Nor is there singing school but studying Monuments of its own magnificence; And therefore I have sailed the seas and come</p>	<p>Ο γέρος είναι τιποτένιο πράγμα, Κουρελιασμένο ρούχο απάνω σε μπαστούνι, εκτός Αν η ψυχή χτυπήσει τις παλάμες της και τραγουδάει πιο δυνατά, πιο δυνατά Στο κάθε ξέσκισμα της θνητής φορεσιάς της, Και δεν είναι σχολειό του τραγουδιού παρά η μελέτη</p>	<p>Ο ηλικιωμένος είναι κάτι άχρηστο, ένα κουρελιασμένο ρούχο πάνω από το ραβδί του, εκτός αν η ψυχή τα χέρια της χτυπήσει, υμνώντας ακόμη και τα ράκη της θνητής στολής της. Και άλλο σχολειό του ύμνου δεν υπάρχει, μόνο η μελέτη των τράνων του ανθρώπου έργων.</p>

<p>To the holy city of Byzantium.</p>	<p>Των μνημείων της δικής της μεγαλοπρέπειας· Έτσι λοιπόν αρμένισα τις θάλασσες για νά 'ρθω Στην άγια πολιτεία του Βυζαντίου.</p>	<p>Για αυτό ταξίδεψα σε μακρινά πελάγη κι ήρθα στην πόλη την ιερή του Βυζαντίου.</p>
<p>O sages standing in God's holy fire As in the gold mosaic of a wall, Come from the holy fire, perne in a gyre, And be the singing- masters of my soul. Consume my heart away; sick with desire And fastened to a dying animal It knows not what it is; and gather me Into the artifice of eternity.</p>	<p>Σοφοί ορθωμένοι μέσα στην άγια φωτιά του Θεού Λες στο χρυσό ψηφιδωτό ενός τοίχου Βγείτε απ' την άγια τη φωτιά, στριφογυρίστε μες στο στρόβιλο, Γενείτε δάσκαλοι του τραγουδιού για την ψυχή μου. Κάψετε την καρδιά μου κι αναλώστε την· άρρωστη του πόθου, Δεμένη σ' ένα ζώο που ξεψυχά, Δεν ξέρει τώρα τι είναι· και δεχτείτε με Στην τεχνουργία της αιωνιότητας.</p>	<p>Όρθιοι σοφοί, μες στου Θεού την άγια φλόγα όπως στο ολόχρυσο ψηφιδωτό ενός τοίχου, ελάτε από την άγια σας φωτιά σαν αέρα στρόβιλος, και την ψυχή μου μάθετε να ψάλλει. Πάρτε μαζί σας την καρδιά μου: άρρωστη από τον πόθο, δεμένη μ' ένα σώμα-ζώο που πεθαίνει, δεν ξέρει τι είναι. Σείς τυλίξετέ την μέσα στην τεχνουργία της αιωνιότητας.</p>

<p>Once out of nature I shall never take My bodily form from any natural thing, But such a form as Grecian goldsmiths make Of hammered gold and gold enamelling To keep a drowsy Emperor awake; Or set upon a golden bough to sing To lords and ladies of Byzantium Of what is past, or passing, or to come.</p>	<p>Και μια φορά που θά 'βγω από τη φύση, ποτέ μου δε θ' αποζητήσω Για τη σωματική μορφή μου πράγμα φυσικό, Αλλά τέτοια μορφή που οι Γραικοί χρυσοχόοι φτιάνουν Από σφυρήλατο χρυσάφι και μαλαματένιο σμάλτο Για να κρατήσουν ένα νυσταλέον Αυτοκράτορα ξυπνό· Ή στήνουν σε χρυσό κλωνάρι για να τραγουδά Στους άρχοντες και στις αρχόντισσες του Βυζαντίου Τα που περάσαν, ή που περνάν, ή που θά 'ρθουν.</p>	<p>Όταν βρεθώ έξω από την φύση, δεν θα πάρω σωματική μορφή, σαν κάτι φυσικό, αλλά σαν τα έργα που Γραικοί τεχνίτες φτιάνουν από σφυρήλατο χρυσάφι και από σμάλτο, τον αυτοκράτορα που έχει νυστάξει για να τέρψουν. Ή σαν πουλί που από χρυσό κλωνάρι λέει σε άρχοντες και αρχόντισσες του Βυζαντίου, για όσα πέρασαν ή περνούν και για όσα θα 'ρθουν.</p>
--	---	--