Балканские чтения 8

В ПОИСКАХ «ЗАПАДНОГО» НА БАЛКАНАХ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

22-24 НОЯБРЯ 2005
МОСКВА

Российская академия наук
Институт славяноведения

Москва
2005

Балканские чтения 8

В ПОИСКАХ «ЗАПАДНОГО» НА БАЛКАНАХ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

22-24 НОЯБРЯ 2005
МОСКВА

Содержание

Вяч. Вс. Иванов. К происхождению греческих
и древнебалканских названий музыкальных инструментов.....8
В. Л. Цымбурский. Эгеофракийское обозначение коня
и этрусское теонимическое словосочетание SELVANZL ENIZPETLA.....9
Н. Н. Казанский. Запад в представлениях микенского времени.....14
Н. В. Брагинская. «Музами клянусь!».....17
Д. М. Михеева. Смерть поэта в античной биографической традиции.....30
Е. Г. Рабинович. Несколько замечаний о ямбе.....34
О. Л. Левинская. От Шумера до Нанта:
об одном очень древнем образе.....38
А. И. Фалилеев. Кельты в римской Дакии: галатский фактор.....40
О. В. Осипова. Сицилия в «Истории» Фукидида.....45

Т. Ю. Воробьева. Греческий симпосий и раннехристианская трапеза.
Некоторые параллели.....49
И. И. Ковалева. Новогреческий «комментарий»
к «гомеровскому вопросу».....54
А. Б. Борисова. Кипрский анонимный поэт:
талантливый переводчик или оригинальный мастер?.....62
А. А. Евдокимова. Языковые формулы в византийской эпиграфике.....66

Г. П. Клепикова. К проблеме изучения германизмов
в языках балкано-карпатского ареала.....70
Ю. А. Лопашов. Латинизм *roga* в балканских языках.....73
А. В. Жугра, Л. Н. Каминская. К вопросу об истории
латинского *faciēs* в албанском языке.....76
М. В. Домосилецкая. Название артишока (cynara scolymus)
на Балканах.....82
А. Х. Гирфанова, Н. Л. Сухачев.
Европа – Стамбул – Балканы
(Турцизмы западноевропейского происхождения в балканских языках).....84
А. Н. Соболев. Правила дистрибуции морфосинтаксических единиц
в южноарумынском диалекте Пинда.....88
М. Л. Кисилиер. О тюркском влиянии в румейском языке.....90

П. Плас. К этнопоэтике формирования идентичности на славянских Балканах: стратегии отчуждения и присвоения в традиционных народных вербально-обрядовых жанрах штокавского (сербского, боснийского, хорватского) ареала.....92
П. Христов. "Ни жив, ни мъртъв" – социалната "смърт" в българската народна култура.....98
А. А. Плотникова. Балканская география народной культуры: восток – запад – восток (зимняя и весенняя жертва).....107
Е. С. Узенева. Западный и восточный ареалы в терминологии сватовства южных славян.....114
И. А. Седакова. В поисках имени: западные и псевдозападные антропонимы у болгар.....115
Н. Михайлов. Словенская мифология: между Балканами и Центральной Европой.....121
С. М. Толстая. «Повесть чисел» в балканском фольклоре.....123
Љ. Раденковић. Беркман и други земни духови у веровању и предању словенских народа.....126
К. А. Климова. Демоны места в новогреческой традиции (лексический аспект).....136
Д. Разаускас. Об одном вероятном балтийском соответствии имени Орфея как «убитого молнией».....138
И. И. Воронина, А. А. Новик. Западная мода на западе Балкан в языке и культуре. Этнокультурный аспект.....145
С. Александрова. Западноевропейские заимствования для названий одежды в болгарских говорах 153
Б. Сикимић. Латинско Косово.....157
С. Златанович. Картина Запада в анклаве.....162
С. А. Сиднева. Греки Калабрии.....166

Я. Л. Забудская. Формы рецепции греческой драмы в Новой Европе....173
В. В. Федченко. Многоязычные поэтические антологии в Константинополе XIX в. 177
Х. Шмидт. Физиогномика чужого, или Глазами европейца: путевые заметки Алеко Константинова «До Чикаго и назад».....181
D. Burkhart. Crnjanskis Poetik der „Correspondances" in Dnevnik o Čarnojeviću.....186
R. Hansen-Kokoruš. Die Darstellung des Eigenen und des Westlichen/Anderen im Roman *Sahib* von Nenad Veličković.....190

Ф. Н. Двинятин. О некоторых аспектах повествовательной структуры повести М.Элиаде «На улице Мынтулясы» (к теме «Элиаде и повествовательное искусство XX века»).....199
Т. Н. Свешникова. Облик Парижа в мемуарной прозе Мирчи Элиаде...207
А. Романова. «Дневник» Мирчи Элиаде: в поисках жанра.....211
С. Б. Ильинская. Из России в Грецию через Францию. Один из маршрутов русской литературы XX века.....216
Е. А. Сартори. О католицизме и греческой литературе XX века.....218
Т. В. Цивьян. Путешествие Одиссея из Греции в Грецию через Запад («Итака» Кавафиса: к теме интертекста).....223
И. И. Ковалева. Сеферис – переводчик Данте: соперник Кавафиса?.....227
А. А. Новохатько. Георгос Сеферис и miglior fabbro: диалог с Данте....232
А. Н. Бондарь. М. Сахтурис и Г. Тракль – некоторые аспекты сопоставления.....238
В. В. Потапов. «Бунт подростков» в романе Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и в ранних повестях М. Кумандареаса.....242
Ф. А. Елоева. Империя Орхана Памука. Запад и Восток.....243

Л. И. Акимова. Аркадия Пуссена 246
И. В. Тресорукова. Греческий театр теней: к вопросу о диахронии.....252
Н. В. Злыднева. Европа на Балканах в живописи «а ла франга».....261
Б. Иванова, С. Лозанова. «Западное» в пластической системе новой болгарской живописи (1840-1940 гг.).....264

Я. Каррас. Преподавание истории на Балканах. Интерпретация прошлого 269

Вяч. Вс. Иванов (Москва – Лос-Анджелес)

К ПРОИСХОЖДЕНИЮ ГРЕЧЕСКИХ И ДРЕВНЕБАЛКАНСКИХ НАЗВАНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Вывод, согласно которому значительная часть древнегреческих названий музыкальных инстументов представляет собой заимствования (Renfrew 1998), может способствовать обнаружению источников соответствующей культурной традиции. Как еще в 1930-х гг. предположил Е.Д.Поливанов, выделяемый во многих из этих названий экспрессивный суффикс -ig(x) относится к числу «догреческих» (Поливанов 1968: 170, 341), что согласуется и с последующими разысканиями (van Windekens 1964) в области лексики догреческого или пеласгского языка, по основной диалектной характеристике близкого к западно-индоевропейским диалектам. Для некоторых из названий с этой семантикой предложены соответствия в древнебалканских индоевропейских языках (Katičić 1976: 68, 139). Из древнегреческих слов с этим суффиксом, входивших в данное семантическое поле названий музыкальных инструментов, к заимствованиям могут относиться, в частности, такие, как φόρμ-ιγ(χ) «лира», σύρ-ιγξ "пастушеская свирель, свирель Пана" (ср. др.-арм. sring, заимствованное из источника, сходного с догреческим, после специфического армянского изменения согласных), σάλπ-ιγξ «рог», φώτ-ιγ(χ) «дудка» (Ivanov 1999: 589, fn. 21 о возможных коптских этимологиях основ некоторых из этих слов). Хотя допущение особого иллирийского языка, входившего в древнеевропейскую диалектную общность и представленного (наряду с другими областями Центральной Европы) и на Балканах рядом с Грецией в древности, сейчас перестало быть популярным (как это было в середине прошлого века), тем не менее остается гипотетическая возможность возведения к источнику иллирийского типа (Vorreiter 1977) др.-греч. λύρα «лира», микен. ru-ra-ta-e (TH Av 106.7, Renfrew 1998: 247), несмотря на то, что это и противоречит почти полному отсутствию реальных лексических свидетельств иллирийско-греческих контактов (Порциг 1964: 224-225). Таким образом, хотя западное происхождение этих терминов (как и основной массы догреческих слов в греческом) возможно, оно менее очевидно, чем ряд древневосточных заимствований в древнегреческой музыкальной лексике (Ivanov 1999).

Литература

Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. М., 1968.

Порциг В. Членение индоевропейской языковой области. М., 1964.

Ivanov, Vyach.V. An Ancient name of the Lyre. In: Archív Orientální, vol. 67, N4, November 1999, pp. 585-600.

Katičić, R. Ancient Languages of the Balkans, pt. 1 (Trends in linguistics, State-of-the-Arts-Reports 4). Berlin-The Hague: Mouton-de Gruyter, 1976.

Renfrew, C. Word of Minos: Minoan Contribution to Mycenaean Greek and the Linguistic Geography of the Bronze Age Aegean. In: Cambridge Archaeological Journal, N 2, 1998, pp. 239-264.

van Windekens, A.J. 1964 Considérations sur quelqes mots grecs d'origine pelasgique, Orbis, XIII, 1, pp. 236-239.

Vorreiter, L. Lyren der Illyroi. In: Archiv für Musikorganologie, 2, 1977, S. 68-85.

В.Л. Цымбурский

ЭГЕОФРАКИЙСКОЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ КОНЯ И ЭТРУССКОЕ ТЕОНИМИЧЕСКОЕ СЛОВОСОЧЕТАНИЕ SELVANZL ENIZPETLA

1. В моем докладе на Балканских чтениях 2001 г., позднее переработанном в статью [Цымбурский 2003], я обсуждал тождество основы фракийских личных имен ˇΕζβας (греческий род. падеж 'Εζβεω) и 'Εζβενις, вар. 'Εσβενις, Esbenus, Hezbenus, объясняемых как рефлексы и.-е. *ek'wos «конь» (лат. equus, др.-инд. açva, лит. ašva, лув. иероогл. aśuwa, лик. esbe и т.д.), и этрусских родовых имен Ezpa, Ezpu. Список фиксаций этой основы в Этрурии можно было бы дополнить южнофракийским вотивом ecn turce laris θefries espial atial caθas (SE, 59, 1993 [1994], с. 269). Этот вотив примечателен не только из-за уникальности формулы atial Caθas «Матери-Солнцу», но и благодаря родительному падежу Espial от женского когномена *Espei< *Espai, обнаруживающему при сравнении с Ezpa, Ezpu колебание –zp– ~ -sp– в данной основе, которое имеет прямые параллели во Фракии (Εζβενις ~ Εσβενις, далее эпитет конного бога Хэроса Ουετ-εσπιω, Βετ-εσπιω).

2. В нынешнем же докладе я хочу показать, что еще одно диалектное отражение того же индо-европейского слова во Фракии также

находит соответствие в Этрурии. Я говорю об известном элементе –ισβος, -ισβη, представленном во фракийском гидрониме 'Αρισβος, названии одного из притоков Гебра, также в 'Αρίσβη: обозначении городов в Троаде, на Лесбосе и – вторично, в греческой Беотии (Strab.XIII,I,21).

3. Сперва А.Хойбек [1962], а за ним Л.А.Гиндин [1967, 1981] соотнесли этот элемент со второй частью южноанатолийских личных имен исавр. Δορμ-ισβας, килик. Δορμ-ισπας, писид. Μασναν-ισβας, памф. Μαγασ-ιΨFας (= -isswas), усмотрев здесь слово для «лошади», вариантное к лув. иерогл. aśuwa и лик. esbe. При этом Хойбек, блестяще объяснив Μασναν-ισβας, с лув. mašana «бог» в его начальной части, как аналог греч. Ποσείδ-ιππος, усматривал в названии троянской Арисбы либо также отсылку к некоему малоазийскому теониму, либо эпитет, эквивалентный греч. εὔιππος (ср. хетт. ara «хорошо», «должно», греч. ἀρείων «лучший», ἄριστος «наилучший», личное имя 'Αρίστ-ιππος «владелец наилучших коней»). Надо сказать, последнее объяснение весьма походит к фракийскому гидрониму 'Αρισβος, попадающему в один ряд с приводимыми В.Н.Топоровым [Toporov 1990] многочисленными «гиппофорными» речными названиями у индо-европейцев: др.-инд. Açva-nadī, греч. Ἱππο-κρήνη, лит. Ašvinė, Ašvà и т.д.

4. Для названия 'Αρίσβη косвенным подкреплением такой этимологии мог бы служить пассаж из «Илиады» П, 838-839, где троянского героя Асия Гиртакида «приносят из Арисбы кони блещущие, огромные» ('Ασιος Ὑρτακίδης, ὃν 'Αρίσβηθεν φέρον ἵπποι/ ἄιθωνες μεγάλοι...). Поскольку имя Ασιος < Aswios (ср. мик. a-si-wi-jo– в Kn Df 1469, PY Cn 285, MY Au 653 и a-64 –jo, то есть a-swi-jo в Kn Sc 261, PY Cn 1287, Fn 324), так же, как обозначение части анатолийского запада 'Ασίη < анат. *Asw-ia, хетт. Aššuwa < * Ass(u)w-uwa «Конная страна», содержат в основе лувийское слово для «лошади» [Durnford 1975, Иванов 1977], интересно, что 'Αρίσβη– имя для владения конника Асия – может содержать не общелувийский, но некий локальный вариант того же термина с сужением начального гласного [Гиндин-Цымбурский 1996].

5. К формам, рассмотренным Хойбеком и Гиндиным, можно бы, с должной осторожностью, присоединить аркадский топоним 'Ενίσπη, упоминаемый в «Каталоге кораблей» (Il. П,606 'ηνεμοέσσαν 'Ενίσπην), но позднее представлявший загадку для географов (Strab. VIII, 8,2; Paus.VIII,25,12). На мой взгляд, здесь необязательно предполагать догреческое субстратное образование на Пелопоннесе – с неменьшей

вероятностью имя Энисны могло быть принесено греками на юг из северных областей Балкан, так же как они принесли название Арисбы в Беотию.

6. Все эти факты позволяют поставить проблему общего очага балкано-анатолийских отражений и.-е. *ek'wos с суженным гласным основы – собственно сатемных и кентумных преломлений варианта *ik'wos (включая сюда также греч. ἵππος, вар. ἴκκος, вытеснившее ту древнюю основу, которую имеем в др.-макед. Επό-κιλλος «Коне-серый», т.е. «Владелец серых коней», в этнониме Επειοί и в мифическом имени строителя Троянского коня Επειός). Не очень-то правдоподобно, что в южноанатолийских именах на –ισβας, ισπας (-isswas), засвидетельствованных в краю древнего расселения лувийцев, да еще в сочетании с сугубо лувийским элементом Μασναν-, могла бы отразиться старая хеттская форма, так же соотносящаяся своей огласовкой с лув. иерогл. aśuwa, как, скажем, хетт. idalus «злой» с лув. aduwalis то же. Гораздо вероятнее, что общий прообраз этих рефлексов *is(u)wa(s) был характерен для некоторых раннелувийских диалектов, восходя к тому же ареальному источнику, что и балканские формы с той же звуковой особенностью, охватившие, в частности, и соседнюю с Эгейской Фракией Троаду.

7. Очень важны микенские личные имена a-ri-qo (PY Au 723) и a-ri-qa (PY Jn 832). Их основа, несомненно, представляет точную параллель к основе названий Ἄρισβος, Ἀρίσβη, но это отнюдь не дает оснований, вслед за Дж.Чедвиком (1973), восстанавливать для последних прообразы *Arisg^{w}os и *Arisg^{w}a-. Скорее, следует говорить о раннегреческих композитах Ar-ikwos, Ar-ikwa с ikwos «конь» (мик. i-qo), древнейших сравнительно с Αρίστ-ιππος, семантически и структурно эквивалентных эгеофрак.-троян. Αρισβος –η и отмеченных таким же негреческим явлением – сужением корневого e>i в позиции перед этимологическим палатальным смычным.

8. Учитывая археологически засвидетельствованное передвижение в XXIII-XXII вв.до н.э. какой-то группы носителей культуры Трои II – видимо, части пралувийцев – с северо-запада Малой Азии в область будущей Киликии (Тарс), а с другой стороны, тесное греко-троянское общение в эпоху Трои (1800-1300 гг.до н.э. по К.Блегену), когда расцвет троянского коневодства (во многом, как предполагается, на экспорт) совпадает с весьма вероятным пребыванием у власти в этом городе раннегреческой верхушки [Blegen 1956, 1964; Goetze 1957; Mellaart 1958; Page 1959; Гиндин-Цымбурский 1994, 1995, 1996; Цымбурский 1996, 2003, 2005], есть серьезные основания связывать возникновение вариан-

та *ik'wos с регионом Фракийского моря, с Эгейской Фракией, Троадой и соседними островами.

9. В контексте этой гипотезы я считаю возможным рассмотреть этрусский вотив из Вольсиний богу Сельвану, или Сельвансу, selvanzl enizpetla (SE, 39, 1971, с.336).

10. Структурно эпиклеза Enizpetla, род.падеж от *Enizpeta, принадлежит к группе этрусских теофорных эпитетов, получающих т.н. членную форму, то есть, присоединяющих в исходе указательное местоимение и склоняющихся по местоименному типу, ср. selvans sanxuneta (TLE 900), lasa racuneta (ThLE I, с. 297), marisl menitla (TLE 359), selvansel smucinθiunaitula в V в. до н.э. (ThLE I, с.316), к склонению ср.са θesan «эта заря» (TLE 340): ...cla θesan... «этой зари» (М.У, 23). Благодаря позднеархаической форме Smucinθiunaitula объясняется та огласовка на –е, которую получает суффикс относительных прилагательных –na в новоэтрусских образованиях Sanxuneta, Racuneta. Оказывается, во всех разбираемых случаях указательное местоимение ta присоединялось к прилагательному в своем расширенном варианте ita (ср. TLE 874 ita tmia icac heramaśva... «это святилище и статуи сии..»), так что конечный гласный основы прилагательного сливался с начальным гласным местоимения, давая в архаическом этрусском –ai-, а в новоэтрусском -e-: Sanxuneta < *Sanxuna-ita, Racuneta < *Racuna-ita [Rix 1982; 1984]. Точно так же из членной формы *Enizpetla < *Enizpa-itala выделяется исходная нечленная основа эпитета Сельвана *Enizpa.

11. При всей дискуссионности соотношения между образами и культами италийского Сильвана и этрусского Сельвана – обзор полемики вокруг этой проблемы см. [Pfiffig 1975] – взаимовлияние двух традиций в этом случае достаточно наглядно. Так, засвидетельствованная эпитетом Sanxuneta связь Сельвана в глазах этрусков с небесным богом сабинян Семоном Санкусом хорошо объясняет – особенно если привлечь сабинскую глоссу Иоанна Лида (Lyd. de mens IV,58 τὸ σάγκος ὄνομα οὐρανὸν σημαίνει τῇ Σαβίνων γλώσσῃ – как редкостное прозвание Сильвана у римлян Caelestis (CIL VI, 638), так и частое у них его величание Sanctus. В последнем видится народно-этимологическая переделка либо этр. Sanxuneta, либо итал. *Sankios [Pfiffig 1975]. Опубликованный К. де Симоне в конце 80-х вотив «Сельвану Порубежному» (Selvansl Tularias от этр. tular «границы, рубежи») сразу же привел исследователям на память обращение из Горациева эпода 2,22 к «отцу Сильвану, хранителю рубежей» (pater Silvane, tutor finium) [de Simone 1988; Rendelli 1994]. Потому общеизвестная функция латинского

Сильвана – попечителя о домашнем скоте, защитника стад (Pecularius), отраженная еще у Катона в описании жертвоприношения этому богу «за быков» (de agric.,83) [Wissowa 1902; Klotz 1927; Radke 1965; Штаерман 1961], вполне оправдывает сопоставление эпитета его этрусского аналога *Enizpa, новоэтр. *Enizpeta с балканскими и малоазийскими ономастическими формами на –ισβος (-ισβας, -ισπας, -ιΨFας), -ίσβη (-ισπη) «конь, лошадь» – как заимствованного предками этрусков именования для «конского, лошадиного» божества. Формально это слово с его неэтрусским, чисто индоевропейским префиксом en– должно было изначально представлять тот индоевропейский подтип бахуврихи, где начальным элементом выступает предлог (вроде греч. ἔν-οικος «обитающий» или «обитаемый», ἔν-υπνος «являющийся во сне»), обозначая «пребывающего при конях». Особенно примечательна возможность полного совпадения этого слова с заимствованным греками – не из того же ли самого балканского источника? – топонимом Ἐνίσπη («Место, где обретаются кони»?). Хотя этрусская передача с ее рефлексом *-k'w– в виде –zp-, (как и в этр. Ezpa, Ezpu) выглядит более архаичной.

12. Все, что известно о североэгейских связях праэтрусков (тирсенов) в доиталийский период их истории, побуждает рассматривать *Enizpeta как еще один пример, если не фракизма, то, во всяком случае, балканизма в этрусском, причем балканизма с очень четкой региональной привязкой, лишний раз указующего на бассейн Фракийского моря как на очаг продолжений и.-е. *ek'wos с вторичным начальным i-.

13. Показательно, что слово δάμνας (=этр.*tamna?), приводимое Гесихием на правах тирренского термина для «коня» (δάμνας. ἵππος. Τυρρηνοί), определенно отражает основу греч. δάμνυμι, вар. δαμάω, δαμάζω «смиряю, укрощаю» и отвечает использованию этой основы греками в древних именных композитах ἱππό-δαμος (ср. мифологические личные имена Ἱππό-δαμος, Ἱπποδάμεια) и δαμάσ-ιππος (в частности, служащим эпитетом Афины), также в титуле бога-конника Посейдона Δαμαῖος, справедливо толкуемом в словаре Лиддела-Скотта как Horse-Tamer. Зафиксированное Гесихием словопонятие должно было появиться у этрусков (или, лучше сказать, праэтрусков) в результате знакомства с раннегреческой коневодческой фразеологией. Итак, то очень немногое, что удается восстановить из этрусской гиппологической номенклатуры, оказывается отмечено фракийским (в том числе специфически эгеофракийским) и греческим воздействиями – точнее, встречей этих воздействий в весьма раннюю пору.

Н. Н. Казанский (Санкт-Петербург)

Запад в представлениях микенского времени

Во II тыс. до н. э., как мы это отчетливо знаем благодаря археологическим раскопкам, экспансия микенской (уже греческой) культуры происходит достаточно широко и охватывает побережье будущей Италии и далее – вплоть до Иберийского полуострова. Не исключено, что ее начало предшествует приходу греков.

Распространение письменности (линейных систем) можно представить себе в виде нескольких концентрических кругов, из которых самую меньшую площадь будет охватывать критская иероглифика (впрочем, с возможными связями с иероглифическими письменностями Анатолии), несколько шире будет распространение линейного письма А (от Агиос Стефанос на Пелопоннесе до Милета), затем линейное письмо В, представленное на всем греческом материке и, судя по всему, имевшее хождение вплоть до микенского квартала в Угарите. Наконец, греческое алфавитное письмо в своих разновидностях охватывает как восточное, так и западное Средиземноморье.

Для контактов I тыс. до н. э. необходимо обращаться к исторически засвидетельствованным датам, таким как Великая греческая колонизация, отправление римского посольства в Афины для создания законов XII таблиц, поход царя Пирра, взятие в плен Ливия Андроника и много другое, век за веком показывающее влияние материковой Греции на культуру западного Средиземноморья. Труднее найти примеры обратного влияния, которое несомненно также должно было иметь место.

Оставляя в стороне странствия Одиссея, я остановлюсь на двух мифах, связывающих Грецию II тыс. с западным Средиземноморьем. Первое – это миф о Дедале и Икаре, которые строили лабиринт для царя Миноса и затем нарушили запрет и бежали по воздуху с Крита. В настоящее время мы знаем, что лишь на Балканах засвидетельствованы остатки т.н. циклопической кладки – руины фортификационных укреплений, требовавшие для своего возведения специальных технических приспособлений. Опубликованная в начале 90-х годов карта показывает несколько находок на территории Малой Азии, значительную концентрацию такого рода построек на Балканах и единичный случай в Сицилии, куда, кстати, согласно греческому мифу, бежал Дедал. Среди легко соотносимых ключевых слов мифа мы обнаруживаем лабиринт (в том числе в кносских текстах упоминается da-pu$_2$-ri-to-jo po-ti-nija ‘владычица лабиринта’), а также само имя

Дедала, который, как явствует из кносских текстов, почитался в специальном храме ср. приношения da-da-re-jo-de /daidaleion-de/ 'в храм Дедала'. Имя Икара (*Wikaros) давно и небезосновательно связывают с названием острова Икария к северу от Крита.

Другой миф, который хотелось бы упомянуть – миф о Геракле, который единожды дошел до Геракловых столпов, побывав, в том числе, на территории современной Испании, куда он отправился за стадами великана Гериона. Стадо Гериона пас Эвритион.

S 7 = PMG 184 ...напротив Эрифии славной[1],
где с гор среброносных струятся
токи Тартесской реки
многоструйной, в расселине скал
родила его матерь...

Хотелось бы обратить внимание на неслучайную близость названия города Тартесса с Тартаром. Однако представления о западе как месте нахождения Царства теней не следует упрощать. Само понятие «запад» в микенских текстах не встречается, но в классическое время засвидетельствованы четыре географических названия, этимологически связанные с обозначением Зефира (западного ветра). Характерно, что все они лежат к востоку, а не к западу от Греции:

1) Ζεφυρία старое название острова Мелоса (Plin. 4.23).

2) Ζεφυρία старое название Галикарнасса (Strabo 14,656).

3) Местность на западе Кипра (Strabo 14, 683).

4) Островок невдалеке от Крита (Plin. 4.12.20).

Один из этих географических пунктов, как можно предполагать, присутствует уже в текстах линейного письма B, в которых упоминаются женщины, обозначенные как ze-pu$_2$-ra$_2$:

PY Ad 664 ... ze-pu$_2$-ra-o ko-wo ri-ne-ja-o VIR 4 ko-wo 3

'... сыновья обработчиц льна-зефирянок: взрослых 4, юношей 3'

Путешествия на запад в греческой мифологии встречаются достаточно рано. Сравнительно недавно в значительном числе обрывков была найдена поэма Стесихора «Герионеида», многие фрагменты которой демонстрируют картину мира, скорее соответствующую представлениям II тыс. до н.э.,

---

[1] Эрифия – мыс и острова, закрывающие Гадитанский залив. Тартесская река, позднее Бетий – совр. Гвадалквивир. Знакомство греков с этими землями относится к детству Стесихора. Предполагается, что западный цикл подвигов Геракла сформировался в VIII – VII вв. до н. э., причем в традиционно греческие представления о Геракле органически вошли подвиги финикийского Мелькарта.

отчетливо показывая общие «естественнонаучные» представления, распространенные как в западном, так и в восточном Средиземноморье. К числу таких архаичных представлений относится предположение о том, что солнце встает из моря и по морю осуществляет свое путешествие в ночное время.

S 17 = PMG 185

Уже сын Гипериона сильный
собирался взойти во златую ладью,
чтобы в ней, низойдя Океаном,
побывать бы в пустынности черной ночи
заповедной
подле матери, подле супруги своей,
подле милых детей.
А сын Зевса направился в рощу священную,
в кущи лавровые.

В той же «Герионеиде» Геракл путешествует на Крайний Запад к Острову Блаженных в чаше (ладье) Солнца. Сам по себе этот мотив широко распространен. Здесь можно вспомнить и о ладье египетского бога Ра, и о хеттских представлениях, отраженных в известной хеттской молитве[2], которую долго использовали как исторический источник при определении пути, каким хетты пришли в Малую Азию: предполагалось, что только на побережье Каспийского моря хетты могли видеть встающее из моря солнце[3]. На самом же деле речь идет о распространенных представлениях о мироздании, которые отражены и в гомеровских поэмах, ср. Od. 3, 1 "Гелиос с моря прекрасного встал...". Насколько можно судить, представление о солнечной чаше ко времени Стесихора отошло на второй план. В любом случае столь подробного описания движения солнца, какое демонстрирует "Герионеида", в греческом эпосе нет.

Тема «Балканы и Запад» подразумевает культурное единство всего Средиземноморья по крайней мере уже во II тыс. до н.э. Разумеется, западное Средиземноморье во всех отношениях отставало до эпохи римского владычества, являясь местом борьбы за культурное влияние между греками, этрусками, финикийцами (пунийцами), о доминировании которых на море говорят и исторические факты, и легенды. Из современных исследований

---

[2] Русский перевод Вяч. Вс. Иванова см. в книге «Луна, упавшая с неба» (М., 1977), с. 105: «Господин мой, Бог небесный Солнца, / Человечества пастух! Из моря / Ты приходишь в вышину, небесный...».

[3] См., например: *Гамкрелидзе Т. В.* Хеттские языки и вопрос о переселении в Малую Азию индоевропейских племен // Труды Ин-та языкознания АН ГрузССР. Сер. Восточных языков. II. Тбилиси, 1957, с. 48.

мы знаем о возможности исследовать т.н. «западно-средиземноморское морское койне» – лексику, с помощью которой еще в середине XX века между собой могли объясняться моряки Алжира, Туниса, Сицилии и Испании. Разумеется, при этом не возникало смешанных языков, подобных знаменитому *русск-норск*, использовавшемуся в период лова русскими и норвежскими рыбаками в районе Мурманска. Тем не менее, общность лексики в языке моряков Средиземноморья отражает историю неизбежных контактов, в рамках которых, вероятно, могут найти объяснение многие совпадения в лексике разных языков, известные как средиземноморский субстрат — теория, популярная в начале XX века о связях басков с жителями Кавказа, а позднее в трудах Губшмидта известная как «средиземноморский субстрат». Безусловно, такого рода совпадения в разных частях средиземноморья нуждаются в тщательном изучении и в отнесении к тому или иному слою контактов, происходивших между разными языками на протяжении многих тысячелетий.

По отдельным направлениям можно попытаться проследить культурные связи, относящиеся ко II тыс., например, можно заметить, что отгонное скотоводство было широко представлено в Италии классического времени, а на Балканах доживает до наших дней. Можно вспомнить дошедшие до нас мифы о похищении стад, которые Геракл гонит в Тиринф.

Н.В. Брагинская (Москва)

«МУЗАМИ КЛЯНУСЬ!»

Клятвы в литературе и авторский замысел «Жизнеописания Эзопа» (G)

Клятва – важный инструмент в организации древнего общества, которое представляется объединением не только людей, но и богов. Существующие исследования института клятв в Греции и античном мире в целом имеют исторический, антропологический и историко-юридический характер[1]. Хотя источниками сведений о клятвах, особенно для древнейшего периода, служат поэмы Гомера, трагедия и вообще литература, клятвы классифицируются и изучаются с точки зрения их прагматики, а не роли в художественном произ-

[1]См.: *Ziebarth E.* De iureiurando in iure Graeco question. Göttingen. 1892 (он же автор статьи «Eid» в Pauly's Realencyclopädie, Bd V, co. 2076 слл.); *Hirzel R.* Der Eid. Leipzig, 1902; *Ott L.* Beiträge zur Kenntnis des griechischen Eides. Leipzig, 1896.

ведении. При этом бóльшая часть имеющихся работ после старых трудов (см. примеч.1), не стремится к каким-либо обобщениям, но рассматривает какой-то юридический или исторический казус, один случай, надпись, литературный или юридический текст, клятву верности императору или клятву Гиппократа. Работа о функциях клятв у Демосфена, скорее исключение, чем правило[2], но и она касается не «филологии» или тем более «поэтики» клятвы, а ее прагматики, как и главная книжка этого же автора, трактующая институт клятвы и «институт» клятвопреступления в Древней Греции[3]. Я не смогла найти исследований пантеонов клятв и распределения их по литературным жанрам и авторам[4]. Поэтому рассматривая систему клятв в определенном произведении и ее роль в общем замысле, я буду опираться исключительно на собственные поневоле фрагментарные наблюдения. Речь пойдет о «Жизнеописании Эзопа» (VA) в версии G, которая противопоставляется версии W.

Как известно, Музы – важнейшие действующие лица в G, и не играют никакой роли в W.[5] Музы 27 раз упоминаются в G[6], из них 12 случаев, это клятва Музами [7]. Вообще клянутся в VA много и разнообразно. Клятв всего 23, что не так уж и много. Скажем, в «Меморабилиях» Ксенофонта клянутся более ста раз, но это почти исключительно стертые и десемантизированные клятвы Зевсом, которые имеет смысл переводить «ей-богу» [8]. Примерно такая же картина в «Экономике» Ксенофонта, то есть диалогическом произведении, воспроизводящем устную манеру речи[9]. И Платон, и Демосфен, и многие другие авторы, если воспроизводят устную речь, используют клятвы

---

[2] *Plescia J. G.* The oath and its uses in Demosthenes. Stanford Univ., 1965.

[3] *Plescia J.* The oath and perjury in ancient Greece. Tallahassee : Florida State Univ. Pr., 1970.

[4] Думаю, что изучение функций клятв в литературном тексте – прекрасная тема для студенческих работ.

[5] В W Музы попали только в длинный список вещей, которые существуют благодаря языку: это не персоны, это мусические искусства, «музы» с маленькой буквы.

[6] Б. Перри (Perry, B. E. Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop. Haverford, Penn.: Lancaster Press., 1936, pp. 14 ff.) почему-то называет 25 случаев.

[7] G 8.4; 25.3; 32.22; 35.4; 47.9; 48.9; 52.4; 53.9; 60.2; 62.2; 65.5; 88.13. Г. Надь (*Nagy G.* The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry. Revised edition. The John Hopkins University Press. 1999 Ch. 17 n. 5) повторяет цифру Перри (25 упоминаний) без ссылок и говорит, что часто это клятвы Эзопа, что верно, но клянется ими не только Эзоп; на другие клятвы внимания не обращается вовсе.

[8] Исключения – это 5 клятв Герой и две «богами».

[9] На 54 клятвы Зевсом, приходится две клятвы Герой.

помногу, но это почти исключительно клятвы Зевсом (Герой, богами), плюс у Платона знаменитые Сократовы клятвы собакой[10].

В поэтических текстах картина несколько иная. Насколько я могу судить при беглом просмотре клятв Греческой антологии, поэзия предпочитает клятвы «глазами возлюбленной» или «хорами сатиров», и клятвы не направлены на воспроизведение обиходной манеры, а напротив, от нее максимально отличаются. А клятвенный пантеон Аристофана смешанного характера, он отражает общеязыковой узус (преобладают клятвы Зевсом), но не сводится к нему, а выполняет, кроме того, художественную задачу. Клятвы как-то характеризуют персонажей и само произведение, например, в «Лисистрате» много клятв Афродитой, в «Облаках» клянутся необыкновенными космическими сущностями, новыми богами. Тройная клятва Анапное, Хаосом и Аэром (627) пародийно подражает особо торжественной, государственной, клятве, которая тоже включала упоминание триады главных богов пантеона. Кроме того, в «Облаках» клянутся философским Туманом – Омихле (814). В «Тесмофориях» старики клянутся Посейдоном и Гераклом (26, 86), но, переодетый в женское платье, Мнесилох клянется Деметерой и Афродитой (225, 254). Дважды он выпадает из роли и, «проговариваясь», клянется Аполлоном (268 сл., 748). Потом возвращается «в роль» и вновь клянется, как все женщины, Артемидой (517, 569). В целом комический набор богов «для клятв» (Аполлон, Дионис, Деметра, Посейдон, Гея и др.) шире обиходного, о котором мы можем в какой-то мере судить по прозаическим, особенно, разговорным жанрам.

Насколько я могу судить на основании собственных наблюдений, VA по использованию клятв стоит рядом с Аристофаном. Клятвы в VA и воспроизводят обиходную речевую манеру, и в то же время напоминают клятвы «поэтического» типа, служа к тому же характеристике персонажа[11], наконец G имеет

---

[10] См. об этой клятве: *Geus, Klaus*. « ... beim Hund » : historische Anmerkungen zum Eid des Sokrates. Gymnasium, 2000 107 (2): 97-107; *Hoerber R. G.* The Socratic oath « by the dog » // Classical Journal, 1963 LVIII 268-269; *Hošek Radislav.* Nugae Platonicae // Eos 1991 LXXIX: 23-25.

[11] Речевой характеристике работорговца служит его необычная манера клясться: он клянется «тьмой» (τήν σκοτίαν σου) (или смертью) собеседника – никчемного Эзопа (15.11) и «спасением» (или жизнью и благополучием) остальных ценных рабов (17. 2). Клятву «тьмой» можно передать так: «[недурно придумано,] пропади ты пропадом!»). На использование Менандром клятв для характеристики персонажей (особенно Состратa и Сикона) обратил внимание *J. S. Feneron* (Some elements of Menander's style // Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London, 1974 XXI: 81-95); еще одна работа посвящена осмыслению клятв для характеристики персонажа в риторике. *Wallach B. P.* Ps.-Hermogenes and the characterizing oath // Greek, Roman and Byzantine Studies, 1981 XXII: 257-267.

расширенный, а главное – неповторимый «клятвенный пантеон». Помимо общеупотребительных Зевса (2.4; 12.6; 79.9), Геры (23.3; 26.9) и богов вообще (9.6; 79.4), есть еще Исида (15.6), Немесида (16.9) и 12 клятв Музами, больше, чем всех остальных вместе взятых. Это не только не отражает языковой узус, но представляет собою совершенно исключительный случай во всей греческой литературе. До VA мы не знаем ни одного текста, литературного или нет, в котором бы клялись Музами[12]. Не знаем и после, в позднеантичной и византийской словесности, за исключением «Писем» Аристенета (V в. н.э.)[13]. Итак, 12 клятв Музами (8 раз с μά и 4 с νή) в небольшом «Жизнеописании» против двух клятв во всем корпусе TLG, причем обе в одном письме Аристенета. Но клятвы Музами «разбавлены» еще одиннадцатью клятвами семью разными существами, и сущностями и потому это необычное явление не бросалось в глаза.

Чрезвычайно редкой является, как оказалось, клятва Исидой (причем это единственное упоминание богини за пределами сцены сна). Кроме VA, она встречается еще у Гелиодора (клянется Хариклея, 3.11.1.6)[14].

Абсолютно уникальна, как оказывается, и клятва Немесидой. Больше никто, никогда Немесидой в греческой литературе не поклялся. Она, как выяснится, имеет провиденциальное, верней «проэкономическое» значение: ведь заканчивается VA воздаянием дельфийцам за смерть Эзопа.

Таким образом, клятвы используются в VA, во-первых, скорее по образцу Аристофана, нежели по образцу прозаических диалогов, а во-вторых, место самой распространенной, рядовой и преобладающей клятвы занимает редкостная и изысканная – клятва божествами поэзии. Может ли это быть случайным? И не говорит ли это нам, что надо быть внимательнее к поэтическим свойствам этой вещи? Заметим, что в W клятв всего четыре: спасением-сотерией клянется раб, богами в целом два раза и Гелиосом, что естественно, ибо это бог клятв, клянутся рабы, Эзоп и ученики Ксанфа. Двадцать три клятвы G против четырех W.

Тема Муз, которой нет в W, считалась удаленной из общего для G и W источника рукой редактора с его проаполлоновской или хотя бы не

---

[12] Мной были проверены на предмет «клятвенности» все τὰς Μούσας по TLG, как с клятвенными частицами, так и без оных, а также все случаи дательного падежа с предлогом 'εν, так как с глаголом ὄμνυμι возможно и такое сочетание.

[13] Aristaen. Epist. 2.5.12; 2.19.7.

[14] Есть чрезвычайно странная глосса Гесихия на слово «Исида»: Ἶσις · ἔνιοι ὀμνύντες τὴν Ἶσιν ἐξ ἑτοίμου – «Некоторые, поклявшись Исидой, тотчас начинали болеть». Этим Гесихий объясняет стих Офелиона: Из за непрерывных болезней прибег к речи (fr. 6) <διὰ> τὸ συνεχὲς τῶν νόσων ἐχρήσατο τῇ λέξει.

антиаполлоновской направленностью. Клятвы Музами говорят против такого решения. Версия W, переписанная более прилежными писцом, нежели G, содержит вместе с тем много несообразностей более высокого порядка, на которые указал уже Перри. Так, автор W, заменив Исиду на Тихе, оставляет в тексте служителей Исиды[15]. Перри приводит внушительный список «упущений» автора W[16]. В W не только нет важной для стилистики VA эксцентричности, в том числе лингвистической, но потеряны связующие нити, из остро́ты вынута соль, из эпизода его пуанта, а занимательность уничтожена, потому что об исходе, которому надо быть неожиданным, сказано заранее. В логике, в стиле, в занимательности, в языке, в осмысленности, наконец, – во всем W уступает G .

---

[15] Конечно, Тихе и Исида в римский период были отождествлены и даже существуют надписи с именем «Иситихе», что подчеркивает синкретический характер богини. В Риме изображения Исиды сочетали иконографические признаки египетской Исиды и римской Фортуны: систр, рог изобилия, иногда колесом и т.д. См.: *Tran Tam Tinh,* V. Isis // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Zürich, V 1990, pp 784-786 Nr. 303-318, Taf. 520-523, pp. 794 слл.; ср. *Gasparro, G. S.* Iside Fortuna: Fatalismo e divinitá sovrane del destino nel mondo ellenistico-romano // Le Fortune (1996), pp. 301-323. Но едва ли, однако, этими религиоведческими соображениями руководствовался автор версии W. Можно предположить, что Исида Тихе, или Иситихе, культ которой имел широкое распространение и в европейской части Римской империи (см. сравнительно свежие результаты в: Isis en Occidente. Actes du 11-ème colloque internationalc sur les études Isiaques, Lyon III, 16-17 Mai 2002. Éd. par Lairent Bricault. Leiden, Boston, 2004), в источнике общем для G и W в была заменена в G на Исиду, а в W на Тихе. Во втором случае дело сводится к более простому варианту: Тихе богиня случая, в том числе счастливого случая. Происшедшее с Эзопом – это везение, неожиданная удача. Тихе – узнаваемое божество литературных повествований о приключениях, богиня, которая действует в новой комедии и античных романах. Заодно автор W поставил Тихе на место и другого бога – Прометея в притче, которую рассказывает Эзоп (гл. 94). Об эллинистической богине Тихе см. *Herzog-Hauser* G. Tyche // Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung / Begonnen von G.Wissowa; hrsg. von W.Kroll, K.Mittelhaus und K.Ziegler. Stuttgart, 1948, Bd 8. A. Cols. 1643-1695; см. также *Тахо-Годи А.А.* Природа и случай как стилистические принципы новоаттической комедии //Вопросы классической филологии. Вып. 3-4. М., 1971, с. 217-272 и библиографию на стр. 244, прим. 24. Более новые работы учтены в диссертации *Darius Andre Arya.* The Goddess Fortuna in Imperial Rome: Cult, Art, Text., B.A., M.A.Diss. The University of Texas at Austin. 2002, особенно гл. «Isis cult in Rome related to Fortuna», pp. 241 слл.

[16] *Perry,* Ук. соч., pp. 11-24.

Как же спрашивается, при такой небрежной манере, автор W догадался убрать клятвы Музами и поменять оставшиеся клятвы? Пусть ему нужно было зачем-то (зачем – вопрос отдельный) убрать Муз из сюжета, гнев Аполлона и его неблаговидную роль. Но если он был столь внимателен к устройству текста, что заметил роль клятв в общем замысле и убрал их вместе с замыслом, то как такой ценитель литературы мог состряпать версию, с одной стороны, приглаженную с точки зрения «воспитанности языка», а с другой – в литературном отношении безмозглую? Или Музы появились именно в G, а в общем источнике G и W их не было?

Помощь пришла со стороны папирусов. Существующие папирусы от 2 до 7 века документируют фазы существования рассказа, которые не совпадают ни с G ни с W. Однако для темы соотношения Эзопа с Музами и Аполлоном они дают ясные свидетельства. Папирусы свидетельствуют о существовании версии, лишенной вражды с Аполлоном и принадлежности Эзопа Музам! А это по концепции ближе W, хотя словесное выражение и не близкое. И только уже в 7 в. Голенищевский папирус из собрания ГМИИ предполагает такое нарративное сцепление, которое характерно для G[17]. В месте, соответствующем гл.127, где в W говорится только о том, что дельфийцы хотели обманом погубить Эзопа, папирус согласуется с сюжетом G: их намерение связано с гневом Аполлона за то, что Эзоп не поставил его среди Муз[18]. А в Берлинском папирусе конца 2 века[19] сохранился фрагмент, в котором Ликоро (=Ликург) приказал поставить статую Эзопа, но Музы не упоминаются. Оксиринхский папирус 3-4 века[20] сохранил тот фрагмент истории, где в G в уста Ксанфа вложена клятва Музами (начало 62), но в тексте папируса ее нет, хотя его дикция ближе G, а не W.[21]. Нет коварного Аполлона и в Кратком жизнеописании Эзопа в P.Oxy. 1800c. Таким образом, и в этом я полностью согласна с Феррари[22]: составитель W

---

[17] P.Ross-Georg. I 18, r. 21-23.

[18] *Ferrari F.* Introduzione // Romanzo di Esopo. Ed. F. Ferrari. Milano, 1997. P. 18-19.

[19] P. Berol. 11628.

[20] P. Oxy. 2083.

[21] Там, где в G нет подобных восклицаний, в папирусе напротив есть клятвы богами, см. *Ferrari*, Ук. соч., p. 20, n. 20. Феррари считает, что клятва введена в текст искусственно, и это можно видеть по синтаксическому дефекту текста. Я склонна относить «простые» дефекты такого рода на счет переписчика рукописи, замечательно небрежного. Не думаю, что автор столь продуманного сочинения не владел простейшими школьными навыками синтаксически связной речи.

[22] *Ferrari*. Ук. соч., p. 20.

не истребил упоминания об Аполлоне и Музах, W восходит к тексту, который не содержал всей этой линии изначально. Значит, версия G создана достаточно поздно автором, который обрабатывал весьма разношерстый и древний материал. Он имел какой-то свой замысел, причем связанный с Музами и коварством Аполлона. Через Муз и Аполлона надо попытаться понять авторский замысел.

Кем клянется Эзоп и кто и когда клянется Музами?

Эзоп клянется только Музами и Исидой. Клятва Музами – это его первая речь: «Ух, хорошо поспал» и, называя, то что перед ним: «мотыга», «сума», «овчина», «мешок», «бык», «осел», «овца», закричал: «Говорю, клянусь Музами! Откуда у меня способность говорить? откуда?» (8).

Клятвы Музами в VA, если ими клянется не сам Эзоп, произносятся *в связи* с Эзопом, в основном так выражается изумление умом и находчивостью Эзопа. Клятвы звучат из уст учеников Ксанфа (25.3; 47.9; 48.9; 52.3[23]; 53.9), жены Ксанфа (32. 22), самого Ксанфа (62.2) и самосцев (88.13), которые таким образом соглашаются с советами, которые дает им Эзоп. Сам Эзоп клянется Музами тоже в подтверждение сообразительности и правоты Эзопа, то есть самого себя, так же как в первой клятве. Увидев человека, который подходит под понятие «невозмутимого», говорит себе: «Клянусь Музами, этот человек невозмутим» (60.2). На вопрос «стратега» (начальника): «Куда идешь?» Эзоп отвечает, что не знает, а когда изумленное «должностное лицо» переспрашивает: как, мол, так? то подтверждает свое незнание клятвой Музами. Тем самым Эзоп подает читателю знак, что ответ его хитроумен. Начальник велит отвести Эзопа в кутузку, и тогда Эзоп говорит: «Видишь, хозяин, я правильно тебе сказал, потому что не знал, что меня отведут в кутузку» Потрясенный (καταπλαγείς) начальник его отпустил (65.5-7). Ни один раб, кроме Эзопа, Музами не клянется.

Самая первая клятва на земле Самоса обозначает место действия: это клятва Герой на земле знаменитого культа Геры Самосской (23.3). Клятвой Герой Ксанф подкрепляет свои слова о том, что торговец разумно помес-

---

[23] Когда Эзоп в качестве второго блюда приносит гостям языки, дейпнософисты восклицают: «Великолепно, клянусь Музами», так как считают, что и сама трапеза исполнена символического смысла. Они хвалят пир Ксанфа, но приготовил его и «придумал» Эзоп.

тил Эзопа между двумя красавцами: так его уродство оттенит их красоту. Затем первый раз Музами клянутся ученики, что Эзоп умен, и снова клянутся Герой (26.9), что Эзоп хорошо «отбрил» их учителя. Клятва Герой не только имеет законную «прописку» на Самосе, центре прославленного древнего культа Геры Самосской, это еще и женская клятва, а Ксанф – подкаблучник и истерик. Интересно, что, придя в отчаяние, он бежит вешаться, а это «женское» самоубийство.[24]

Кажется, что клятвы свободно чередуются – то клятва Герой, то Музами, как чередовались разные клятвы во вводной, до-Ксанфовой части: Зевс-Музы-боги-Зевс-Исида-тьма-Немесида-спасение. Но следом идут девять клятв подряд одними только Музами. Перед десятой, последней, вклиниваются две клятвы Ксанфа.

Как клянется Ксанф, тоже предмет, заслуживающий внимания. Во-первых, только он, шантажист и вымогатель, клянется ультимативно («Клянусь Музами, ничего не возьму, пока не скажешь, какой тебе, огороднику, прок от моих рассуждений…» (35.4), «Клянусь богами, не выполню обещания, пока не объяснишь, как ты догадался, где найти сокровище»(79.4).

В беседе с огородником Ксанф еще воображает себя философом. Он клянется Музами, он ставит себя настолько выше огородника, что недоумевает, как его ученость может быть полезна такому низкому существу. Однако ответить на вопрос огородника он не может, а когда Эзоп заявляет, что ответить может он, то восклицает, поминая тех же Муз: «Ах, ты проклятый, всю Элладу поносишь! Я учился в Афинах, у философов, риторов, грамматиков! А ты, значит, к Музам на Геликон лазил?» (36. 3-6)[25]. Еще раз он клянется Музами, признавая, что человек, названный Эзопом «невозмутимым», действительно ведет себя по (абсурдным) правилам «невозмутимого» поведения философа. Задача Ксанфа в этом эпизоде переиграть Эзопа, клятва Музами означает его поражение и победу Эзопа (62.1).

---

[24] Добавим к этому любопытные результаты работы по клятвам в Платона. Оказывается клятва Герой не просто женская, ей клянутся, когда выражают не искреннее изумление, а поддельное, напоказ: *Calder W. M.* The oath by Hera in Plato // Mélanges Édouard Delebecque. Aix-en-Provence: Univ. de Provence; Marseille : Jeanne Laffitte, 1983, pp. 33-42.

[25] Сам того не зная, Ксанф противопоставляет мудрость человеческую, школьную, мудрости, которую он сам на словах считает высшей – полученную от богов. Mutatis mutandis этот конфликт напоминает полемику ранних христианских писателей, защищавших вдохновленное богом слово апостолов и евангелистов от высоколобой критики греческих «интеллектуалов».

Только Ксанф и раб-воришка клянутся, подтверждая свои дурные намерения (Ксанф: «Клянусь Зевсом, раз ты такой хитрый и сметливый, не получишь обещанного!» 79.9; один раб говорит: «Знаю, что у тебя на уме, смоквы сожрать хочешь», а другой отвечает: «Да, клянусь Зевсом, а ты откуда знаешь?» 2.4). Клятвы Зевсом – как мы видели – совершенно десемантизированные и встречающиеся сотнями – в VA влагаются в уста только рабов и Ксанфа (второй раб, Зена: «Клянусь Зевсом, нет скота на продажу, могу продать дешевого раба» 12.6). Ксанф ко времени завершения его роли в повествовании совершенно дискредитирован, его поведение приближается к рабскому[26] по мере того, как трикстер Эзоп приобретает черты мудреца, советника царей и народов, и приближается к свободе. И клятвы Ксанфа это тоже показывают.

И вот еще что замечательно. Все вообще клятвы Музами сконцентрированы до того момента, когда Эзоп получает свободу от самосцев и сооружает святилище Муз. Последняя клятва Музами звучит из уст самосцев, которые одобряют Эзопа за его мудрость и дают ему свободу. Он ставит святилище и изображения Муз, и клятвам конец. Всем вообще, не только Музами!

Настойчивость клятв Музами и их исчезновение в G взывает к тому, чтобы мы обратили на них внимание. Это не случайность, это оставленные для читателя «зарубки», которые поведут его к смыслу сочинения, составленного из материала традиции именно как из сырого материала.

Правда, есть, наверное, и еще одна клятва Эзопа, которую я не включила в общий счет. Она дана, так сказать, в косвенной позиции, не в прямой речи, а в рассказе. В конце «пьесы» Эзоп проклинает дельфийцев и призывает в свидетели своей невиновности Предводителя Муз, то есть Аполлона. Между тем это и есть клятва: когда богов призывают в свидетели, это значит, что ими клянутся. И Музы здесь в косвенной позиции, не сами по себе, а в перифрастическом именовании Аполлона. Это самые последние слова Эзопа и по тексту, и по смыслу выражения «последние слова», потому что с ними, приговоренный к смерти, он прыгнул в пропасть. Они образуют рамку с первыми его словами – клятвой Музами.

Мы видим искусное «вышивание Музами» по ткани повествования, это говорит о сознательной, направленной воле автора, который не просто

---

[26] Когда Эзоп в своей мисогинической речи живописует мечты госпожи о хорошеньком рабе, то называет воображаемого раба «белокурым» (ξανθός), что по-гречески почти омонимично имени ее мужа (отличие в ударении).

записывал вместе разрозненные анекдоты традиции об Эзопе, но составлял продуманную композицию, у которой было и идейное задание, тоже достаточно сложное и нетривиальное. Автор критиковал божество, религию Аполлона и предлагал взамен другие религиозные ценности, иное благочестие. Главная загадка (и разгадка) VA заключена в посвятительном даре Эзопа, но здесь я скажу только о том, к каким выводам приводит предпочтение Муз в версии G.

Зачем Музы введены в «Жизнеописание Эзопа»?

Противопоставление в G Муз Аполлону связано, как не раз отмечалось, с «критикой» традиционной олимпийской религии Аполлона и дельфийского жречества. В этом же ряду находится полемическое обращение к авторитету оракула Зевса, который велит дельфийцам искупить смерть Эзопа (142), к религии Исиды, популярной в всех слоях общества и по всей ойкумене. Каким социальным слоям принадлежит такое предпочтение – низовым, верхушечным, или «средним», если истоки критики Аполлона можно видеть уже в Гомеровых гимнах?[27]. В пантеоне VA у Эзопа два индивидуальных покровителя – Исида в начале и Зевс в конце – и множественные Музы, которые сопровождают Эзопа от обретения речи до получения свободы, к их алтарю он прибегает в последней надежде на спасение в Дельфах. Музы, по некоторым источникам, мыслятся спутницами Исиды[28], Исида и Зевс составляют пару не только в композиции VA: это пара Царицы Исиды и Зевса Сераписа – популярные парные боги оракулы и целители[29]. Музы, во всяком случае в Дельфах, тоже божества прорицания и служительницы древнейшего оракула Земли-Геи[30]. В Дельфах во времена Плутарха сохранялась память о до-Аполлоновских прорицалищах, сохранялись как

---

[27] См. о критике Аполлоновой религии, традиция которой получила свое выражение и в VA, например: *Глускина Л.М.* Эзоп и антидельфийская оппозиция в VI в. до н.э. // Вестник древней истории, 1954, № 4, сс. 150-158; *Kurke, L.* Aesop and the Contestation of Delphic Authority // The Cultures wthin Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration / Ed. Carol Dougherty and Leslie Kurke. Cambr. Univ. Press, 2003, pp. 77-93.

[28] Plut. Is. et Os. 352 B: в египетском Гермополе Исида – старшая Муза и Справедливость.

[29] См. *Merkelbach R.* Isis regina – Zeus Serapis. Stuttgart, Leipzig. 1995.

[30] *Amandy P.* La mantique Apollinienne à Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'Oracle. Paris, 1950, pp.201-214.

комплекс святилище Геи, рядом святилище Муз и рядом в глубине или пещере источник Кассиотида, о чьих испарениях упоминают Плутарх и Симонид[31]. Знает Плутарх и то, что первая дельфийская Сивилла была вскормлена Музами и пришла в Дельфы с Геликона[32], Земля же повсеместно являлась источником мантики, посылала сны, ее оракулы были в Лебадее и Олимпии, но из Дельф Аполлон вытеснил Гею, заняв место владыки оракула[33].

G не только содержала критику Аполлоновой религии и дельфийского жречества, которая присутствует как в целом в традиции об Эзопе, так и в версии G, но и противопоставляла ей свою «религию», которой в W нет и следа. VA апеллирует к памяти о древнейшем до-Аполлоновом святилище, по отношению к которому Аполлон узурпатор, захвативший Дельфы и владеющий прорицанием благодаря покровительству Зевса. Религия VA извлечена из глубокой архаики: религия Муз, пророчиц Земли-Геи, имеет минойские корни, но актуально Гея отождествляется с Исидой. По мифу, сообщаемому Диодором Сицилийским, Аполлон (=Гор) получил оракул и искусство прорицания от своей матери Исиды, а не Геи[34]. С другой стороны, о том, что, источник пророческого знания Аполлона – это Зевс, не только известно многовековой традиции, но и говорится непосредственно в VA (33). Лесли Керк, опираясь на устные замечания Патрисии Лараш, предлагает остроумное объяснение описательного именования Аполлона «простатом» Муз[35] в притче о том, как Аполлон сначала получил от Зевса оракул, потом возгордился и был Зевсом «поставлен на место». Слово «простат» появляется в самом начале VA, и в первый раз так именуется раб-надсмотрщик над другими рабами, Зен. Слово «простат» в классическом языке имеет весьма положительные коннотации[36] и означает *предводитель*. Но в культовой титулатуре Аполлона оно более не встречается, тогда как в документальных папирусах эллинистического Египта и Ближнего Востока 2 в. н.э. встречается, причем как термин для администратора и надсмотрщика.

---

[31] Plut. De Pyth. Orac. 402 C.

[32] Plut. De Pyth. Orac. 398 C.

[33] *Nilsson, Martin Persson.* Geschichte der griechischen Religion von Martin P. Nilsson. München C. H. Beck. 1955 Bd I, S. 170 ff.; Dietrich, Bernard C. The Origins of Greek Religion B. C. Dietrich. Berlin de Gruyter, 1974, pp. 308-9.

[34] Diod. I .25.7.

[35] *Kurke.* p. 84, n. 34-38..

[36] *Kurke.* Ук. соч., p. 97-8, n. 37.

То же справедливо и для μείζων, только значение «начальник» засвидетельствовано в папирусах более поздних (3-4) вв.[37]. По мысли Л.Керк, такая омонимия титулатуры Зена и Аполлона, проведена в VA,чтобы показать, что подлинный источник прорицания – Музы, их эксплуатирует «надменный надсмотрщик» Аполлон, который сам – тоже раб истинного хозяина – Зевса. Та же тема привилегированного рабства возникает и в критике Эзопом дельфийцев: они заносчивые рабы греков. Объяснение, которое Л.Керк дает перифрастическому именованию Аполлона, интересно не только само по себе, но и как свидетельство чрезвычайно продуманного построения: в читателе предполагается способность понимать тонкую словесную игру и перекличку терминов.

Представлению о народной книге, в которую «попала» популярная в низах богиня Исида, я противопоставляю представление об искусной авторской обработке легендарного материала, в которую введена религиозная концепция, объединяющая греческую архаику с эллинистическим синкретизмом.

Исида среди Муз в этом контексте и в свете той традиции, которую передает Диодор, оказывается тоже не просто божеством очень популярным в эллинистический период, в том числе среди простого народа, но божеством, которое древней и авторитетней Аполлона.

Таким образом автор делает Эзопа «архаистом», который предпочитает древнее прорицалище Геи-Исиды утратившему авторитет традиционному эллинскому Аполлону, а традицию получения Аполлоном дара прорицания от Зевса и оракула от Геи, связывает с культом парных эллинистических богов-оракулов – Исиды и Сераписа. Восходящая к VI-V вв. традиция «социальной критики» в VA была использована для сложного идеологического построения, которое возникло в среде людей образованных, если и маргинальных с точки зрения, скажем, умеренного Плутарха. Автора VA можно представить себе среди собеседников, а скорее среди оппонентов ученых-антикваров из диалога Плутарха «Почему Пифия более не прорицает в стихах». Прогуливаясь по Дельфам, собеседники выдвигают несколько гипотез, а потом подходят к месту, где было некогда святилище Муз, откуда брали воду для возлияний и омовений. Музы были помощницами в гаданиях и хранительницами источника и святилища Геи, которой по преданию принадлежало прорицалище. Музы причина тому, что оракул вещал в

---

[37] *Kurke*. Ук. соч., p.98, n. 38.

стихах и песнях: когда почитание Муз было оставлено, тогда исчезла и торжественность выражения пророчества. Музы в Дельфах – спутницы Геи, не Аполлона. Но Серапион у Плутарха не склонен «бунтовать», он считает, что оракул Геи потерял свое значение, а бороться с богом или отказывать ему в предвидении и главенстве не следует, нужно искать разрешения сложных вопросов и никогда не отказываться от благочестивой веры отцов, то есть веры оракулу Аполлона, какими бы ни были его вещания, прозаическими или поэтическими[38]. «Бунтовщик» и сторонник пышных стихотворных прорицаний выводится другим собеседником Теоном в сатирическом виде: прорицание в поэтической форме обесславили шарлатаны, площадная чернь, бродяги, род шутов, которые кривляются возле святилищ Великой Матери и Сераписа (τὸ ἀγυρτικὸν καὶ ἀγοραῖον καὶ περὶ τὰ μητρῶα καὶ Σεραπεῖα βωμολοχοῦν καὶ πλανώμενον γένος) [39]. Теон относится к новомодным культам с брезгливостью. Он называет Великую Мать-Исиду и Зевса-Сераписа, покровительство которых оказывается Эзопу. Составитель версии G «Жизнеописания» отождествляет СЕРАПИСА С ЗЕВСОМ и ИСИДУ С ГЕЕЙ и, отказываясь от веры отцов, апеллирует, как всегда в таких случаях, к вере праотцев, к до-Аполлоновой дельфийской архаике.

---

[38] Plut. De Pyth. Orac. 402 C-E.

[39] 407 C.

Д.М. Михеева (Москва)

Смерть поэта в античной биографической традиции

Биографии поэтов и мифы об учреждении героических культов

Жизнеописания архаических поэтов и биографические легенды о них не являются достоверными биографиями. Первые поэты – изобретатели жанров – оказываются полулегендарными фигурами, олицетворениями жанров[1].

Незаслуженная смерть или преследования поэта с последующим божественным отмщением его преследователям – это частая тема в жизнеописаниях поэтов (достаточно вспомнить Гесиода, Ариона, Ивика). Неожиданно истории об архаических поэтах оказываются похожи на истории о героях, прославившихся совсем в других областях: так, Фонтенроуз[2] рассмотрел легенды об атлетах, в которых атлет-победитель несправедливо осужден, что приводит обычно к его безумию и смерти, за которой следуют несчастья в городе и учреждение героического культа. Помещенные в такой контекст, биографические легенды об архаических поэтах оказываются одной из разновидностей мифов об учреждении героических культов.

Классическая схема такого мифа представляет собой последовательность:

1. город осуждает поэта на смерть или изгнание;
2. город наказан;
3. оракул объясняет причины бедствия и указывает способ очищения от скверны;
4. скверна нейтрализуется через учреждение героического культа.

Таким образом, мифы об учреждении героических культов можно назвать мифами об осквернении и очищении от скверны.

Избавление от хулителя: ямбограф и баснописец

С 5 в. до н.э. засвидетельствована легенда о казни Эзопа в Дельфах: Эзоп оскорбляет дельфийцев своими речами, а они прячут в его поклажу золотую чашу из храма Аполлона и казнят его за святотатство и злоязычие,

---

[1] Ср. *Фрейденберг О.М.* Сафо. (К происхождению греческой лирики). (Рукопись. Архив О.М. Фрейденберг). С. 10; с. 16.

[2] *Fontenrose J.* The Athlete as Hero // California Studies in Classical Antiquity. 1968. 1. P. 73-104.

сбрасывая со скалы[3]. Боги наказывают дельфийцев за это преступление голодом, мором и войной. Следуя указанию оракула, дельфийцы строят Эзопу святилище и ставят надгробный памятник, или, по другой версии, ставят алтарь там, где упал сброшенный со скалы Эзоп, и приносят ему жертвы, как герою.

Сходную историю мы знаем об Архилохе. В надписи Мнесиепа[4] рассказывается, что на празднестве Артемиды Архилох импровизировал непристойные стихи, посвященные Дионису, культ которого еще был неизвестен на Паросе. Паросцы посчитали эти стихи «слишком ямбическими», и поэт был осужден. Но вскоре горожане стали страдать от импотенции; они отправили посланцев в Дельфы, чтобы найти средство от болезни. Пифия сказала паросцам, что они не исцелятся, пока не воздадут почести Архилоху; и тогда они стали почитать Архилоха и Диониса.

Хотя эта история дошла до нас во фрагментарном виде, ее сходство с историей Эзопа бросается в глаза. Сюжеты о казненных или изгнанных поэтах – это сюжеты о роковой ошибке: город избавляется от неугодного ему поэта как от срамослова или святотатца, в то время как на самом деле поэт – сакральная фигура, находящаяся под защитой божеств, которые сами санкционировали его деятельность: один из устойчивых мотивов биографических легенд (присутствующий как в Жизнеописании Эзопа, так и в биографической традиции об Архилохе) – поэтическая инициация, получение поэтического дара от Муз[5].

Пересечения между изобретателем басни Эзопом и изобретателем ямба Архилохом не исчерпываются биографическими совпадениями. Жанры басни и ямба имеют много общего: и тот, и другой связан с инвективой и порицанием, и эти ругательные жанры обладают почти магической силой: Архилох, по преданию, вынудил своими насмешками Ликамба и его дочь (или его дочерей) покончить с собой; Эзоп, согласно Жизнеописанию, при помощи *словесного бичевания* вынудил покончить с собой своего приемно-

---

[3] Testimonia veterum de Aesopo fabulisque Aesopiis: Aesopus apud Delphos // Aesopica: a Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him or Closely Connected with the Literary Tradition that Bears His Name. Ed. B.E. Perry. Urbana (Ill.), 1952. Vol. 1: Greek and Latin Texts. P. 220-223.

[4] Archiloque. Fragments. P., 1958. Fr. A 12.

[5] Архилох, бывший пастухом, получает от Муз лиру в обмен на корову (Archiloque. Fragments. P., 1958. Fr. A 11a). К немому Эзопу во сне к нему является Исида в окружении Муз, вместе они даруют ему голос и умение слагать басни (Жизнеописание Эзопа, 7).

го сына. Однако преследования, которым подвергается поэт, оказываются прямо пропорциональны силе, с которой он сам преследовал своих жертв, и Эзоп будет сброшен в Дельфах со скалы после того, как сбросился со скалы его приемный сын, не выдержавший напора Эзоповой мудрости (так в Жизнеописании в редакции W; в редакции G сын уморил себя голодом).

На первый взгляд, Эзоп и Архилох оскорбляют горожан по-разному: Эзоп обвиняет дельфийцев в том, что они не работают и кормятся от жертвоприношений (а по Жизнеописанию – говорит дельфийцам, что они рабы всех эллинов). Архилох же оскорбляет чувства паросцев непристойным гимном. Но злоязычие, за которое казнят Эзопа, является, возможно, более поздним этическим переосмыслением непристойного. Смысл конфликта Архилоха и города в том, что непристойность стихов Архилоха, предназначавшихся для празднества в честь Диониса, никого не должна была оскорблять, так как эта непристойность – обрядовая, призванная стимулировать силы плодородия. Город же понимает эту непристойность этически, как оскорбление – и за изгнанием срамослова следует неплодие.

Тема неправильного выбора фармака

Тема несправедливого суда над поэтом может быть прочитана через античные представления об очищении города, отразившиеся в обряде изгнания фармака на празднике Таргелий[6], посвященном Аполлону, богу очищений.

Осужденный на смерть или изгнание поэт оказывается в роли фармака, который аккумулирует в себе всю скверну города и от которого надо избавиться, чтобы очистить город. Но если, например, такой герой, как Эдип, является истинным (хотя и невольным) преступником, присутствие которого в городе приносит несчастья, и город может спасти только его изгнание, то поэт, напротив, находится под покровительством богов. Эффект

---

[6] По античным свидетельствам, в первый день праздника Таргелий из города изгоняли одного или двух человек, которых называли фармаками; обряд изначально, видимо, был аграрным, но в историческую эпоху понимался как очистительный. Фармаков проводили по всему городу, а затем выводили за пределы города и побивали камнями, или, по другим свидетельствам, сбрасывали со скалы. О фармаке см.: *Bremmer J.* Scapegoat Rituals in Ancient Greece // Harvard Studies in Classical Philology. Cambrigde; L.,1983. Vol. 87. P. 299-320; *Hughes D.* Human Sacrifice in Ancient Greece. London, 1991. P. 139-165. О поэте как фармаке: *Compton T.* The Trial of the Satirist: Poetic Vitae (Aesop, Archilochus, Homer) as Background for Plato's Apology // American Journal of Philology. 1990. Vol. III. P. 330-347.

жертвоприношения фармака реализуется после его изгнания, приносящего городу спасение. Но в легендах о несправедливо погубленных поэтах, наоборот, беды приходят после и из-за изгнания / казни поэта, потому что он был невиновен, и избавиться от бед можно, только признав священный статус поэта, почтив его, как героя.

На месте ритуального фармака в сюжете появляется невинная жертва, которая убита или изгнана за чужие грехи или из-за чужих преступлений. Как рационализация и переосмысление этой мифологической модели рождается образ гонимого поэта, получивший впоследствии развитие в европейской романтической традиции.

По той же модели несправедливого суда над поэтом, связанной с переосмыслением ритуала Таргелий, творится и миф о суде над Сократом: убийство одного всем городом, казнь по несправедливому обвинению, которая должна принести городу освобождение, но приносит беду. Возможно, не случайно Диоген Лаэрций (2.44) считает нужным сообщить, что Сократ родился в шестой день месяца Таргелиона, когда афиняне очищают город – то есть в первый день праздника Таргелий, когда изгоняют фармака.

Сафо и Левкадская скала

В рассказах, связанных с Левкадским мысом, белой скалой острове Левкада, тема смерти поэта оказывается связанной с темой очистительных жертвоприношений, аналогичных жертвоприношениям на Таргелиях. Именно с этим местом легенда связывает самоубийство Сафо, бросившейся с Левкадской скалы из-за неразделенной любви к Фаону. Страбон (10.2.9), рассказывая о Сафо и других несчастных влюбленных, которые сбрасывались с Левкадской скалы, говорит, что с этой скалы также сбрасывали преступников в качестве очистительных жертв.

Свидетельства сообщают, что на Левкадской скале был храм Аполлона, в жертву которому и приносили преступников. Легендарное самоубийство Сафо несет в себе явные аллюзии на очистительное жертвоприношение[7]. Ключ к пониманию легенды о самоубийстве Сафо надо, видимо, искать в представлении об Аполлоне как о боге очищений и о жертвоприношении фармака как очистительном обряде. Таким образом, такие разные сюжеты об изгнании или гибели поэта, как сюжеты об Архилохе и о Сафо, оказываются частями единого комплекса представлений о поэте как катартической фигуре.

---

[7] Ср.: *Надь Г.* Греческая мифология и поэтика / Пер. с англ. Н.П. Гринцера. М., 2002. С. 301.

В биографии Сафо присутствует и комическая линия, которая связывает ее с ямбографами[8]. Комический и фарсовый план рядом с планом возвышенной красоты и трагической гибели Сафо позволяет приблизиться к одному из возможных объяснений, почему Левкадская скала есть и место жертвоприношения преступников, и место самоубийства Сафо. И если Сафо сбрасывается со Левкадской скалы, с которой сбрасывали преступников в жертву Аполлону, то Эзопа служители Аполлона сбрасывают в Дельфах со скалы как преступника.

Е.Г.Рабинович (Санкт-Петербург)

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ЯМБЕ

В начале «Поэтики» Аристотель говорит, что триметры, элегии и пр. объединяются в общий род не содержанием, а метром (1447 b 8 – 15) – и до сих пор к лирике, делящейся на элегию, ямб и мелос, относят всё, кроме гексаметров, предназначенных для эпоса. Но при любом систематическом делении художественных текстов по тем или иным формальным признакам эти признаки начинают ассоциироваться с определенной семантикой – и Аристотель в той же «Поэтике» чуть ниже объявляет, что ямб хорош для «подражания дурным», имея в виду комедию и пародийного «Маргита» (1448 b 31-33), а в новое время давняя тенденция наделять ямб семантическими характеристиками обросла еще и ветвистой историко-филологической рефлексией.

Так как ямбическая стопа двусложная и второй ее слог всегда долог, она как бы асимметрична, и в древности ἴαμβος часто производилось от ἰάπτειν: этот глагол со значением «прыгать», «бросать» (а в переносном смысле и «дразнить») отчасти передавал «прыгучесть» неравновесной ямбической стопы и отчасти ассоциировался с комедией. По последней из названных причин Аристотель производит ἴαμβος от малоупотребительного ἰαμβίζειν, «язвить» (Poet. 1448 b 32), но это неверно в принципе, так как все глаголы на ιζ – производные. Наконец, в наше время в связи с дважды упомянутой у Афинея (XIV, 27, 3; Epit. II, 2, 133) среди музыкальных инструментов ἰαμβική иногда предполагается, что изначально ямб исполнялся под аккомпанемент этого инструмента и от него же получил название – но

[8] *Фрейденберг О.М.* Сафо… С. 20-21.

и это неверно в принципе, так как в паре ἴαμβος-ἰαμβική производным несомненно является ἰαμβική. В общем, происхождение ἴαμβος неясно, родственных слов у него нет, и возможно это слово заимствовано у каких-то соседей ионийского племени (ямб пошел от ионян), что подтверждается не только изолированностью ἴαμβος, но и его едва ли не терминологической однозначностью. Правда, существует еще мифологическое имя ἴάμβη – Ямба.

В датируемом VII веком до н.э. гомеровском гимне к Деметре скорбящую богиню развлекла шуткой «смышленая Ямба» (Hom.Hymn. II, 202-203). Считается, что шутка была непристойной, хотя в тексте сказано лишь, что Ямба χλεύης πολλὰ παρασώπτουσα Деметру, сумела немного ее развеселить, так что та наконец поела. Традиция непристойных шуток на сезонных праздниках едва ли не универсальна, Элевсинские мистерии – не исключение, и одним из персонажей этих мистерий была «любезная богине в таинствах» (ibid. 204) Ямба; обычно считается, что то была бранчливая старуха, и тут тоже немало обрядовых параллелей. Отсюда возникшее уже в древности предположение, что ямб назван по Ямбе и по природе шутлив, а то и непристоен. Не вникая пока в проблему, что старше и ἴαμβος ли от ἴαμβη или наоборот, нельзя не признать, что ритуальная айсхрология несомненно могла бывать и ямбической – но непременно ли она должна была быть таковой? На сей счет свидетельств нет, как нет свидетельств и о том, что айсхрология вообще должна была быть стихотворной. Другое дело, что элевсинские ионяне вероятно знали слово «ямб» или «ямба» уже в глубокой древности, задолго до сложения гимна.

Между тем гимн принадлежит эпохе великих лириков, в их числе Архилоха. Архилох для своих ямбов, разумеется, использовал уже существовавший народный размер, который усовершенствовал – его заслуги в этой области перечисляет Плутарх (De mus. 28), и даже если преувеличивает, выходит немало. Плутарх сообщает, в частности, что Архилох первый начал некоторые из ямбов петь, разделив их тем самым на речитативные (как элегия и гексаметр) и мелические – если так, ямбический мелос во всяком случае к VII веку уже существовал. Однако ничто у Архилоха не указывает на природную шутливость и/или непристойность ямба: он пел ямбом о войне, о жизни на Фасосе, о жениховстве – словом, обо всем, а так как почти каждый из уцелевших фрагментов был когда-то целым стихотворением, получается объемистый и тематически весьма разнообразный сборник, объединенный (точно по Аристотелю) не содержанием, а метром. Между тем если бы у ямба был явный ореол «шутливости», это непременно ограничило бы возможности поэта, который оказался бы вынужден шутить

почаще или постоянно – так авторы гексаметров были всегда больше или меньше ограничены его повествовательностью.

Все это не повод переоценивать универсальность ямба, никогда не употреблявшегося ни для героического эпоса, ни для хоровой лирики – недаром Аристотель называет его «разговорным» (Poet. 1404 a 30). В одном фрагменте III века (за сообщение его благодарю Д.М.Михееву) сохранилась легенда, будто Архилоха хотели изгнать за ἴαμβικώτερος гимн Дионису, но вмешался сам Дионис, которому гимн понравился: ἴαμβικὸς здесь несомненно означает нечто неподобающее, однако не очевидно непристойное – ясно лишь, что Архилох пренебрег традицией ради собственных поэтических предпочтений, а для общественного раздражения этого довольно, каковы бы ни были предпочтения. Впрочем, чуть ли не вся позднейшая критика словно бы ожидала, что ямб вообще и Архилох в частности должны вызывать у «серьезных» авторов неприязнь, хотя ссылки при этом приводятся в основном безадресные, только на автора. Проверка обнаруживает, что ссылки неосновательны: Платон называет Архилоха премудрым сочинителем басни о лисе (Resp. 365 C), ставит его рядом с Гомером и Гесиодом (Ion. 531 A sq.) и говорит, что ямбы и энкомии равно боговдохновенны (ibid. 534 C); Аристотель тоже находит случай похвалить Архилоха в «Политике» (1328 a 2 – 5) и не имеет претензий к ямбу, благодаря «разговорности» усвоенному трагедией (Poet. 1404 a 30), метрических претензий к которой у него нет. Словом, из всего списка недоброжелателей один Ориген и вправду не находил в ямбах Архилоха ничего ἴαμβικὸς (Contra Cels. III, 25, 21-28) – но это уже совсем иная традиция.

Действительно, кажется очень важным, что трагедия в самом начале своего развития усвоила для диалогов триметр – а ведь если бы ямб устойчиво ассоциировался с шуткой и тем более с непристойностью, он навряд ли был бы сознательно применен в серьезнейшем из жанров. Притом ямб широко использовался в сольной лирике любого содержания – сначала, конечно, ионийской, то есть преимущественно в анакреонтике, но одна из заслуг Архилоха как раз и заключалась в создании ямбического мелоса. Судя по ориентированной на александрийскую традицию поэзии неотериков и по другим явным показаниям (скажем, по некоторым идиллиям), александрийцы пользовались ямбами весьма широко – и тоже без тематической узости. Другое дело, что, судя по Катуллу и пр., ямб мог ассоциироваться с пиршественными импровизациями – о таких говорится в другом гимне VII века, к Гермесу, зато там нет ни слова о ямбе.

В этом гимне об импровизации говорится один раз и в связи с аккомпанементом: Гермес поет под звуки лиры, «как юноши на пиру, когда

шуткой отвечают на шутку» (Hom.Hymn.IV, 55-56). Ясно, что такая импровизация должна была быть в «разговорном» размере, но опять же не непременно в ямбе – дистих тоже легок для импровизации. Разумеется, для упомянутой в гимне молодой мужской компании инвектива (неважно, стихотворная или прозаическая) является своего рода нормой, но греческий пир, известный едва ли не лучше всех аспектов греческой повседневности, не так уж часто бывал молодежной вечеринкой, ибо требовал средств – другое дело, что на деревенских праздниках всегда достаточно молодежи, чтобы образовать нечто вроде «детского стола». Однако нет свидетельств, что пиршественные обычаи в целом предполагали предпочтение для беседы и импровизации каких бы то ни было (в том числе шуточных и/или непристойных) тем, иначе авторы симпосиев (хотя бы Платон) пояснили бы необычность беседы, например, о любви – а пояснений не потребовалось. Правда, всякий экспромт неизбежно несколько легковесен, зато претендует на остроумие, но это – свойство формы, а не содержания, так что если на пиру случалась стихотворная импровизация, она могла быть шутливой, а могла не быть и вовсе не непременно была ямбической – дистих, как сказано, ничуть не хуже.

Импровизация – жанр по природе устный, но часто использует готовый материал (что-то наподобте «мой дядя самых подлых правил»), так что вообразить ее можно по поздним цитатникам вроде сборника Стобея, где немало ямбов, обычно подобранных для иллюстрации чего-нибудь моралистического – и такую цитату легко выдать за импровизацию либо преобразовать в импровизацию. Есть и сборник «бесхозных ямбов», из которого можно видеть, что какое-нибудь «не при против рожна» (использованное и Эсхилом, и Еврипидом) числилось «бесхозным» и, быть может, не без оснований. Легко поверить, что в этом множестве ямбических мелочей какие-то и вправду «к случаю», но который был сказан на пиру, остается лишь догадываться – почти все для этого годятся, однако почти ничего смешного в этих хрестоматийных осколках нет.

В общем, у ямба и пира довольно много общего: свободная тематика, относительная простота словесного выражения, явная тенденция к амебейности или хотя бы к ее этикетной имитации. Отсюда, конечно, не следует, будто ямб существовал именно для словесного обслуживания пира, но ямбическая поэзия тяготела к пиру, а пир к ней, так как ямб был размером сольным, неповествовательным и легким для импровизации – и как пир может быть хоть свадьбой, хоть тризной, хоть обедом по случаю получения литературной премии, так и ямб можно сочинить практически на любую тему. Тут пора вспомнить, что в гимне Ямба

пошутила как раз за обедом: скорбящая Деметра не ела, а после шутки Ямбы преломила хлеб, так что наверно Ямба сказала нечто не просто забавное, но и уместное во время еды, которую возможно она же и готовила. А тогда допустимо предположить, что ἴαμβ – как-то связывалось с едой и/или с получаемыми от еды радостью и весельем – Ямбе это подходит (мистерии были ассоциированы с едой и радостью достаточно тесно), но подходит и ямбу, потому что получаемое от застольной импровизации радость и веселье происходят от самого факта свободного порождения стихотворной речи.

О.Л.Левинская (Москва)

От Шумера до Нанта: об одном очень древнем образе

«Пусть провождает слово Божие осел, играющий на лире, сыч, пашущий щитом, волы, друг друга запрягшие, реки, потекшие вспять, море, огнем горящее, волк, приявший схиму».

У.Эко. Имя розы

Одна из капителей собора Сен-Пьер в Нанте (Франция) украшена изображением осла, играющего на лире. Резонатор арфы из Шумера (ок. 2750 г. до н. э.) украшен изображением осла, играющего на арфе. Имеют ли эти музицирующие ослы что-то общее между собой? Ведь между нантским ослом с лирой и шумерским ослом с арфой – не менее четырех тысяч лет.

В древности осла с лирой или арфой изображали не только в Шумере – это был постоянный персонаж иконографии Древнего Востока, и особенно его любили в Египте, изображая на папирусах и остраконах. Вариации этого образа находим и в рельефных изображениях из Сирии.

В Древней Греции ослов с лирами не изображали – во всяком случае, образцы такой иконографии до нас не дошли, зато дошла поговорка ὄνος λύρας. Античные лексикографы от Павсания Грамматика до Макария Хрисокефала единодушно уверяли, что поговорка используется применительно к людям, не способным воспринять что-либо и/или оценить. Античные авторы не были так единодушны: кто-то, как Менандр, тоже видел

за этой поговоркой образ осла, бессмысленно *внимающего* звукам лиры, а для других, как для комедиографа 3 в. до н. э. Махона, за поговоркой ὄνος λύρας стоял образ осла, не способного на этом инструменте *играть*. Следовательно, поговорка могла использоваться не только применительно к *невосприимчивым* и *равнодушным*, но и по отношению к *профессионально непригодным*. В любом случае, греческая поговорка, как и восточное изображение, связала осла и лиру в единый образ. Не вполне понятный синтаксис поговорки и, как следствие, вариативность ее смысла может объясняться ее заимствованным характером. Возможно, греки калькировали некую древневосточную поговорку (если она существовала) или какую-то иную форму, а возможно, они просто пытались истолковать хорошо им известное, но не вполне понятное восточное изображение осла с лирой.

Осел с лирой проник и в римскую словесность – здесь появляется басня об осле, который сетует, что неспособен к игре на лире. В греческой традиции следов такой басни нет, а потому не исключено, что Федр – римский автор басни об осле и лире – просто развивает до полноценного сюжета известную греческую поговорку.

Западный гуманизм охотно усвоил поговорку об осле и лире. Ее помянул Эразм Роттердамский: «Однако пусть они (философы. – **О.Л.**) даже будут не способны к общественным занятиям, как ὄνος πρὸς λύραν, это еще куда ни шло; но ведь от них и в повседневных житейских делах нет никакого проку»[1]. Не обошелся без этого образа и теоретик музыки Глареан (1488-1563): «Однако могло бы показаться невежливым, если ты один будешь считать ничтожным то, что все хвалят, и скажешь: “Да что же в этом?” Ты должен будешь бояться услышать пословицу: “Осел к лире”»[2]. Эразм и Глареан явно употребляют поговорку в разных смыслах, но оба следуют греческой традиции ее понимания.

Появившись в декоре французского готического собора, образ осла с лирой как будто бы заявил свое право и на место в западном богословии. Так ли это? Мог ли этот образ приобрести какой-то смысл помимо юмористического? Могли ли шутить создатели кафедральных соборов? На эти вопросы нам и предстоит ответить.

---

[1] Эразм Роттердамский. Похвала глупости (25). Пер. И. Губера.

[2] Глареан. Двенадцатиструнник. Кн. II, гл. 38. Пер. М. Иванова-Борецкого // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М.: «Музыка», 1966.

А. И. Фалилеев (Аберистуит, С.-Петербург)

Кельты в римской Дакии: галатский фактор

О присутствии кельтских поселенцев на территории римской Дакии нам известно, по преимуществу, благодаря эпиграфическим памятникам. В латинской эпиграфике Дакии сохранилось немало галльских личных имён; изучение этого материала крайне важно для анализа этнической истории ряда регионов этой провинции[1]. Немаловажен этот материал и для собственно кельтологических штудий – нередко в этом отдаленном уголке римского мира обнаруживаются имена, не имеющие параллелей на кельтском Западе; тем самым изучение кельтской антропонимики, известной по эпиграфике Дакии, оказывается важнейшим подспорьем для составления полного корпуса галльских языковых остатков[2].

Колонисты, торговцы и ремесленники, по словам Евтропия (Eutropius 8, 6, 1), прибывали в Дакию ex toto orbe Romano. Понятно, что большинство кельтов, оказавшихся на территории этой римской провинции, – это выходцы с кельтского Запада. О том же свидетельствует и эпиграфика, благодаря которой становятся очертаемыми границы этого кельтского мира – от современных Лейнстера на Британских островах[3] до Ахер в Транспаданской Галлии[4] и Бельгики[5].

Впрочем, кельты прибывали в Дакию не только с запада – в распоряжении исследователей имеются некоторые данные, свидетельствующие о том, что на территории этой римской провинции проживали и выходцы

---

[1] См., к примеру, монографию *A. Husar*, Celți și Germani în Dacia Romană (Cluj, 1999) и приведенные в ней ссылки на более ранние исследования.

[2] См. *A. Falileyev*, Рец. на книгу: *X. Delamarre*, Dictionnaire de la langue Gauloise (Paris, 2001) // Folia Linguistica Historica 24 (2003), с. 281-283; *А. И. Фалилеев*, Галльские языковые остатки с территории юго-восточной Европы и их значение для изучения кельтской антропонимии // IX Конгресс по изучению стран юго-восточной Европы. Доклады российских ученых (С.-Петербург, 2004), с. 353-362; *A. Falileyev*, Place-names and ethnic groups in North-Western Dacia: a case for Celtic // Thracians and Circumpontic World. Proceedings of the IX International Congress of Thracology (т. 3, Chișinău, 2004), с. 34-38.

[3] Inscripțiile Daciei Romane (V. I.), București, 1975, с. 69-72 (в дальнейшем – IDR); ср. *L. Keppie*, Understanding Roman Inscriptions (London, 1991), с. 84-85.

[4] IDR – I, с. 77-78; ср. *M. M. Roxan*, Roman military diplomas 1954-1957 (London, 1978), 20.

[5] IDR – I, с. 77.

из самого восточного ареала, населенного кельтами – Галатии. Характер известных на сегодняшний день данных не позволяет делать далеко идущих выводов по поводу собственно "кельтскости" галатских поселенцев в Дакии, однако их ассоциация с Малой Азией в большинстве случаев не вызывает сомнений. Известно, что в эпиграфике термин "галаты" не всегда отсылает к насельникам одноименной провинции в Малой Азии. Достаточно вспомнить в этой связи о его использовании для обозначения центральнобалканского племени (племенного союза) скордисков или об упоминании галатов в известнейшем ольвийском декрете в честь Протогена[6]. Однако в данном случае под галатами будут подразумеваться собственно выходцы из римской провинции Галатия, независимо от их этнической принадлежности.

После захвата Дельф в 279 г. до н. э. часть кельтских племен по приглашению вифинского царя Никомеда прибыла в Малую Азию, где в качестве наемников воевала в войсках различных эллинистических династов, а около 260 г. до н. э. три племени (тектосаги, толистобоги и трокмы) осели в районе современной Анкары. Язык кельтских переселенцев пережил продолжительный и активный контакт с местными греческими диалектами, а позднее – и включение Галатии в орбиту римского мира. По свидетельству Св. Иеронима, на нем продолжали говорить в последней четверти IV века. Хронологически же последнее свидетельство о существовании кельтского языка в центральной Анатолии, датируемое VI веком н. э., принадлежит Кириллу из Скифополя[7].

---

[6] См. соответственно *F. Papazoglu*, The Central Balkan Tribes in Pre-Roman Times (Amsterdam, 1978), с. 291-294 и *С.Э. Андреева*, Еще раз о датировке декрета в честь Протогена // Боспорский феномен: Проблемы хронологии и датировки памятников. Часть 2 (СПб., 2004), с. 95-103. Об использовании терминов Κελτοί и Γαλάται в трудах античных авторов см. статью Ф. Фримана (*P. Freeman*, The Earliest Greek Sources on the Celts // *Études Celtiques* 32 (1996), с. 11-48).

[7] О Галатии и галатах см., прежде всего, монографии: *S. Mitchell*, Anatolia. Land, Men, and Gods in Asia Minor (v.1-2, Oxford, 1993); *K. Strobel*, Die Galater (Berlin, 1996). Анализу остатков "галатского" языка посвящено немало работ, см. напр., *L. Weisgerber*, Galatische Sprachreste // Natalicium Johannes Geffcken zum 70. Geburstag (Heidelberg, 1931), с. 151-175 и *K. H. Schmidt*, "Galatische Sprachreste" // Forschungen in Galatien (Bonn, 1994), с. 15-28. Недавнюю попытку создания компендия галатских языковых остатков Ф. Фриманом (*P. Freeman*, The Galatian language: a comprehensive survey of the language of the ancient Celts in Greco-Roman Asia Minor (Lewiston; Queenston; Lampeter, 2001)) нельзя признать вполне удачной, см. рецензии: S. Colvin (http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2002/2002-12-19.html) и A. Falileyev (Celtica 25, в печати).

Вопросами галатского присутствия в римской Дакии занималось немало специалистов. Казалось бы, проблема – до находки новых данных – решена, однако по ряду причин я считаю возвращение к этому вопросу оправданным. Действительно, в ряде случаев не приходится сомневаться в галатском происхождении заказчиков вотивных памятников. Таких памятников обнаружено немало. Во-первых, это посвящения Юпитеру Наилучшему Великому Тавианскому. Одно из них найдено в Напоке[8]; сходная надпись обнаружена и в Апулуме[9]. Понятно, что использование эпитета божества, образованного от названия населенного пункта Тавиум (города племени трокмов в Галатии[10]) несомненно подразумевает знакомство заказчиков надписей с культом. Это касается и еще двух памятников из Альбурнус Майор, содержащих посвящения Зевсу Нарескому[11]: известно не менее семи посвящений этому божеству собственно в Галатии (в северо-западной её части)[12], и, таким образом, ассоциация этих надписей Дакии с Малой Азией является вполне оправданной. Некоторые сложности может вызывать интерпретация имени божества с ещё одним географическим эпитетом. Так, К. Петколеску полагает, что посвящения Zeus Sardendenus из Апулума и Zeus Sarnendenos из Албурнус Майор[13] следует ассоциировать с другой малоазийской римской провинцией

---

[8] CIL III, 860; ср. *C. C. Petolescu*, Les Colons d'Asie Mineure dans la Dacie Romaine // Dacia NS 22 (1978), с. 214.

[9] CIL III, 1088; ср. *C. Petolescu*, Les Colons ... p. 214. Распространено мнение, согласно которому посвящение Юпитеру Наилучшему Великому Тавианскому мы находим в ещё одной надписи из Апулума (см. *A. Popa, I. Berciu*, Divinităţi galatine în Dacia Romană // In memoriam Constantini Daicoviciu (Cluj, 1974), с. 317-318, с библ.), однако степень её сохранности, как представляется, не позволяет таких выводов.

[10] Strabo 12, 5, 2; Pliny 5, 146; Diosc. 3, 150, etc. См. Tabula Imperii Byzantii (т. 4), Galatien und Lykaonien, bearbeitet von K. Belke, mit Beiträgen von M. Restle (Denkschriften, phil.-hist. Kl., 172, Wien, 1984), с. 229-230. Именно в Тавиуме находилось важнейшее святилище божества, см. S. Mitchell, Anatolia (v.2), с. 23-24.

[11] *C. Daicoviciu*, Neue Mitteilungen aus Dazien, с. 302-303; C. Petolescu, Les Colons d'Asie Mineure dans la Dacie Romaine, с. 214.

[12] См. *S. Mitchell* (with the assistance of D. French and J. Greenhalgh), Regional Epigraphic Catalogues of Asia Minor. II. The Ankara District. The Inscriptions of Galatia. (B.A.R. International Series 135, 1982 – в дальнейшем – RECAM II), надписи 11, 12, 42, 53, 67, 80 и 86; ср. S. Mitchell, Anatolia (т. 2), с. 23.

[13] Соответственно: CIL III, 7762 и *C. Daicoviciu*, Neue Mitteilungen aus Dazien, с. 302.

– Фригией[14]. Однако с точки зрения С. Митчелла[15], (Zeus) Saruendenus следует рассматривать как собственно галатскую эпиклезу божества, что позволяет пересмотреть взгляды и на происхождение соответствующих надписей из Дакии – тем более, что и в Апулуме, и в Албурнус Майор мы находим и иные посвящения с неоспоримыми галатскими ассоциациями. Посвящение Hercules invictus от имени Collegia Galatarum в Гермисаре[16] также можно связать с этой римской провинцией в Малой Азии.

Четыре надписи из Апулума, обычно рассматриваемые в связи с вопросом о галатском присутствии в Дакии, содержат эпитеты (attributive bynames в англоязычной традиции) Юпитера – Bussurigius[17] и Bussumar(i)us[18]. В первом случае ассоциация с Галатией, похоже, не может вызывать сомнений – эпитет обнаружен только в двух греческих надписях из района совр. г. Анкара[19] и неизвестен остальному кельтско-

---

[14] C. Petolescu, Les Colons ..., p. 215. Стоит отметить, что эта эпиклеза божества традиционно рассматривается во "фригийском" контексте, см. *Barrington.* Atlas of the Roman World. Map-by-map directory (Volume 2, Princeton 2002) p. 971 ("Фригия") и лит.

[15] S. Mitchell, RECAM II, c. 82-83; S. Mitchell, Anatolia (т. 2), c. 23-24, с правкой на Zeus Sarnendenus.

[16] CIL III, 1394; ср. *C. Petolescu*, Les Colons ..., p. 214. С точки зрения некоторых исследователей, иноземцы в Дакии "formed themselves into associations of citizens, and not in professional associations, into conventus, not into collegia or corpora" (I. Glodariu, Dacian trade with the Hellenistic and Roman world (Oxford, 1976), c. 71); примечательно, что κολλέγιον находим и в иной надписи, ассоциируемой с Галатией, см. *C. Daicoviciu*, Neue Mitteilungen aus Dazien, p. 302.

[17] *C. Daicoviciu*, Neue Mitteilungen aus Dazien, s. 306-307 (= IDR III/5-01, 207); cf. *A. Popa*, Notă asupra unor culte orientale de la Apulum // Apulum 7 (1968), s. 447-448; *A. Popa*, I. Berciu, Divinități galatine în Dacia Romană, s. 316; ср. также C. Petolescu, Les Colons d'Asie Mineure dans la Dacie Romaine, s. 214.

[18] CIL III, 1033 (= IDR III/5-01, 00113); CIL III, 14215, 15; CIL III, 7748 (ср. L'Année épigraphique 1977, 654 = IDR III/5-01, 39; последняя надпись не учтена в ранних исследованиях). Примечательно, что в соответствии с укоренившейся традицией их рассматривают – наряду с Митрой – в качестве "восточных божеств". См. *L. W. Jones,* The Cults of Dacia // University of California Publications in Classical Philology 9 (1929), p. 283; *C. L. Băluța*, Monuments épigraphiques d'Apulum // Epigraphica (București, 1977), p. 237; *A. Popa*, Notă asupra unor culte orientale de la Apulum, p. 445-448.

[19] *J. Anderson*, A Celtic Cult and two sites in Roman Galatia // Journal of Hellenic Studies 30 (1910), p. 163 и сл.; *L. Weisgerber*, Galatische Sprachreste, s. 156-157; RECAM II, 203 и 204. Этимологическая интерпретация кельтских ЛИ на Bussu– вызывает некоторые разногласия (см. *А. И. Фалилеев*, Современные балканские языки и палеобалканистика // Актуальные вопросы балканского языкознания (СПб., 2003), с. 175-176); впрочем, их кельтское (галльское) происхождение признаётся всеми исследователями.

му миру. Хотя в недавнем исследовании остатков "галатского" языка высказывается предположение о том, что Bussurigius – это "Galatian adjectival epithet for Zeus also found in Dacia, presumably introduced by Celtic immigrants in both cases"[20], в поисках источника этого культа в Дакии, вслед за такими авторитетными исследователями как Л. Робер, А. Попа и С. Митчелл[21], следует обращаться собственно к Галатии, а не кельтскому миру в целом: именно галаты-поселенцы перенесли этот и указанные выше культы в Дакию. Несколько сложнее обстоит дело с анализом второго эпитета, Bussumar(i)us. Как представляется, ссылка на него для обоснования галатского присутствия в Дакии неоправдана. Дело в том, что собственно в Галатии (да и в Малой Азии в целом) он неизвестен. В то же самое время, мы находим сопоставимые кельтские формы в ряде регионов континентальной Европы. Так, имя BVSSVMARVS, известное благодаря монетным легендам племени боев[22], используется в качестве патронимика в латинской надписи из Тироля[23]. Таким образом, "галатские" ассоциации Юпитера Буссумария, известного по надписям римской Дакии, стоит признать необоснованными. Иные рассмотренные выше данные, как представляется, неоспоримо свидетельствуют о присутствии галатских поселенцев на территории Дакии.

---

[20] *P. Freeman*, The Galatian language, p. 80.

[21] См. *S. Mitchell*, Anatolia (т. 2), с. 23-24 и приведенную там библиографию. Понятно, что галатских поселенцев мы находим не только на территории римской Дакии. См., к примеру, новое исследование: *L. Mihăilescu-Bîrliba*, Les familles d'Ancyra à Troesmis, которое будет опубликовано в Ethnic Contacts and Cultural Exchanges North and West of the Black Sea (Iaşi) и ср. там же: *R. Curca, N. Zugravu*, "Orientaux" dans la Dobroudja romaine. Une approche onomastique.

[22] *H. Birkhan*, Die "keltischen" Personennamen des boiischen Großsilbers // Die Sprache 17 (1971), s. 23.

[23] *F. Miltner*, Die Ausgrabungen auf dem Kirchbibl von Lavant in Osttirol // *Jahrshefte des Österreichischen archäologischen Institutes* 38 (1950), S. 80; см. также *G. Winkler*, Noricum und Rom // *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. Principat. II. 6 (Berlin; New-York, 1977), S. 209-210.

О.В. Осипова (Москва)

Сицилия в "Истории" Фукидида

Сицилия занимает значительное место в древнегреческой исторической литературе как Западного, так и Восточного Средиземноморья. В сочинениях первых ионийских историков – логографов – имеются сведения о географии и древнейшей истории Сицилии. Так, Гекатей Милетский в "Объезде земли" указывает, насколько можно судить по сохранившимся фрагментам, где на острове находились греческие колонии, при каких обстоятельствах их основали и какие народы жили там до греков[1]. Мифы о переселении греков и троянцев после Троянской войны в разные местности, в том числе в Италию и на Сицилию, излагаются в "Истории Трои" (FrGrHist 4 F 31), а о названии острова говорится в "Жрицах Геры" (FrGrHist 4 F 79) Гелланика Лесбосского. Геродот в своей "Истории" рассказывает о колонизации Сицилии греками и о местных тиранах (7.145 – 168).

Шестая и седьмая книги "Истории" Фукидида посвящены описанию сицилийской экспедиции афинян (415–413 гг. до н. э.), в котором значительное внимание уделяется передвижению войск афинян и их противников вдоль берегов Сицилии и по самому острову. Топография Сицилии у Фукидида подробно исследована[2], проанализирована и политическая ситуация на острове перед афинским вторжением[3]; в данном сообщении рассматриваются географические и исторические экскурсы, связанные с Сицилией.

Наряду с изложением событий Пелопоннесской войны в хронологическом порядке, в "Истории" Фукидида присутствуют и отступления от основной нити повествования, которые могут быть географическими, историческими (посвященными истории далекого прошлого), биографическими[4]. Они вводятся с целью дать необходимое объяснение описываемых событий и исправить неточности в трудах предшественников Фукидида и одновре-

---

[1] О месте Сицилии в произведениях Гекатея см.: *Ильинская Л.С.* Древнейшие островные цивилизации Центрального Средиземноморья в античной исторической традиции. М., 1987. С. 21 – 23.

[2] Комментарий к описанию сицилийской экспедиции: *Gomme A.W., Andrews A., Dover K.J.* A Historical Commentary on Thucydides. Vol. IV. Oxford, 1970. P. 197 sqq.

[3] *Rutter K.* Sicily and South Italy: the Background to Thucydides Books 6 and 7// Greece and Rome. 1986, vol. 33. 2. P. 142 – 155.

[4] Отступления у Фукидида подробно анализируются в статье: *Westlake H.D.* Irrelevant Notes and Minor Excurses in Thucydides // *Westlake H.D.* Essays on the Greek Historians and Greek History. Manchester, 1969. P. 1 – 38.

менно являются элементом композиции произведения, служа введением к описанию военных кампаний (например, очерк о Фракии, 2.96 – 97).

О Сицилии Фукидид говорится в двух небольших географических отступлениях, помещенных в описании первой сицилийской экспедиции афинян (427 – 424 гг.. до н. э.). Первое посвящено "так называемым" (καλουμένας, ср. Hom. Od. 10.1 sqq.) Эоловым (Липарским) островам, против населения которых выступают в поход афиняне (3.88). Эту главу можно назвать этнографическим примечанием: Фукидид упоминает о жителях островов, об их происхождении (колония книдян), об их занятии земледелием и вере в том, что на одном из соседних островов находится кузница Гефеста. Содержание отступления и перечислительный стиль сближают его с более ранними историческими сочинениями. Высказано предположение, что этот экскурс с большой вероятностью мог быть заимствован из "Сицилийской истории" старшего современника Фукидида Антиоха Сиракузского (FrGrHist 555 F 1),[5] которая начинается со времен мифического царя Кокала и заканчивается 424–423 гг. Возможно, сочинение Антиоха Сиракузского могло быть источником не только географических и этнографических подробностей, но и описания первой сицилийской экспедиции афинян.

В другом отступлении (4.24.5) Фукидид помещает в Мессинском проливе гомеровскую Харибду, "где, как говорят (λέγεται), проплыл Одиссей" (ср. Hom. Od. 12.104) и объясняет, почему пролив опасен. Гомер является для Фукидида, как и для других греческих историков, одним из важнейших источников по древнейшей истории и неоднократно цитируется, но на месте чудовищ, населяющих Западное Средиземноморье у Гомера, у Фукидида оказываются особенности географии.

Оба эти отступления находятся среди хроникальных заметок и суммарного изложения событий, тогда как в развернутом описании второй сицилийской экспедиции афинян таких экскурсов нет. Однако предваряет его историко-этнографический очерк, посвященный древнейшей истории Сицилии и ее населению (6.2 – 5) – первый полностью сохранившийся до нашего времени связный рассказ о настоящем и прошлом Сицилии. Фукидид – один из древнейших источников по западной миграции греков.[6]

---

[5] *Hornblower S.* A Commentary on Thucydides. Vol. I Oxford, 1997. P. 496.

[6] Доказательства присутствия греков на Сицилии до начала греческой колонизации на основании данных археологии и топонимики приводятся в книге: *Ильинская Л.С.* Этнические и культурные контакты Западного и Восточного Средиземноморья в микенскую эпоху. Сицилия и Эгеида. М., 1983. С. 55–66. Традиция о переселении троянцев на Сицилию исследуется в статье: *Rigsby K.J.* Phoeians in Sicily: Thucydides 6.2 // CQ. 1987, vol. 37, N 2. P. 332 – 335.

Цель этого экскурса о заселении Сицилии варварами и греками – показать грандиозность планов афинян, которые начинают на крупнейшем острове войну не меньше, чем Пелопоннесская (6.1)[7]. Экскурс представляет собой перечисление народов, живущих на Сицилии, сначала варваров (финикийцы, троянцы), затем греков. Фукидид обращает внимание на происхождение народов: откуда они пришли на Сицилию и куда переселялись (6.2.1). Начинает он с циклопов и лестригонов, о которых сведения имеются только у поэтов (6.2.1). У Гомера они находятся на западе (Hom. Od. 9.106 sqq., 231 sqq., 10.81 sqq.); позднейшие комментаторы помещают их на Сицилии (Schol. in Hom. Od. 10.1).

Основная тема экскурса – хронология основания греческих колоний на Сицилии, а хронологическую систему Фукидид заимствовал, как установлено, у Антиоха Сиракузского. За точку отсчета в своих вычислениях Антиох принимает дату основания Сиракуз (ок. 735 г. до н.э.), этой системе следует и Фукидид[8]. Направленность этого экскурса, как и других, полемическая. Умышленно отказываясь от хронологии Гелланика в "Жрицах Геры", он высказывает сомнения в точности его хронологии (1.97.2, 5.20.2). Как и в случае с отступлением о Липарских островах, Фукидид не только использует содержание произведения Антиоха, но и заимствует некоторые особенности его стиля[9]. Очерк Фукидида о Сицилии представляет собой единообразно построенный текст, где повторяются, иногда с небольшими изменениями, сочетания причастия (иногда нескольких) и глагола.

Обращает на себя внимание сходство экскурса о древнейшей истории Сицилии с "Археологией" – изложением древнейшей истории Греции (1.2-19) – тематическое[10], композиционное (в обоих отступлениях кольцевая композиция) и стилистическое. И в том, и в другом экскурсах имеются ссылки на произведения поэтов и цитаты из них, прежде всего из гомеровских поэм. Фукидид часто не называет свои источники, однако с точнос-

---

[7] О военно-политическом значении Сицилии для афинян см.: *Карпюк С.Г.* Политическая география классических Афин: Фукидид и его современники об островах и островитянах // ВДИ. 2005, № 2. С. 36 – 37.

[8] Хронология основания греческих колоний на Сицилии анализируется в работе: *Высокий М.Ф.* История Сицилии в архаическую эпоху (Ранняя греческая тирания конца VII – середины V вв. до н. э.). СПб., 2004. С. 329 – 344.

[9] Подробно см.: *Gomme A.W.* Op. cit. P. 198 – 199.

[10] Упоминание о сицилийских тиранах в "Археологии" (1.14.2, 17, 18.1) подробно рассматривается в статье: *Luraghi N.* La tirannide siceliota nell' "Archaiologia" di Tucidide // Quaderni di storia. 1995, N 42. P. 35 – 63

тью следует им при изложении фактов, и если в своем авторском тексте он использует слова, относящиеся к поэтической лексике,[11] то они с большой вероятностью могут быть цитатой из поэм Гомера. Подобные примеры можно привести из "Археологии": ἀφνειός "богатый" (о Коринфе, 1.13 – ср. Hom. Il. 2.570) и из древнейшей истории Сицилии: πίσυνοι "доверяющие" (о финикийцах и их союзе с элимами – ср. Hom. Il. 5.205 и др.).

Итак, Фукидид может обращаться сразу к нескольким источникам и приводить цитаты из поэтических произведений для подтверждения сообщаемых фактов и для уточнения сообщений других историков. "История" Фукидида обращена прежде всего к эгейскому миру, но так как в противостояние афинян и спартанцев оказывается вовлечена вся Греция и часть варваров (1.1), то, излагая ход событий по годам, Фукидид описывает Сицилию с такой же подробностью, как и Балканы.

---

[11] О поэтической лексике у Фукидида см.: *Smith Ch.F.* Traces of Epic Usage in Thucydides // TAPhA. 1900, Vol. 31. P. 69 – 81; *Allison J.W.* Homeric Allusions at the Close of Thucydides' Sicilian Narrative // AJPh. 1997, vol. 118, N 4. P. 499 – 516.

Т.Ю. Воробьева (Москва)

Греческий симпосий и раннехристианская трапеза. Некоторые параллели

Греция и Рим – две составляющих античной культуры и античной традиции. Италия всегда была для греков *иной* страной, несмотря на то, что Южная Италия и Сицилия (т.н. Великая Греция) еще с VIII в. до н.э. были заселены греческими колониями и там формировался свой мощный, эллинский очаг культуры, хотя и весьма своеобразный, приспособившийся к местной среде. С первых веков нашей эры здесь, в императорском Риме, подспудно формировалось новое идейное течение, широко заявившее о себе впервые в III-IV вв. Искусство ранних христиан, сколько оно ни связано с традицией позднеантичного Рима, – все же совершенно особый феномен. Его обычно рассматривают как ранний этап средневекового искусства. Но можно протянуть нить и назад – посмотреть на связи его с чисто греческим, пусть в такой особой области, как ритуальный пир. Эта тема широко дискутируется в последние годы (Lissarague 1990; Milano 1994; Murray 1998; Shafer 1997; Slater 1991), что облегчает нашу задачу – провести некоторые параллели между двумя феноменами – балканско-греческим и «западным», римским раннехристианским.

Греческий симпосий, наследник ритуальных восточных пиров, продолжался с захода до восхода солнца. Симпосий связан с образами ночного жертвоприношения, смерти и ее преодоления, драмой возникновения космоса из хаоса, ночным путем бога-солнца в подземном мире. Ритуал включал совместную трапезу, винопитие, ритуальные танцы, представления шутов и мимов, игры, загадки, инструментальную музыку – образы восстановления телесной и душевной жизни человека. Изображения симпосия сохранились на расписных греческих сосудах, часто служивших предметами погребального инвентаря, а также на надгробных стелах. Тема ритуального пира представлена в древности сочинениями целого ряда авторов: Платона, Ксенофонта, Лукиана, Плутарха, Петрония Арбитра, Афинея. В раннехристианской литературе она приглушена, но вовсе не исчезла (см. Мефодий Олимпийский. Пир десяти дев).

Раннехристианские коммунальные обеды встречаются на фресках и рельефах саркофагов в основном III–IV вв. Они тоже относятся к «погребальному» жанру; росписи со сценами групповых трапез широко известны в катакомбах (Wilpert 1897; Ferrua 1960; Grabar 1967; Bourguet 1972;

Stevenson 1978; Beckwith 1979). Раннехристианская иконография включает, кроме собственно пира с винопитием, еще ряд сюжетов: приглашение к трапезе, приготовление вина, преломление хлеба.

В истоках ритуальный пир восходит к жертвоприношению (Burkert 1997: Kap. II et al.), о чем говорят такие его смягченные рудименты, как омовение ног и рук, переодевание в новые одежды, умащение благовониями, возвышенная позиция участников. Главный акт пира – еда – и в симпосиях (косвенно) и в христианских трапезах (прямо) связаны с похоронами и поминками. Трапеза сопутствует двум основным таинствам ранней Церкви – Крещению и Евхаристии.

Участник симпосия – свободный гражданин полиса, он личность, он назван по имени, у него есть свои духовные и творческие интересы. Он произносит речь, участвуя в словесном поединке, он победитель смерти. Участник раннехристианской трапезы, напротив, – образ жертвы, анонимной и безмолвной (ср. Ис. 53:7–8).

В языческом мире дверь, ведущая в царство усопших, наглухо закрыта, живые и умершие отделены друг от друга. В христианских катакомбах подземные камеры, кубикулы и крипты, доступны и открыты. Ритуальная трапеза христиан – совместный пир живых и мертвых. Интерьер погребальной камеры воспринимается как обеденный зал, в который приглашены живые и в котором уже присутствуют покойные, показанные в росписях сидящими за столом.

На греческий пир приходили по приглашению, но допускался и прием незваного гостя, пришедшего с одним из симпосиастов (Plat. Symp. 174b-d). Вибия, погребенная в ипогее на Виа Аппиа (IV в.), изображена появляющейся на райской трапезе в сопровождении святой. Это инверсия античного обряда, относящегося к началу симпосия.

Предварительный ритуал симпосия – омовение ног гостю. Афиней, ссылаясь на опыт древности, упоминает, что омовение могли совершать женщины и девушки (Athen. I, 10e). На входной стене камеры А-3 в капелле Таинств (катакомбы св. Каллиста, III в.) вошедшего встречает молодая женщина, склонившаяся над ведром с водой.

Симпосиасты изображены в профиль, персонажи раннехристианских фресок обращены лицом к зрителю. В них зритель «включен» в композиционное пространство росписи.

В языческом жертвоприношении жрец и жертва противостоят друг другу. В ритуале христианского жертвоприношения Бог-жрец и жертва выступают в одном лице. Ритуал воплощается в действиях. На фреске из катакомб Прискиллы (III в.) показано преломление хлеба, fractio panis.

Крайняя слева фигура – совершитель таинства, представлен в экспрессивном, динамичном движении. В его руках хлеб, который он раздробляет и передает сотрапезникам.

На греческом симпосии присутствовало от трех до девяти человек («не меньше числа Граций и не больше числа Муз»). Симпосиасты на пиру возлежат на ложах-клине; они неподвижны – вокруг них движутся рабы, виночерпии, прислуга. В раннехристианской трапезе обычно представлено семеро участников (на фресках). На братских трапезах у ранних христиан обычно было семеро участников; чаще они сидят, а не возлежат и притом находятся в движении. Они переживают состояние «страстных» изменений, перехода от небытия к бытию. Фигуры изображаются в контрапосте, выражающем изменчивость, подвижность, переходность их физического и душевного состояния. Фигуры, образующие по смыслу единую композицию, разделены пространством. Все элементы композиций даны бегло, скорописью, без подробностей и детализации. Контуры и очертания предметов, деталей прерывисты, намечены ударами кисти разной толщины; формы вибрирующие, «живые». Лица, глаза, носы, рты едва намечены, обозначены не графически, а контрастными цветовыми пятнами. Контур предварительного рисунка не совпадает с границами верхнего слоя живописи. У персонажей на руках по два, три, четыре пальца (ср. Wilpert 1897. P. 30). Художникам важно было передать процесс становления, перехода от смерти к новой жизни.

На греческом симпосии ведется словесный поединок. Непрерывность речи противостоит немоте ночи-смерти. В раннехристианских трапезах особую выразительность приобретают образы молчаливого общения трапезантов в присутствии Бога. Движения фигур на раннехристианских фресках напоминают мимический танец.

В греческом симпосии принимали участие только мужчины, но по древней традиции включались и руководительницы ритуала – женщины (не законные жены-супруги, а вольные гетеры). В одном из эпизодов «Пира» Платона всплывает фигура мудрой Диотимы, наставлявшей Сократа в философии (Plat. Symp. 201d-212 c).

Женщины изредка присутствуют и на трапезах ранних христиан. Иногда они непосредственно участвуют в застолье, но иногда изображаются у алтаря-треножника (камера А 3, капелла Таинств). Идейно же они призваны восстановить в ином мире исконную целостность бытия – там люди самодостаточны и, по выражению Евангелиста, «не выходят замуж и не женятся» (Лк. 20:35).

Ритуал христианского жертвоприношения воплощается в образах приготовления пищи. Христианский Бог предстает как мастер, демиург,

ремесленник. Он – земледелец, пекарь, повар, виноградарь, рыбак. У Афинея в «Пире мудрецов» пекарь, приготовляющий большие плоские пироги, называется мастером (δεμίουργος) (Athen. IV, 172 a). Труд повара и в целом его искусство – отражение божественного творчества, метафора целительства, оживления, дарования бессмертия (Athen. VII, 290 b). В древнем мире обязанности повара и поварихи были взаимозаменяемыми для женщины и мужчины. Греческое σιτο-ποιός означает одновременно и пекаря и женщину, выпекающую хлеб. Ср. латинские coquus (повар) и coqua (повариха); pistor (пекарь) и pistrix (булочница). Они намекают все на ту же космизирующую роль демиурга, Бога, в котором женское и мужское сливается в неразрывном единстве.

На греческом пиру подавались жареное мясо и вино. Из каталога блюд раннехристианской трапезы мясо исключено: он ограничен хлебом, рыбой и вином. Мучные изделия и вино – средство исцеления (Athen. I, 10 c-d), образы христианского таинства причастия.

Блюда христианской трапезы – метафоры света, солнца, огня. Они ритуально очищены, прошли «огненное крещение». Со светом и огнем связана семантика архитектурных деталей в катакомбах с росписями. Погребальные ниши-локулы – противни, на которых выпекается и жарится хлеб, готовятся культовые и жертвенные пироги – плакунты и либумы (libum), известные в том числе и как дары на день рождения. Образы полноты жизни, насыщения, довольства связаны с семантикой райского блаженства. Вечный Дом Хлеба ранних христиан – пекарня, pistrinum.

Игра в слова, выявление их многозначного смысла – один из эпизодов симпосия. Сидящие за столом-сигмой трапезанты облачены в нижние одежды с короткими рукавами, туники (tunica). Латинское tunica имеет значение «кожицы», «корочки» и метафорически уподобляет новое тело воскресшего румяной корочке выпечного изделия. В каталоге хлебных изделий Афиней упоминает о помазанных жаровенных лепешках (Athen. III, 109 e). Греческое слово χριστός, «помазанник», в контексте трапезы – образ ритуального пирога, обрядового елеопомазания, ритуального умащения благовониями.

Раннехристианская живопись пронизана и наполнена светом. Метафора света – белый цвет. Росписи погребальных камер выполнены почти без исключения на белом фоне. Их персонажи облачены в белые одежды. Фигуры выделяет из светоносного, почти прозрачного фона, только цветной контур. Цвет моделирует предметы и фигуры, акцентирует важные композиционные и смысловые детали. Колорит часто строится на сочетании белого, зеленого и красного: красный – цвет «перехода», зеленый – жизни,

белый – духовности и небесной чистоты. Краски положены свободно, широко, эскизно, без стремления к иллюзионизму, передаче фактуры.

На греческом пиру обычно сначала вкушали еду, а затем уже пили вино – вливали в себя «новую кровь». Этот второй этап симпосия рассматривался как приближение к победе над смертью, к возвращению в новый жизненный цикл. Питие вина – метафора восстановления души, обретения способности стоять и двигаться прямо (Athen. II, 37d). Важно, что симпосиасты пили из одной чаши, передававшейся по кругу (Plat. Symp. 223d). Вино разносилось виночерпиями.

Напротив, в христианском обряде сначала пьют (тоже из общей чаши, передававшейся по кругу), а затем едят. На фресках чаша с вином как главный объект застолья обычно изображается на переднем плане. Питие вина связано с обретением имени и дара речи; индивидуальности, личностного начала. В катакомбах свв. Петра и Марцеллина (IV в.). винопитие представлено как метафора райского состояния. В надписях на фоне указаны имена усопших и воспроизведен их краткий диалог с прислужницами по имени Любовь и Мир. Около стола изображен виночерпий.

Симпосий завершался утром, на восходе солнца. Знак к его окончанию давали чужие люди, появлявшиеся на пиру. На входной стене камеры А 3 в катакомбах св. Каллиста слева изображен мужчина с жезлом в руках. Им он указывает на сидящего вверху справа в белых одеждах христианского Бога – образ восходящего светила, наступающего утра.

Литература

Афиней. Пир мудрецов. Пер. с др.-греч. под ред. М.Л.Гаспарова. М., 2003. Кн. 1-8.

Beckwith – *Beckwith J.* Early Christian and Byzantine Art. London, 1979[2].

Bourguet 1972 – *Bourguet, Pier du.* Early Christian Art. Trans. From French. London, 1972[2].

Burkert 1997 – *Burkert W.* Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin, 1997[2].

Ferrua 1960 – *Ferrua, Antonio.* Le pitture della nuova catacomba di Via Latina. Città del Vaticano, 1960.

Grabar 1967 – *Grabar, André.* The Beginnings of Christian Art. London, 1967[2].

Lissarague 1990 – *Lissarague, François.* The Asthetics of the Greek Banquet. Image of Wine and Ritual. Princeton, 1990.

Milano ed. 1994 – *Milano Lucio (ed.).* Drinking in Ancient Societes: History and Culture of Drinks in the Ancient East. Padova, 1994.

Murray 1998 – *Murray, Oswyn.* Sympotica: A Symposium on Symposion. Oxford, 1998.

Pergola, Barbini 1998 – *Pergola Ph., Barbini P. M.* Le Catacombe romane. Roma, 1998.

Slater ed. 1991 – Slater, William J. (ed.). Dining in a Classical Context. Ann Arbor, 1991.

Shafer 1997 – *Shafer, Alfred.* Unterhaltung beim grechischen Symposion: Darstellung, Spiele und Wettkämpfe. Mainz, 1997.

Stevenson 1978 – *Stevenson J.* The Catacombs. Rediscovered Monuments of Early Christianity. London, 1978.

Wilpert 1897 – *Wilpert, Joseph.* Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe hl. Callistus. Freiburg im Breisgau, 1897.

И.И.Ковалева (Москва)

НОВОГРЕЧЕСКИЙ «КОММЕНТАРИЙ» К «ГОМЕРОВСКОМУ ВОПРОСУ»

Одна из важнейших составляющих «гомеровского вопроса», вот уже третье столетие обсуждаемого филологами[1], – это проблема устного и письменного эпоса. Исследования М. Пэрри и А. Лорда, породившие целую эпоху в гомероведении, обострили интерес к изучению метрики, к уточнению понятия «формула» и т.п.[2], тем не менее, не «закрыли» дискуссию о письменном или устном характере гомеровского эпоса. Признание письменного характера эпоса вынуждает соотносить его создание с распространением письменности – то ли микенского линейного письма, то ли вновь обретенного «фонетического» письма VIII в. до н.э.[3] В XX

---

[1] См. обзор основных направлений исследований: *Гиндин Л.А., Цымбурский В.Л.* Гомер и история Восточного Средиземноморья, М., 1996. С. 4 – 41.

[2] См., напр., обсуждение этих проблем: *Надь Г.* Формула и метр // *Надь Г.* Греческая мифология и поэтика. Перевод Н.П. Гринцера. М., 2002. С. 37 – 58. *Он же.* Гесиод и поэтика панэллинизма // Указ. соч., С. 59 – 72. Ср. также *С.М. Боура.* Героическая поэзия. Перевод Н.П. Гринцера, И.А. Ершовой. М., 2002.

[3] См., напр., *Гордезиани Р.В.* Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978 (на рус. яз.).

веке эти проблемы осложнились открытием и дешифровкой хеттских архивов (не говоря уже о дешифровке линейного письма В), что пролило новый свет на исторические события и, в частности, на появление ахейцев в Малой Азии начиная с XV в. до н.э., – и положило начало бурным спорам о возможности соотнесения этих данных с текстом гомеровских поэм, в особенности с «Илиадой». «Историчен» ли Гомер? – и если да, то каким образом – письменным или устным – осуществлялась передача информации о столь отдаленных событиях? Как справедливо отмечают Л.А. Гиндин и В.Л. Цымбурский, «эти альтернативы – "Илиада" как историческое воспоминание или же "Илиада" как создание фантазии поэта, слабо соприкасающееся с историей, – пересекаются с собственно гомероведческой контроверзой: Гомер как традиционный аэд-сказитель или же Гомер как индивидуальный поэт-автор»[4]. Эти вопросы, вызвавшие к жизни уже труднообозримую научную литературу, остаются по сей день открытыми.

Между тем история новогреческой литературы содержит любопытнейшую параллель к «гомеровскому вопросу»: мы имеет в виду проблему создания и бытования текста поэмы «Эротокритос» – шедевра, сравнимого по своему значению с античным эпосом.

Специфика греческой истории такова, что в ней периодически наступают Dark Ages. Если события V в. до н.э. известны нам с точностью до года, если не до месяца и дня, то время жизни некоторых авторов V – VI вв. н.э. иногда затруднительно определить с точностью до века. Жизнь Византийской империи, документированная хронистами, в иных аспектах известна лучше, чем жизнь греков-подданных Оттоманской империи, хотя последняя и ближе к нам по времени. Как замечает Г. Сеферис, «мы куда более реально представляем людей, живших в эпоху Гомера или в эпоху "Пира"[5], чем людей, смотревших на театре "Эрофили"[6]. Я – грек, получивший, как это называется, среднее образование[7], и, тем не менее, у меня нет никакого средства, если только я не готов извести жизнь на чтение исторических трудов, чтобы вообразить, как жил человек, писавший стихи на Крите, в 1600 году от Рождества Христова»[8].

---

[4] *Гиндин Л.А., Цымбурский В.Л.* Указ. соч. С. 10.

[5] Имеется в виду диалог Платона.

[6] Пьеса критского драматурга Г. Хортациса, написанная в самом конце XVI в. (ок. 1587 или 1594 г.).

[7] Сеферис окончил юридический факультет Сорбонны.

[8] Σεφέρης Γ., Δοκιμές. Τ. Α', Αθήνα, 1992. Σ. 274. Здесь и далее перевод мой.

«Эротокритос» был создан на Крите, по всей видимости, на рубеже XVI – XVII вв. н.э. Это время не только существующей письменности – это время существующего книгопечатания: тем не менее, и имя автора, и точное время написания поэмы служат предметом филологических изысканий. Автором «Эротокритоса» в финальных строках поэмы назван Викентий (Виченцо) Корнарос, родом из Ситии (на Крите), вступивший в брак в Кастро (ныне Ираклион), – «а где найдет он свой конец, Господь судил единый»[9]. На основании этих данных Викентия Корнароса отождествляют с потомком знатной семьи землевладельцев, жившим в Кастро около 1580 г. и скончавшимся там же в 1613 или 1614 г.[10] Однако ряд исследователей отстаивает точку зрения, согласно которой источником сюжета «Эротокритоса» послужил французский рыцарский роман «Парис и Виенна» в итальянском переводе, напечатанном в 1626 г. Если это так, то автором «Эротокритоса» должен быть какой-то другой Виченцо Корнарос[11], родившийся в Ситии в начале XVI в. и женившийся в Кастро после 1645 г. Дело, впрочем, осложняется тем, что помимо упомянутого стихотворного перевода 1626 г. существовал и прозаический перевод на итальянский, впервые напечатанный в 1482 г. и выдержавших несколько переизданий, – им-то вполне мог пользоваться «старший» Корнарос[12]... Самое интересное, однако, заключается в том, что «Эротокритос», по не вполне ясным причинам[13], *не был напечатан* после своего создания, а существовал довольно долгое время в двух формах – рукописной и устной. Когда на Крите разразилась война с турками, многие критяне, спасаясь от рабства, переселились на Ионические острова и перенесли туда традицию «Эротокритоса». Первое печатное издание поэмы вышло в Венеции в 1713 г. Его анонимный издатель упоминает «множество несчастных критян, нашедших милосердное прибежище /на Закинфе/ после

---

[9] Перевод мой.

[10] Βιτσέντσος Κορνάρος, Ερωτόκριτος. Επιμέλεια Στυλ. Αλεξίου, Αθήνα, 1995. Σ. ιγ' – ιε'.

[11] Поневоле вспоминается известная шутка: «Автором пьес Шекспира был другой англичанин, живший в то же время и носивший то же имя».

[12] См. Vitti Mario, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Αθήνα, 1978, Γ' Ανατύπωση 1994. Σ. 126, σ. 56.

[13] Сеферис, например, полагает, что такой причиной была разразившаяся вскоре война с турками, и на этом основании датирует поэму практически кануном войны, начавшейся в 1645 г.: печатать было некогда, но заучить и распространить по греческому миру успели, хотя переписывали кое-как; полвека спустя, как мы сейчас увидим, венецианский издатель говорит о *множестве* рукописей весьма плохого качества текста.

взятия их Родины, и сделавших известной Поэму, сочиненную на природном Критском Наречии…»[14]. Издатель этот говорит о «множестве разных рукописей "Эротокритоса", в которых из-за невежества переписчиков обнаруживаются бесчисленные ошибки, изменения, порча текста до полной почти невнятицы»[15], которые ему пришлось исправлять, и обращается к своим читателям с просьбой: если они располагают рукописями поэмы, указать ему на разночтения, а еще лучше – в виде величайшей милости прислать ему рукописи для просмотра, после чего он обязуется тотчас их возвратить. Г. Сеферис, посвятивший «Эротокритосу» проникновенное одноименное эссе, упоминает «Лондонскую рукопись», датируемую 1710 г., приобретенную лордом Э. Харли на Керкире в 1725 г. и ныне находящуюся в библиотеке Британского Музея[16]. Эта рукопись, наряду с изданием 1713 г., легла в основу второго издания «Эротокритоса», осуществленного в 1915 г. Стефаном Ксанфудидисом[17]. Интересно, однако, другое. Все эти триста с лишним лет (считать ли для «Эротокритоса» terminus ante quem 1613-й или 1645-й годы) эту поэму знают наизусть и охотно исполняют в разных уголках грекоязычного мира – на Крите, на Ионических островах… Знали ее и в малоазийской Смирне рубежа XIX – XX вв.: Сеферис, родившийся в 1900 г., слушал «Эротокритоса и Аретусу» из уст рыбаков и крестьян Ска́лы – деревни, находившейся на месте древних Клазомен (у семьи Сефериса был там дом, где дети проводили летние каникулы): «В этом мире Эротокритос и Аретуса были реальными лицами. Невозможно представить себе человека, который не знал бы события их жизни и их речи. Кто знал грамоту, тот хранил их, переписанные – до того, как были изобретены пишущие машинки, – старинными фиолетовыми чернилами. Иллюстрированная брошюрка (в начале эссе Сеферис описывает памятные ему с детства дешевые издания на газетной бумаге, с большим количеством орфографических ошибок, но зато с картинкой на обложке. – *И.К.*) была великой роскошью. *Остальные слушали*[18]». В этом пассаже с удивительной точностью описано соотношение рукописной, устной и печатной формы существования текста, причем *в одно и то же время* и, что очень важно, – *у одной и той же аудитории*. Было бы большой ошибкой представлять, что «неграмотные крестьяне» знали поэму

---

[14] Цит. по: Σεφέρης Γ., Δοκιμές. Τ. Α', Αθήνα, 1992. Σ. 271.

[15] Op.cit. S. 272.

[16] Op.cit. S. 499 n. 1.

[17] Βιτσέντσου Κορνάρου, Ερωτόκριτος, έκδοσις κριτική υπό Στεφάνου Ξανθουδίδου, Ηράκλειον, 1915.

[18] Курсив мой. - Op.cit. S. 269.

наизусть, тогда как «образованное общество» читало печатный текст. Образованное общество как раз «Эротокритосом» по большей части пренебрегало. Сеферис приводит презрительный отзыв А. Корайса об «Эротокритосе» как о «литературе для служанок» – и относит на счет поэмы категорическое суждение А. Кальвоса о «монотонности критского эпоса» и «варварских рифмах»[19]. И книга, и устное исполнение бытовало в одном и том же мире «людей виноградника и людей моря», и Сеферис *не отделяет читателя от слушателя*. Обсуждая «длинноты» поэмы, которые могли бы быть «сокращены» «без ущерба для поэмы», Сеферис иронизирует: «Такие суждения самоочевидны для сегодняшнего читателя, который быстро прочитывает книгу, а потом выбрасывает. Но для первых читателей *чтение или слушание поэмы вроде "Эротокритоса"*[20] таило в себе очарование; а очарованию подобает повторение, оно той же природы, что магическое заклинание. Это очарование должно было длиться много вечеров, быть может, вечеров целой зимы. Когда поэма заканчивалась, ее начинали сначала, *и в конце выучивали наизусть*. Если посмотреть на повторение с этой точки зрения, – оно в природе вещей. Оно жило в душе *слушателя или читателя*, который ждал его – прежде чем заговорит поэт. А поэт в ту эпоху не был, подобно нынешним, отлучен от своей аудитории, он был в согласии с другими людьми»[21].

С этой точки зрения, вопрос о соотношении письменной и устной традиции теряет свою остроту. Сеферис, безусловно, умел писать – но «Эротокритоса» он выучил ребенком от рыбаков Скалы, – об этом он вспоминает в стихотворении 1931 г., посвященном Одиссею:

> …или как старые рыбаки, что, облокотясь на свои сети, в час,
> когда ветер крепчает
> говорили мне, когда я был ребенком, песню Эротокритоса, и
> их глаза увлажнялись;
> тогда я боялся во сне, слыша, как Ареты[22] злая судьба по мраморным ступеням
> спускалась[23].

---

[19] Op.cit. S. 276. По мнению Сефериса, только Соломос оценил «Эротокритоса» по достоинству, однако не нашел поддержки у критиков. О поэме тепло отзывался Паламас в 1907 г., ее отзвуки слышны у А.Сикельяноса, но всерьез на нее обратили внимание после театральной постановки 1929 г. (Op. cit., S. 277 – 278.

[20] Курсив мой.

[21] Op. cit. S. 284 – 285.

[22] Имеется в виду Аретуса, возлюбленная Эротокритоса.

[23] Перевод мой.

Соединение в этом стихотворении имен Одиссея и Эротокритоса, на мой взгляд, неслучайно. Для самого Сефериса это были две разновидности греческого эпоса, вечно живущего в сердцах рыбаков Смирны, – безразлично, в VIII в. до н.э., XVII или XX в. н.э. Но дело не только в субъективном ощущении Сефериса. Дело в том, что в описанном им «чтении или слушании поэмы вроде "Эротокритоса"» легко узнать «чтение или слушание "Одиссеи"»...

Важно отметить, что для этого круга читателей/слушателей поэма была – «Эротокритос и Аретуса» (так выкликали ее бродячие торговцы брошюрками), на Крите – «Ротокритос». Имя Корнароса едва ли упоминалось. Когда во время Второй мировой войны, в мае 1941 г., Сеферис оказался на Крите, в Ханья, и, пережидая бомбежку в саду критянина Манолиса, процитировал два стиха «Эротокритоса», – хозяин продолжил следующий стих без запинки. Знал ли он грамоту? – Мы не знаем; неизвестно, знал ли это Сеферис. Но важно ли это?

До самого последнего времени традиция устного исполнения «Эротокритоса» в Греции была жива[24], хотя ее, конечно, сильно потеснило телевидение[25]. Тем временем появилось и критическое издание Ст. Алексиу (1980), выдержавшее уже несколько переизданий, и определенная научная литература[26]. А еще в 1970-е гг. прославленная труппа Спироса Евангелатоса представила «Эротокритоса» на афинской сцене...

Подведем итоги. Поэма «Эротокритос», безусловно, не является произведением «устного народного творчества»: она создана конкретным автором (пусть мы и сомневаемся в годах его жизни), в конкретное время и в конкретном месте. Однако немедленно после создания она разошлась в большом количестве рукописных копий – а также была разнесена людьми, знавшими ее наизусть, сперва с Крита на Ионические острова, а затем и по всему грекоязычному миру. Рукописи были плохи, изобиловали ошиб-

---

[24] Марио Витти отмечал еще в 1994 г. (на церемонии присуждения ему степени доктора honoris causa Салоникского университета): «На Ионических островах фрагменты «Эротокритоса» были переделаны для карнавальных представлений и дожили до наших дней в известной форме "речи"» (*Витти Марио*. Новогреческая литература в контексте европейской традиции // «Литературное обозрение» № 1 (1997), С. 66. Перевод мой).

[25] Традиция сочинения «мантинад» – любовных баллад, написанных тем же 15-сложником, что и «Эротокритос», и генетически с ним связанных, на Крите и Ионических островах жива и сегодня.

[26] Избранная библиография приведена в 4-м переиздании «Эротокритоса» под редакцией Ст.Алексиу (Афины, 1995).

ками, – но они легли в основу анонимного венецианского издания 1713 г., осуществленного, практически, через сто лет после написания поэмы. Ко времени второго издания, еще через 200 лет, из старинных рукописей уцелела только одна – вышеупомянутая «Лондонская» (хотя правильней было бы назвать ее «Керкирской»), – тоже изобилующая ошибками и правкой в сторону диалекта Ионических островов, – но издание Ксанфудидиса опирается на нее и на венецианского предшественника. Все это время продолжает существовать традиция устного исполнения поэмы, переписывания от руки – а потом (до издания Ксанфудидиса, ибо Сеферис видел их ребенком в Смирне, т.е. примерно в 1905–1910 гг.) к ним присоединяются копеечные брошюрки, которые, как замечает Сеферис, «имели хождение среди смиренных классов, на островах, в провинциях материковой Греции, в великих городах Нации»[27], – т.е. там же, где имела место устная традиция. Конечно, тот, кто декламировал «Эротокритоса», не сочинял его заново, но какие-то микроизменения происходили, как и при переписывании, – и в упомянутых «брошюрках» было не только множество орфографических ошибок, но и, как замечает Сеферис, «издатель брал на себя смелость менять любое слово, как ему заблагорассудится»[28], – и в результате, «невзирая на всю добросовестность Ксанфудидиса…текст «Эротокритоса», которым мы располагаем, это не текст, созданный поэтом, но некий приблизительный текст, который мы не можем принимать в расчет с абсолютной точностью»[29]. И все это происходит на протяжении XVIII – XX вв., при полном расцвете книгопечатания!

Мы видим, что печатная, рукописная[30] и устная традиция не только не исключают одна другую, но и сосуществуют буквально в пределах одной деревни, одного дома и *одного времени* (тот же Сеферис мог декламировать

---

[27] Σεφέρης Γ., Δοκιμές. Τ. Α', S. 268.

[28] Ibidem.

[29] Op. Cit. S. 273.

[30] По поводу рукописной традиции стоит заметить, что во время Второй мировой войны маститый А. Сикельянос выпустил в Афинах нелегально свои «Акритские песни» в виде рукописи. В 1944 г. они были изданы в Каире офсетным способом с рукописи, доставленной из Афин. Сеферис писал предисловие к этому изданию, и оно вдохновило поэта издать таким же способом свой «Судовой Журнал-II», причем Сеферис даже снабдил его рисунками, единственный раз выступив публично в роли художника, – и предпослал, в качестве эпиграфа, собственные слова: «Мы, наконец, дожили до упразднения типографий…» Полутора годами раньше, находясь в Южной Африке, Сеферис с женой переписывали от руки оды Кальвоса и стихи Кавафиса: последнее немало способствовало тому, что Сеферис снова взялся за работу над книгой «Еще немного об Александрийце».

«Эротокритоса» наизусть и – что очень важно – выучил его не «по книжке», но на слух от старых односельчан, видел «брошюрки» и мог переписывать их от руки – и читал издание Ксанфудидиса. Скажем в скобках, что в своем дебютном сборнике стихов, «Поворот» (1931), Сеферис как раз вступает в диалог с «Эротокритосом»[31], – но это уже отличает поэта от рядового читателя). Заметим, что и А. Лорд, описывая работу М. Пэрри со сказителем Авдо Меджедовичем, отмечает, что текст той или иной песни может быть почерпнут сказителем из книги, причем, как и в случае с «брошюрками» «Эротокритоса», из «дешевого издания»: «...он [сказитель Авдо. – *И.К.*] узнал эту песню из дешевого издания, купленного в Сараеве мясником Хивзо...Авдо был неграмотен, но Хивзо выучился читать самоучкой. Медленно разбирая текст, Хивзо мало-помалу прочел Авдо песню из сборника; в ней было менее 2 200 строк. <...> Видно, что усвоение этой песни ...по медленному чтению мясника Хивзо носило тот же характер, что и усвоение песни «Бечирагич Мехо», которую Авдо услышал от Мумина. Хотелось бы специально подчеркнуть, что, даже когда Авдо читал напечатанную песню, он не пытался заучить некий фиксированный текст. Текст был для него просто песней другого сказителя, в которой нет ничего канонического»[32]. Нужно заметить, что Лорд делает акцент не на неграмотности или грамотности, а на «зрелости» певца, но все-таки видит в книге как в фиксированном тексте нечто пагубное для устной традиции. В случае с текстом «Эротокритоса» мы имеем несколько другую картину. Прежде всего, никто из устных исполнителей поэмы не мыслит себя ее сочинителем; даже не имея в виду никакого «автора», никакого Корнароса, а только «Ротокритоса», такой исполнитель уверен, что передает ее «подлинный» (Лорд сказал бы «фиксированный») текст, – сколько бы искажений в нем реально ни содержалось. Заучивание наизусть происходит путем многократного прочтения – или многократного прослушивания, причем одно не противопоставляется другому, и не важно, слушается ли устное исполнение – или чтение текста (нараспев?) грамотным соседом (опять-таки неважно, по рукописи или по «брошюрке»). Исключим книгопечатание – и подумаем опять о... «гомеровском вопросе».

---

[31] «Поворот» делится на две части: первая написана различными (регулярными и рифмованными) стихами, и ей предпослан эпиграф из «Эротокритоса»; вторая часть написана 15-сложником, отсылающим к «Эротокритосу», да и название ее – «Эротикос Логос» – хотя и содержит напоминание о длинной, восходящей еще к «Пиру» Платона, жанровой традиции, для Сефериса в то же время – эхо слова «Эротокритос». Тем не менее, в 1946 г., когда Сеферис писал эссе об «Эротокритосе», он все еще ощущал отсутствие диалога с поэмой в новогреческой литературе.

[32] *Лорд А.Б.* Сказитель. Перевод Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. М., 1994. С. 94.

А.Б.Борисова (Санкт-Петербург)

КИПРСКИЙ АНОНИМНЫЙ ПОЭТ: ТАЛАНТЛИВЫЙ ПЕРЕВОДЧИК ИЛИ ОРИГИНАЛЬНЫЙ МАСТЕР?

Стихи кипрского анонимного поэта дошли до нас только в одной рукописи. Эта рукопись находится в Венеции, она анонимна и не озаглавлена. Благодаря греческому издателю сборника Θ. Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου[1] он известен всем под названием Ρίμες αγάπης. По всей видимости, сборник был составлен между 1546 и 1570 гг. Единственная дошедшая до нас рукопись является копией, сделанной вполне вероятно непосредственно с оригинала. Стихи написаны почти фонетическим письмом (гласные передаются в самой простой форме – ο, ε, ι), но с помощью греческих букв, без ударений и придыханий.

На данный момент установлено, что из 156 стихотворений, включенных в этот сборник, 30 являются переводами на кипрский диалект греческого языка стихотворений Петрарки и других поэтов его школы. Т.о., мы можем с уверенностью полагать, что автор этого сборника прекрасно владел итальянским языком. Тот факт, что сборник написан фонетическим письмом, не говорит о том, что автор плохо знал греческий язык. Напротив, анализ языка, на котором составлен сборник, позволяет утверждать, что его автор был хорошо образован: стихотворения написаны на кипрском диалекте, но на диалекте образованных людей, которые также владели разговорным греческим языком и имели представление об ученом языке. Просто образование на Кипре в 16 в. не предполагало продвинутого изучения грамматики.

Некоторые критики справедливо задавались вопросом, является ли сборник произведением одного или нескольких поэтов. С точки зрения стиля и техники сборник довольно однороден. Стихотворения расположены согласно их метрической форме. Во всех аналогичных поэтических сборниках Возрождения отмечается такое же расположение стихотворений, т.е. за одной группой, состоящей из стихотворений одинаковой метрической формы, следует другая группа, состоящая из стихотворений другой метрической формы (напр., сонеты, октавы, канцоны и т. д.). Т.о., почти с полной уверенностью можно сказать, что этот сборник является произведением одного поэта. К сожалению, его сов-

---

[1] Θ. Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου. Ο Πετραρχισμός στην Κύπρο. Ρίμες αγάπης. Από χειρόγραφο του 16ου αιώνα με μεταφορά στην κοινή μας γλώσσα. Αθήνα, 1976.

ременники не оставили нам никакой информации о нем, но еще не все тексты и рукописи той эпохи опубликованы, и в итальянских библиотеках и архивах хранится много ценного материала. Также нелегко черпать информацию о поэте из текста, т.к. сборник может состоять только из переводов. Тот факт, что часть стихотворений является переводами итальянских образцов, накладывает подозрение на все остальные стихотворения. Даже если этот сборник и не состоит исключительно из переводов, скорее всего их там гораздо больше, чем было установлено. Следовательно, информация, содержащаяся в тексте и, возможно, относящаяся к греческому поэту, может оказаться просто частью иностранного оригинала. В целом очень заманчива идея о том, что весь сборник представляет собой более или менее точные переводы сочинений итальянских поэтов. В особенности расположение стихотворений согласно их метрической форме наталкивает на мысль, что кипрский поэт мог воспользоваться утраченной сегодня итальянской антологией, переводя стихотворение за стихотворением.

С метрической точки зрения кипрский сборник необычайно разнообразен. Здесь мы встречаем первые сонеты, терцины и октавы новогреческой литературы. Также встречаются такие метрические формы как канцоны, секстины, баллады, мадригалы, которые являются единственными примерами этих форм в новогреческой литературе. В Италии чаще всего использовался ямбический ритм; он же является ритмом, господствовавшим в новогреческой поэзии. Из 156 стихотворений этого сборника 137 написаны ямбом. Большая часть ямбических стихотворений написана 11-сложником. Это самый распространенный размер у итальянских поэтов Возрождения. И в греческом сборнике 11-сложником написаны сонеты, секстины, большая часть октав и терцин. Однако встречаются произведения, написанные другими размерами, напр. 11 стихотворений написано 15-сложником, что, возможно, говорит о знакомстве кипрского поэта с размером, наиболее распространенным в народной греческой поэзии. Хотя рифма была введена в новогреческую поэзию довольно поздно, и до 15 в. она встречается редко, все стихотворения этого сборника с такой сложной метрической формой всегда имеют рифму и часто богатую.

Сравнив несколько стихотворений кипрского сборника с их итальянскими оригиналами, посмотрим, насколько последовательно анонимный поэт следует итальянским образцам. Стихотворение 5 кипрского сборника является переводом сонета 18 Петрарки из сборника «На жизнь Мадонны Лауры».

5	XVIII
Όνταρ σ' εκείνην την μεριάν γυρίσω *απού το δείς σου το γλυκύν* γλαμπρίζει, τόσον το φώς σου με στον νούμ μου γγίζει *που μ' άφτει* και δεν σώννω πιόν να ζήσω.	Quand'io son tutto volto in quella parte *ove 'l bel viso di madonna* luce, e m'è rimasa nel pensier la luce *che m'arde* e strugge dentro a parte a parte,
Φοβώντα 'χ το λαμπρόν μην ξηψυχήσω, γιατί καρδιά μου να μ' αφήση αρχίζει, μισεύγω, κι ως τυφλόν που δεν γαγίζει, δίχα του δεν εβλέπω να πατήσω.	i', che temo del cor che mi si parte e veggio presso il fin de la mia luce, vommene in guisa d'orbo, senza luce, che non sa ove si vada e pur si parte.
Ίτσου *τους κόρπους του θανάτου* φεύγω κι όχι τόσον βουργά που πεθυμιά μου να μεν με φτάννη γοιόν έν μαθημένη.	Così davanti a *i colpi de la morte* fuggo; ma non sì ratto che 'l desio meco non venga, come venir sòle.
Μουλλώννοντα την πλήξημ μου, κηβεύγω για να μεν κλαίν όσοι γρικούν μιτά μου: τόσον έν η φωνή μου λυπημένη.	Tacito vo, ché le parole morte farian pianger la gente, et i' desio che le lagrime mie si spargan sole[2].

Как можно видеть, кипрский поэт сохраняет метрическую форму оригинала – это сонет, написанный ямбическим 11-сложником, и излюбленную схему расположения рифм у Петрарки: в первых двух строфах – опоясывающая рифма, в двух трехстишьях строчки рифмуются между собой соответственно (abba abba cde cde). Кипрский поэт довольно точно передает содержание оригинала и даже иногда пытается сохранить порядок слов итальянского сонета. Так, *απού το δείς σου το γλυκύν* во второй строчке соответствует *ove 'l bel viso di madonna* в итальянском оригинале, а *που μ' άφτει* в четвертой строчке – *che m'arde. Τους κόρπους του θανάτου* в девятой строчке является буквальным переводом итальянского выражения *i colpi de la morte*, причем кипр. *κόρπος* является явным итальинизмом.

С другой стороны, кипрский поэт не сохраняет полную рифму оригинала и никак не передает языковую игру. Петрарка рифмует слова-омофоны, представляющие собой разные части речи. Так, *luce* во второй строке – глагол «светит», в то время как *luce* в третьей строке уже существительное

[2] Цит. по **Francesco Petrarca**, *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*, a cura di Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli, ed. Einaudi, Torino 1958.

«свет»; *desio* в десятой строке – существительное «желание», а *desio* в тринадцатой строке – глагол «желаю». Холодное итальянское клише *madonna* кипрский поэт заменяет более личностным местоимением «ты» (*το δείς σου*). Совершенно различны последние строки у кипрского поэта и Петрарки (в последней строфе сонета обычно содержится его квинтэссенция): *τόσον έν η φωνή μου λυπημένη* («так печален мой голос») и *che le lagrime mie si spargan sole* («чтобы мои слезы текли в одиночестве»).

Стихотворение 110 кипрского сборника является переводом одной из секстин Дельфино. Здесь, в отличие от сонета Петрарки, кипрский поэт полностью сохраняет не только схему расположения рифм, но удивительно точно переводит полные рифмы Дельфино и отражает римальмеццо (внутреннюю рифму в последнем трехстишии): *ημέρες, άστρη, νύχτες, ήλιον, πάθος, τέλος* соответствуют *giorni, Luna, notti, foco, doglia, fine* (неполным соответствием является только *άστρη* и *Luna*), римальмеццо (a)b(c)d(e)f.

Стихотворение 44 кипрского сборника является переводом одной из октав Серафино.

Καιρός την εμορφιάν σου δώκεν τόσην	Se 'l tempo ha posto in te tanta bellezza,
και με καιρόν εν χρήση να την δώσης,	Tempo te la torrà senza ritorno,
καιρός εβάρτην δια να σε ψηλώση	Se 'l tempo m'ha ligato in tanta asprezza,
και με καιρόν εν χρειά να χαμηλώσης,	Tempo convien che mi discioglia un giorno.
καιρός μ' εδώκεν για να με σκλαβώση	Se 'l tempo t'ha portata in tanta altezza
κ' εσού καιρόν της λευτεριάς να δώσης.	Tempo te abassarà con grave scorno:
Με τον καιρόν απ' αγγριστή μερώννει	Che 'l tempo è penitentia e fin de' pianti
και με καιρόν ό τι αρκευτή τελειώννει.	E sol giustizia de' fideli amanti.

Как видно, кипрский поэт почти полностью сохраняет языковую игру Серафино (только зеркально меняет порядок строк *καιρός – και με καιρόν* ↔ *se 'l tempo – tempo*) и даже дольше, чем в оригинале (в последней строке итальянской октавы она отсутствует). Идентичны и схемы расположения рифм. Что касается содержания, то кипрский поэт передает его весьма вольно. Он свободно меняет порядок расположения строк (3 и 4 строки кипрского поэта соответствуют 5 и 6 Серафино, а 5 и 6 – 3 и 4[3]), а последние две строки (опять же содержащие квинтэссенцию октавы) сильно отличаются по смыслу: «со временем разгневанный успокаивается и со временем, что началось, кончается» ↔ «время – это раскаяние и конец плача и единственная справедливость верных влюбленных».

[3] Возможно, опять зеркальное отражение и т.о. собственная игра кипрского поэта.

Т.о., совершенно очевидно, что кипрский поэт был одаренным переводчиком. Он был в состоянии сохранять не только схемы расположения рифм, но и передавать гораздо более тонкие особенности оригинала, такие как римальмеццо и языковую игру. Он мог очень точно следовать оригиналу, но нередко позволял себе отходить от итальянского образца и делал это, несомненно, сознательно. Можем ли мы утверждать, что кипрский поэт был оригинальным мастером, учитывая вероятность того, что весь сборник состоит из переводов? Этот вопрос можно оставить без ответа, как и вопрос о том, чей голос лучше слышен в переводах произведений Шекспира, сделанных Б. Л. Пастернаком: автора или переводчика.

А.А.Евдокимова (Москва)

Языковые формулы в византийской эпиграфике

Цель данной работы выделить и классифицировать языковые формулы, содержащиеся в греческих надписях[1], найденных на территории Восточной Европы (Болгария, Румыния, Молдова, Украина, Крым, Россия) в X-XV веках. С началом этого периода примерно совпадает время, когда народы, жившие на данной территории, стали активно использовать письменность на национальных языках, и необходимость использовать чужой язык и чужую письменность в качестве официальной отпала сама собой. Однако греческий язык сохранялся в церковной сфере, поэтому большая часть греческих надписей зафиксирована на фресках, иконах, предметах прикладного искусства. О постепенности перехода к своей письменности свидетельствуют надписи на славянских языках, выполненные греческим алфавитом (такие памятники характерны для Болгарии,[2] ср. надпись из Преслава)[3]. Ряд греческих слов и выражений ассимилируются славянскими языками (ср. написание на иконах слова АГНОСЪ с «ером» на конце). Исключением в восточноевропейском регионе является Крым, так как греческий язык был родным для большей части населения и число найденных

---

[1] На данном этапе работы было рассмотрено и проанализировано около 150 надписей.

[2] *В. Бешевлиев.* Първобългарски надписи. София, 1991. С. 199-206, 254-255; *П. Добрев, М. Добрева.* Древнобългарска епиграфика. София, 2001. С. 65-122.

[3] *В.Бешевлиев.* Първобългарски… С. 199-204.

на его территории и датируемых X-XV веками надписей на греческом языке довольно велико.

Мы исключаем из рассмотрения названия религиозных праздников; имена святых; титулы; жанровые формулы, характерные и для античных греческих надписей[4]; а также наиболее часто встречающиеся формулы: IC XC NHKA и MP ΘY, которые уже не воспринимаются как инородные.

В сообщении мы обратимся непосредственно к фразам и выражениям, которые в той или иной степени можно отнести к языковым формулам. Составим их предварительную классификацию, в основе которой лежат тематический и лексико-семантический принципы.

Тексты[5]:

I. Молитвенные формулы

а) Обращения к Господу:

1. [KE] BOHTH TON ΔOYΛON ΣOY ('Господи, помоги рабу Твоему' X в., Мурфатлар, Popescu, 211); KE BOHTH TΩI ΣΩI ΔOYΛOI ('Господи, помоги рабу Твоему' X в., печать, Болгария, Beschevliev, 85, 233-234)

2. [BOHTH / MNHΣΘHTI KE] TΩI ΣΩI [ΔOYΛΩI] ('Помоги/помяни, Господи, рабу/а Твоего' XIII/XIV вв., Болгария, Beschevliev, 175, 120).

3. KE ΣΩΣON ('Господи, спаси' XIII/XIV вв., Болгария, Beschevliev, 136, 94)

б) Обращения к Богородице:

4. ΘEOTΩKE BOHTH ('Богородица, помоги' XIII в., крест-реликварий, Извоареле, Popescu, 194)

5. XE K(AI)XAPIT[OMEN]I (HAIPE KE XAPITOMENI) XIII в.(?), Инкерман, Крым, 'Радуйся, благодатная' – неизд.[6])

---

[4] Большая часть жанровых формул в античных надписях была разобрана С. Рейнаком (*S. Reinach*. Traite d'epigraphie grecque. Paris, 1885. P. 336-472) и В. Ларфельдом (*W. Larfeld*. Griechische Epigraphik. München, 1914. P. 306-512), а также во многих других работах, посвященных эпиграфике.

[5] Надписи приводятся в орфографии памятников.

[6] Надпись была найдена на раскопках в Инкермане на Загайтанской скале в 2005 году, проводимых под руководством Бобровского Т.А. Особая благодарность Бобровскому Т.А. и Чуевой Е.Е. за предоставленную фотографию.

в) поминальные, заздравные и спасительные обращения:

6. ΥΠΕΡ ΕΥΧΗΣ (ΤΟΥ ΔΕΙΝΟΣ) ('О молении (такого-то)' -1 пол. X в., Латышев, 13, 26-27) – одна из самых распространенных формул в христианских надписях, встречается почти во всех регионах, начиная с III века[7].

7. ΥΠΕΡ ΣΩΤΙΡΙΑΣ ('За спасение' ср. ? Крым, Латышев, 17, 29)

8. ΔΕ(Η)ΣΙΣ ΤΟΥ (ΔΟΥ)ΛΟΥ ΘΥ ('Моление раба Божия' 1272 г., Крым, Латышев, 32, 37-40,)

9. ΥΠΕΡ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΥΣΕΩΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ('В память и за упокой раба Твоего' IX-X вв., Крым, Сидоренко)

II. Немолитвенные формулы

а) Формулы для характеристики человека:

10. ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΡΟΣ ('Во святых отцом' 1427 г., Крым, Латышев, 70, 77-79)

11. ΤΟΝ ΑΜΑΡΤΩΛΟΝ ΚΑΙ ΑΝΑΞΙΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ΤΟΥ ΘΥ ('Грешного и недостойного раба Божия' Крым, ИАК 14, 221)

12. Ο ΕΝ ΟΣΙΩΙ ΤΗΙ ΜΝΗΜΗΙ ('Преподобной памяти' 906 г., Крым, Латышев, 69, 74-77)

13. ΠΤΩΧΕΥΣΑΣ [ΤΩΙ] ΠΝ(ΕΥΜΑΤ)Ι («Нищий духом» ('Обнищав духом') 906 г., Крым, Латышев, 69, 74-77)

14. ΕΚ ΝΕΑΡΑΣ ΗΛΙΚΙΑΣ ΑΝΤΕΘΕΙΣ ΤΩΙ ΘΩΙ ('С молодого возраста посвятивший себя Богу' 906 г., Крым, Латышев, 69, 74-77)

15. ΠΑΙΔΕΥΘΕΙΣ ΕΝ ΤΩΙ ΜΟΝΗΡΕΙ ΒΙΩΙ ('Воспитанный в иноческой жизни' 906 г., Крым, Латышев, 69, 74-77)

16. ΦΙΛΟ[Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] ΦΑΝΕΙΣ ('Явив себя христолюбцем' 906 г., Крым, Латышев, 69, 74-77)

б) Аббревиатуры:

17. Τ Κ Π Γ (ΤΟΠΟΣ ΚΡΑΝΙΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ ΓΕΓΟΝΕ) ('Лобное место превратилось в рай' X в.?, Кавказ, Помяловский, 102, 53)

18. Σ Δ Π Θ (ΣΤΑΥΡΟΥ ΔΟΞΑ ΠΑΤΡΟΣ ΘΕΛΗΜΑ или ΣΤΑΥΡΟΣ ΔΑΙΜΟΝΩΝ ΠΟΛΕΜΙΩΝ ΘΡΑΓΜΑ 'Креста слава – воля Отца' или 'Крест – сокрушение враждебных демонов' XV в., Афон, Frolow, 961, 599-600)

---

[7] *E. Gibson.* The 'Christians for Christians' Inscriptions of Phrygia. Missoula, 1978, 35.pl.

в) Датирующие формулы:

19. ΑΠΟ ΚΤΙΣΕΩΣ ΚΟΣΜΟΥ ΕΩΣ ΤΩΝ ΤΙΜΙΩΝ ΣΤΑΥΡΩΝ ('От сотворения мира до Честного Креста' 1013 г., Кавказ, Помяловский, 10, 7-8)

г) Надгробные формулы:

20. ΚΕΚΟΙΜΗΤΑΙ ΕΝ ΜΑΚΑΡΙΑΙ ΤΗΙ ΜΝΗΜΗΙ ('Почил во блаженной памяти' 1183 г., Крым, Латышев, 27, 33-34) и др.

21. ΤΟΥΤΩΙ ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ ΤΩΙ ΒΙΩΙ ('Скончался для сей жизни' 906 г., Крым, Латышев, 69, 74-77)

22. ΕΠΑΡ[Ε]ΘΕΤΟ ΤΟ ΠΝ(ΕΥΜ)Α ΑΥ[ΤΟΥ] ΕΙΣ ΧΕΙΡΑΣ ΘΥ ('Предал дух свой в руки Божии' 906 г., Крым, Латышев, 69, 74-77)

д) Строительные формулы:

23. ΕΚΤΙΣΘΗΝ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ 'Воздвигнута от основания' 1266-82 гг., Болгария, Beschevliev, 158, 106-107)

24. ΑΝΕΝΕΟΘΗ ΕΝ ΘΕΩΙ ('Возобновлена в Боге' 1059-1067 гг., Болгария, Beschevliev, 159, 108)

Приведенные языковые формулы являются маркерами христианских надписей и при последующем, более подробном анализе с учетом палеографических и исторических данных, могут быть использованы для датировки эпиграфических памятников.

В качестве продолжения данной работы планируется сравнить выделенные в восточноевропейском регионе языковые формулы с языковыми формулами надписей указанного периода в других регионах.

Г.П.Клепикова (Москва)

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ГЕРМАНИЗМОВ В ЯЗЫКАХ БАЛКАНО-КАРПАТСКОГО АРЕАЛА

1. Многие явления в балканских языках (БЯ) целесообразно изучать в более широкой, балкано-карпатской, перспективе, поскольку, в частности, один из них – (дако)румынский – по лингвистическим (=типологическим) критериям является БЯ (и соответственно входит в БЯС). В то же время он принадлежит множеству «языки карпатского ареала» на основании, например, общего с ними фонда лексико-семантических единиц, сформировавшегося в результате длительных интенсивных контактов и интерференции, – как следствие общности исторических судеб народов карпатского региона, специфических форм хозяйствования, духовной культуры и под.

2. К проблемам, нуждающимся для своего детального исследования в привлечении данных о языках балкано-карпатского ареала *в целом*, относится, на наш взгляд, и проблема германских заимствований в них. Она имеет несколько аспектов. С одной стороны, это описание корпуса указанных лексических элементов, соответствующее современному уровню науки, и их хронологическая стратификация. Известно, что языки балкано-карпатской макрозоны не испытали глубокого воздействия языка древних германцев (гепидов, готов, лангобардов и др.), присутствие которых в данном регионе в первые века I тыс.н.э. засвидетельствовано письменными источниками (о роли «балканогерманского» в отношении восточнороманского см.в: Rosetti; Reichenkron; обзор работ о древних германизмах в праславянском: Бирнбаум; в болгарском: Цонев; Младенов; в сербском: Popović и др.; о языках балканской зоны in toto: Loewe; Pudić и др.; о языках зоны Карпат: Бернштейн). С IX в. отмечается усиление германского влияния (в форме средне– и далее – новонемецкого и диалектов) в карпатской зоне; особенно значительным оно становится в Средние века и Новое время (ср.труды: Rudolf; Menzel и др.). Менее изучено оно в балканской зоне (см.: Striedter-Temps; Trivunac и под.).

С другой стороны, в свете серьезных достижений в области балкано-карпатской диалектологии (ср. создание ряда полилингвальных атласов: ОЛА, ОКДА, ЛАЕ, МДАБЯ, многих национальных и региональных атласов), реальным становится решение следующей актуальной задачи – ареалогической характеристики германизмов в современных языках/ диалектах макрозоны, что предполагает выявление отдельных типов ареалов заимствованных единиц, зон их концентрации и под. Это даст возможность

точнее определить «центры» их иррадиации, более конкретно представить траектории их продвижения не только в северной части карпато-балканского лингвистического пространства (где возможность прямых и глубоких контактов с немецкоязычным населением в течение длительного времени очевидна), но и на Балканах (где скорее можно говорить о значительной роли различных языков-посредников).

3. Именно пространственному аспекту анализа германизмов посвящено настоящее сообщение. В качестве примера ниже рассматриваются некоторые заимствования, сведения об их географии содержатся в ОКДА и ОЛА; в этом отношении мы продолжаем разыскания проф.Я.Сятковского о немецких заимствованиях по материалам 8-го вып. ОЛА и 1-4 выпусков ОКДА.

1. Рефлексы слав.*volxъ (< герм.[гот.] Walhs – как передача кельтского этнонима Volcae, – с последующим переносом названия на романские народности и др. – Фасмер; БЕР; детально у: Трубачев 46 [< герм.Walhōz]< галл.Volcae, также с.108, 350) отмечаются в ОКДА (5, №77) в различных фонетических вариантах и с различной семантикой. В балканославянских диалектах типично этнонимическое значение (серб.vlà, мак.vlaf), болг.*влах* 'то же', но и некоторые иные (БЕР, их география неясна); подробно об этом и в: Skok. В карпатской зоне распространена форма +valax, которая объясняется как трансформация слав.vlax на венгерской почве (Machek); правда, форма с -ala– не приведена в MNyTESz (только olasz < ю.слав.Vlasi), ср.однако др.в.нем.walah, walh (Skok). ОКДА отмечает форму vałax (va1ax, valax и др.) 'кастрированное животное', 'этноним' (реже) в польских, моравских, словацких говорах (в последних иногда и 'пастух овец'), в украинских vałax – 'человек, кастрирующий животных' и 'кастрированное животное' (реже); единичны фиксации лексемы valax 'этноним' в говорах Р.Молдовы, ср. и глагол a vala'šы 'кастрировать'.

2. Рефлексы слав.*bardy (< герм.*bardō – ЭССЯ 2, 201, вслед за: Uhlenbek; Kiparsky и др.) ОКДА (5, НМ 30) отмечает только в южнославянских языках: некоторые сербские говоры (bràdva, bradva 'вид топора'), македонские bradva 'то же' (редко); о географии болг. *брадва* 'то же' см.: БДА. В карпатской зоне зафиксированы: венг.диал. ba:rd, bo:rd 'топор' (из герм., ср.< ср.н.нем.barde и др. – MNyTESz), по-видимому, из венгерского укр.bart (=d) 'то же', при том, что вариант barda (и дериваты), скорее из рум.(молд.) bardы (bardicы), о венгерском источнике самого румынского слова – Скурт.

3. Незначительное распространение в макрозоне имеют рефлексы слав.*bl'udo/ bl'udъ 'вид посуды' (< герм.*biuþs, ср.также др.в.нем.biutte 'дежа' и под. – ЭССЯ; Фасмер и др.). По ОЛА (6, № 56), фиксируется в

сербском: b'l'udo 'вид посуды' (Черногория, Банат), редко в македонских говорах (юг): b'ludo, blut 'то же'; ср. болг.(северо-запад) *блюдо, блюд* (БЕР; ЭССЯ); как южнославянизм – арум. blid 'то же' (Scărlătoiu), сев-алб.bludë 'то же' (Ylli). В карпатской зоне, помимо рум. blid (география которого неясна), лексема единично фиксируется в словацких говорах – *b'l'udo* (ОЛА) и в некоторых карпатоукраинских; далее, за пределами зоны, она представлена большей части восточнославянской территории.

4. В карпато-балканской зоне отмечается лексема +pAxar 'стакан' и под. (ОКДА 2, № 45), которая возводится к немецкому источнику, ср. др.бав.pehhar, др.в.нем.behhāri, ср. в.нем и под. из нар.лат. *piccārium, ср. лат.picārium, bicārium (OED), очевидна посредническая роль венг.pohár (MNyTESz; ср. и диал. 'poha:r, 'puxo:r), того же происхождения, в распространении данного элемента в карпатославянских диалектах – ср.польск. 'puhar ('puxar), мор.po'harek ('poha:r), слвц. 'poha:r (po'harik), укр. po'har (pu'har, pa'har) и др., а также в румынском: păhar (pahar) 'то же'. На Балканах фиксируются принципиально иные формы, ср., с одной стороны, алб.pe'har, а, с другой, – макед. pagur 'сосуд' и под. и болг. *пахур* 'вид сосуда' (Родопы, Странджа, Г.Делчев), последнее сопоставляется с гр. παγουρι 'то же' (БЕР).

5. Приведенные в ОКДА (2, № 20) названия 'фартука', объединямые метаформой +šOrc и восходящие прямо или опосредованно (см. венг.surc 'фартук', 'вид одежды' – с XV в. [MNyTESz]) к немецкому источнику (ср.бав.австр. schurz, нем.австр.Schhurz, сакс.транс.šurts и др.) широко распространены в карпатской зоне: польск.šurc (surc) 'фартук' мор. šorec 'часть юбки' (редко), слвц.šurc (šircla) 'фартук', укр.(закарп.) šurc, рум.șurț (șorț) 'то же' (кроме юго-запада и Р.Молдовы), впрочем, см.*шорц* в: Скурт. Отсутствует на Балканах.

6.Для обозначения 'завтрака' в карпатской зоне, по данным ОКДА (3, № 2) и ОЛА (6, № 56) употребляется заимствование из немецкого – ср.Frühstück (при ср.в.нем.vruostüke, бав.австр.frustuch и др.), оно фиксируется в венгерских диалектах – 'fruštøk ('frøstøk) (с XIV в. MNyTESz), а также широко в словацких (возможно, через венгерский): fruštik, frištik, единично в польском (frystyk), в украинских (закарп.): fryštik и др. (ОЛА): соответственные названия известны и в некоторых румынских: fruşćúcu, fruştúc (Банат), глагол fruştúcă 'завтракает' (Сев. Трансильвания), а также в венгерских и саксонских анклавах в Румынии (ALR). В балканских говорах данное заимствование фиксируется во многих сербских говорах: frŭštuk (vrŭštuk) (север, восток Сербии, Воеводина), fruštuk (юг Сербии, Черногория, р-н Сараево).

7. По данным ОКДА (4, № 64), в карпато-балканской зоне отмечено несколько названий 'картофеля', которые являются, несомненно, достаточно

поздними заимствованиями из немецкого (подробнее: Стойков 306 и сл.). Так, широко представлены (и в большом числе фонетических вариантов) продолжения нем. (=бав.австр.) *Grundbirne* (ср. н.в.нем.Gruntbir): венг. 'krumpei ('komp:er, 'kolompier и др.), ю.слвц. krompir (kompir, krumpl'a), укр.krumpl'i, зап.рум.crumpi (colompiri) и под., на Юге ср.серб.kompi:r (krompir), мак.kompir, алб. kom'pir и зап.болг.компир и под.(из сербского – БЕР). Достаточно значителен в карпатской зоне ареал названий, связанных с топонимом *Magdeburg*: польск., слвц.bandurka, укр.mandy'burka ('burka). Преимущественно на востоке этой же зоны отмечены продолжение нем.*Kartoffel* (< ит.-вен.tartufola): рум.cartofi (редко и: польск.kar'tofel); далее название картофи распространено во многих болгарских говорах (Стойков) и в некоторых сербских – krto:la (Черногория – ОКДА), по Скоку, также в Далмации , ср. и алб. kartollë (Skok). В виде небольших ареалов зафиксированы обозначения данной культуры, связанные с собственным именем немецкой области *Brandenburg*: укр. (гуцул., буков.) bara'bul'i, как возможный украинизм – рум.диал.barabuli (barabiń), ср. также вариант baraboi (последний сопоставляется с немецким словом через посредство чеш.brambor), распространенные в болгарских говорах *барабой, брабой, бръбой* и др. рассматриваются в качестве заимствования из румынского. Перечисленные выше названия 'картофеля', имеющие в основе несколько немецких лексем (и имен собственных), подтверждают общий вывод о характере и результатах живых (resp. опосредованных) контактов нескольких сильно дифференцированных языковых стихий, сформулированный В.Н.Топоровым: «полицентризму источников заимствования <…> соответствует полицентризм результатов заимствования» (Топоров).

Ю.А.Лопашов (Санкт-Петербург)

Латинизм roga в балканских языках

Латинское существительное ***roga*** в значении "плата" распространилось в целом ряде языков, в том числе балканских.

С целью выявления сходств и различий в словаре балканизмов интересно сравнить в функционально-семантическом аспекте лексемы, происшедшие от данного существительного в языках БЯС.

В современном албанском толковом словаре фиксируются следующие слова, восходящие к этому латинизму: существительное rogë со следующими значениями: 1) "заработная плата"; 2) *устар.* "плата, которую полу-

чал работник или пастух за длительный срок"; существительное rogëtar 1) *устар.* "работник по договоренности за плату в богатой семье, батрак; пастух"; 2) "работник с определенной зарплатой; 3) *разг. презрит.* "оплачиваемый солдат, наемник"; 4) *уничижит.* "тот, кто служит кому-нибудь инструментом для извлечения выгоды, "слуга"; прилагательное (не отличающееся по форме от существительного) rogëtar "получающий плату; служащий за определенную плату; наемный"; существительное женского рода rogëteshë *устар.* "девушка или женщина, работавшая за плату в услужении в богатой семье, служанка"; глагол rogoj *устар.* "работаю по соглашению за плату в богатой семье" [Fjalor : s. v.].

В словаре Ф. Барди (1635 г.) rogë (roga) приводится со значениями "merces, salarium, stipendium, porium" (общее значение – "плата, жалованье"); rogëtar (roghetaar) 'mercenarius' [1983: s.v., тж. 369].

В словаре "Bashkimi": rroge "servizio, mercede o paga della servit prestata"; rrogoi "servire"; rrogtaar "servente, mercenario"; и существительное среднего рода t' rroguem (s.v. rroguem) 'servizio' [1978 : s. v.].

В своем "Этимологическом словаре албанского языка" Густав Майер приводит для албанского rogє, rogє (Lohn, Sold), rogєtáar (Taglöhner), rogáš, rogátš (Mietling), полагая, что они произошли от новогреческого ῥόγα, которое, в свою очередь, восходит к средневековому латинскому roga < rogare. Отмечает также македонское rrugă (Lohn) как и старославянское, болгарское, русское ruga. К этой же этимологической группе он относит румынское rugă (Bitte) от rugá (bitten) [Meyer: s.v.].

В греческом языке отмечается существительное ρόγα в значении "годовое жалованье пастуха, поденщика, наемного рабочего (в деревне)" [Хориков, Малев: s. v.]. Приводимые у Хорикова и Малева другие значения этого слова как и у существительного ράγα (s. v.):

"1) ягода винограда; 2) сосок (груди); 3) подушечка пальца" – относятся не к этому существительному, а к омониму ρώγα (там же: s. v.), то есть речь здесь идет о разных по происхождению именах. Последнее, так же как и ράγα, восходит к древнегреческому ῥάξ [Ανδριώτη 1967: s.v.] в значении "ягода, виноградная ягода".

То же смешение наблюдается и у Ю. Эвангелопулоса [1978: 74-75], который приводит слово ρόγα как зафиксированное в западномакедонских греческих говорах. Что касается его значения, то за вычетом значений, относящихся ко второму омониму, оно толкуется у него как "плата пастухам за период с 23 апреля по 26 октября или наоборот".

Х. Георгиу фиксирует слово ρόγα для говора села Гермас (северо-западная Греция, недалеко от Касторьи) со следующим примером в качестве

толкования: τα πρόβατα τα δίνου μι ρόγα = τα πρόβατα τα δίνω, να τα βοσκήσουν με πληρωμη κατά κεφαλη "овец я отдаю с рогой = овец я отдаю для пастьбы с оплатой по головам") [Γεωργίου: s. v.].

Для говора Меленика Н. Андриотис приводит это существительное со значением μισθός "плата" [Ανδριώτη 1989 : s. v.].

Имеется также глагол ρογιάζω = μισθώνω [Ανδριώτη 1967: s.v.]; "нанимать (пастуха и т. п." [Хориков, Малев: s.v.]). Эвангелопулос приводит глагольную форму ρουγιάζου (для западномакедонских говоров) с толкованием "наниматься пастухом сроком на шесть месяцев" (s.v.).

Г. Велкос в своем подготавливаемом к изданию словаре фиксирует слово ρόγα для греческого говора села Эратира (Западная Македония) со значениями " μισθός, αμοιβή" ("заработная плата, вознаграждение").

В болгарском языке слово руга является областным и имеет значение "заплата, възнаграждение" [Български тълковен речник: s. v.].

Т. Кавалиотис (1770 г.) зафиксировал существительное, соответствующее греческому ρόγα и албанскому rogë также для аромунского [Kavalliotis 1981: 213].

Как уже было сказано, рассматриваемая лексема отмечена не только в балканских языках. Она была распространена много шире, в разных языках и на обширном пространстве. По сведениям, приводимым Фасмером, слово руга употреблялось в древнерусском ("награда; плата; жалованье; церковное имущество") в сербскоцерковнославянском ("salarium"), в украинском ("церковное угодье"), белорусском, в ряде говоров русского языка: в архангельском ("плата пастуху, церковному причту"), олонецком ("земельные угодья сельского духовенства").

Фасмер полагает, что это слово является греческим производным от латинского глагола rogare, распространившимся из среднегреческого во всех других языках [Фасмер 1987, т. 3: s. v.].

Скорее всего, однако, верно мнение Андриотиса, который возводит среднегреческое ρόγα (μισθός "зарплата") к латинскому roga < erogo (= μοιράζω "делить", δίνω "давать") [Ανδριώτη 1967: s. v.].

Таким образом, на основании приведенных данных можно заключить, что наиболее широкое распространение и наибольшую адаптацию рассматриваемое латинское существительное получило в албанском языке. Здесь наряду с частными и устаревшими историческими значениями оно приобрело значение "платы вообще" и вошло с этим значением в литературный язык, дав ряд производных слов. Не исключено, что в албанский это существительное проникло непосредственно из латинского. В прочих языках, куда оно пришло, по всей видимости, из греческого языка в пери-

од Средневековья, оно осталось на периферии как слово устаревшее, как слово диалектное с узкими, специальными значениями, относящимися к историческим реалиям.

Литература

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. Москва, 1987.

Хориков И. П., Малев М. Г. Новогреческо-русский словарь. Москва, 1980.

Эвангелопулос Ю. В. Лексические особенности новогреческого языка в Западной Македонии. Ташкент, 1978.

Bardhi F. Fjalor latinisht-shqip. 1635. Prishtinë, 1983.

Fjalor i gjuhës së sotme shqipe. N-ZH. Prishtinë, 1981.

Fjalori i "Bashkimit". Prishtinë, 1978.

Kavalliotis T. A. Das dreisprachige Wörterverzeichnis // Balkan – Archiv. Neue Folge – Beiheft. Bd. 1. Hamburg, 1981.

Meyer G. Etymologisches Wörterbuch der albanesischen Sprache. Strassburg, 1891.

Ανδριώτη Ν.Π. Ετυμολογικό λεξικό της κοινής Νεοελληνικής. Δεύτερη έκδοση. Θεσσαλονίκη, 1967.

Ανδριώτη Ν.Π. Το γλωσσικό ιδίωμα του Μελενίκου // Μακεδονική Βιβλιοθήκη 68. Θεσσαλονίκη, 1989.

Γεωργίου Χ.Γ. Το γλωσσικό ιδίωμα Γέρμα Καστοράς // Μακεδονική Βιβλιοθήκη, 23. Θεσσαλονίκη, 1962.

А.В.Жугра, Л.Н.Каминская (Санкт-Петербург)

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ЛАТИНСКОГО *FACIĒS* В АЛБАНСКОМ ЯЗЫКЕ*

Современное алб. *faqe* 'щека', 'лицо' относится к числу достаточно древних заимствований из латинского языка, – оно сохраняет фонетическую преемственность с окончанием V латинского склонения и отражает более архаичное состояние латинского слова, чем его рефлексы в романских языках (Çabej).

В семантическом отношении история слов со значением «лицо» представляет большой интерес для общей семасиологии, – и в плане возник-

* Данная работа выполнена при поддержке гранта РГНФ 04-04-00164а «Балканский лексический атлас».

новения самой лексемы с данным значением (в латинском от корня со значением «делать», в славянских от корня со значением «лить» (Трубачев)), и в плане развития на его основе богатой системы производных значений, обнаруживающих удивительное сходство в самых разных языках. История алб. *faqe* в плане семасиологии и интересна, и сложна.

Интерес обусловлен тем, что в албанском языке слово *faqe* развило целый ряд значений, как сходных с таковыми у романских рефлексов латинского faciēs, так и совершенно новых, своих. Толковый словарь албанского языка приводит 11 значений, при том, что языковой материал свидетельствует о наличии и некоторых других, неучтенных, значений, как, например, значение «решка (лицевая сторона монеты)».

Это слово послужило основой большого количества производных слов: имен существительных, прилагательных, глаголов, наречий, предлогов. Faqe явилось также основой значительного числа фразеологизмов и устойчивых сочетаний, – во «Фразеологическом словаре албанского языка» Я. Томаи их число равняется 32.

При изучении истории алб. *faqe* исследователь сталкивается с трудностями, которые обусловлены как фактической стороной проблемы, так и собственно содержательной.

Фактическая трудность заключается в том, что период времени от момента вхождения faciēs в праалбанский, т. е. еще в собственно иллирийский, и до появления первых албанских письменных памятников остается недоступным наблюдению. Этот период определяется приблизительно в полторы тысячи лет, – от I в. до н. э. – I в. н. э. (время, когда лат. с [k] еще сохранял смычность перед е и i) и до XVI в. (когда появился первый значительный текст на албанском языке, – «Служебник» Г. Бузука). Вторая трудность фактического свойства – характер первых письменных памятников (преимущественно переводы или переложения произведений религиозной христианской литературы), тематическое содержание которых ограничивало возможность представить семантику *faqe* в полном объеме.

Существует также и трудность содержательного плана. В латинском языке слово faciēs обладало уже разветвленной системой значений, однако нам не известно, в каком объеме оно было заимствовано в албанский язык. Этот факт затрудняет квалификацию значений современного алб. *faqe*, аналогичных соответствующим латинским и романским, – они унаследованы от латинского или типологически сходны с ним? Более очевидной представляется квалификация тех значений алб. *faqe*, которые отсутствуют в латинском faciēs и его романских рефлексах.

Исследовать всю историю слова *faqe* – дело будущего, в данной работе предлагается сопоставление объема значений, выявляемых у данного слова в тексте Бузука (XVI в.) и в тесте перевода Нового завета на албанский язык, осуществленном К. Кристофориди (XIX в.) (см. список источников). Оба памятника написаны на гегском диалекте албанского языка, первый – на северногегском, второй – на южногегском койне.

Значения алб. *faqe*, общие у Бузука и Кристофориди.

Значение 'лицо'. Как и Бузук, Кристофориди для обозначения понятия лицо использует почти исключительно слово *faqe*, тогда как современное алб. fytyrë 'лицо' встречается всего несколько раз. e faqeja e ti ish nlidhunë me një napë (Buz., 185) 'и лицо его было обвязано платком', edhe faqeja e atij mpështjellë me rizë 'и лицо его обвязано платком' (Kr. 200);

Значение 'выражение лица'. Это значение лексема *faqe* приобретает в сочетании с глаголами определенной семантики: përse ata ernjënë faqenë e tyne, përse të dukenë se banjënë pendesë me të ngjënuom (Buz., XLI, 113) 'ибо они принимают на себя мрачные лица (букв. «делают темными»), чтобы выглядеть постящимися', ср. у Кристофориди: sepse ata prishinë faqet e veta qi të dukenë ... se agjinojnë (Kr. 10) 'то же'.

Значение 'личность, индивидуум, персона'.

aqë sa bijtë e Israelit nukë mundë keqyrnjinë ndë faqe te Moiseut, pr aqë të madh lavd të faqesë ti (Buz., 291) 'настолько что сыны Израилевы не могли смотреть на лицо Моисеево по причине великой славы (лица) его', у Кристофориди: kaqi sa te bijt e Israelit s mundeshinë me këqurunë me sy faqen e Moiseut, prej laftit faqes ati (Kr. 343) ('то же'). В некоторых случаях, однако, Кристофориди опускает слово *faqe* в указанном значении. Ср. у Бузука na qi me syt tanë pam të madhtë e faqesë ti (Buz., 337) 'мы, которые глазами нашими узрели величие (лика) его' и у Кристофориди: e kemi pamë me sy madhetinë e ati (Kr. 446).

Значение 'образ, внешний вид, облик'. ... përse faqeja e kësaj jete shkon shpjert (Buz., 377) ' ... ибо быстро проходит образ мира сего'. У Кристофориди: edhe faqeja e ati ishte porsi vetimë 'вид его был как молния ' (Kr. 62).

На основе перечисленных возникает ряд новых значений и употреблений слова *faqe*. И здесь в текстах Бузука и Кристофориди обнаруживаются некоторые различия.

Значение 'лицо' присутствует в выражении bie me faqe për dhe (и его вариантах) 'пасть ниц', букв. «упасть лицом к земле», т. е. касаясь лицом или лбом земли. E këta tue gjegjunë dishipujtë, ranë me faqe të tynë për dhe (Buz., 339) 'И, услышав это, ученики пали лицами своими к земле', E u larguo pak, ra poshtë me faqe, tue uruom (Buz., 205) 'И отошел немного,

пал вниз лицом, молясь'. В отличие от Бузука, Кристофориди предпочитает употреблять в соответствующих контекстах наречие përmbys «ничком, ниц», иногда в сочетании с faqe: Edhe dishepujtë kur ndegjuenë ranë përmbys (Kr., 34) 'И ученики, услышав это, пали ниц', Edhe si skoi pak përpara, ra me faqe përmbys, tue ufalun (Kr., 56) 'И отошел немного, пал вниз лицом, молясь'.

У Бузука часто встречается сочетание предлога *përpara* 'перед' + *faqe* (Дат.), а также предлогов n 'в, на', *ndë* 'в' + *faqe* (Вин.) для указания на лицо, в присутствии которого, на глазах которого что-то совершается. E aj atë cas n faqe tynë u ngriti (Buz., 271) 'И он тотчас встал перед ними (букв. «на лице их»)'; muor ujëtë e lau duortë n faqe gjithë popullit (Buz., 209) 'взял воды и умыл руки перед всем народом (букв. «на лице всего народа»)', Aj u pergjegj se jo, e renegoi n faqe gjithëve (Buz., 207) 'Он ответил, что нет, и отрекся перед всеми (букв. «на лице всех»)'.

У Кристофориди в соответствующих контекстах чаще употребляется либо просто предлог *përpara* 'перед', либо сочетание этого предлога с существительным sy 'глаза': Edhe përnjiherë uçue përpara atyne 'И сразу встал перед ними' (Kr. 118); muer ujë e lau duertë përpara gjindëjesë 'взял воды и умыл руки перед народом' (Kr. 60); Por ai e mohoi përpara të githëve 'Но он отрекся от этого перед всеми' (Kr. 58).

Оба предложные сочетания могут выступать в тексте Бузука также для указания на лицо, по отношению к которому совершается какое-либо действие, испытывается какое-то состояние. Atë, u rae ndë kat mbë qiellt e përpara faqesë sate (Buz., 149) 'Отче! Я согрешил против неба и пред тобою (букв. «перед лицом твоим)»', E këta te dy ishnë fort të dërejtë përpara faqesë Tinëzot (Buz., 327) 'И оба они были праведны перед Богом' (букв. «перед лицом Бога»). У Кристофориди в соответствующих контекстах указание на лицо отсутствует. Ср.: O Atë, fejeva ndë qiel, edhe përpara tejet (Kr., 148) 'Отче! Я согрешил против неба и пред тобою'; Edhe këta të dy ishne të dreitë përpara Perëndisë (Kr., 105) 'И оба они были праведны перед Богом'.

Выше было указано на способность слова *faqe* иметь значение 'внешний вид, облик', т. е. то, что доступно первому взгляду на предмет или на человека, а также значение 'выражение лица'. Известно, однако, и приведенные примеры свидетельствовали об этом, что человек может сам, по своей воле, менять выражение своего лица. Из этого следует, что человек может придать своему лицу такое выражение, которое не будет соответствовать его истинным целям и желаниям, не будет соответствовать вообще его сущности. Так возникает возможность использовать данное слово для

выражения оппозиции «открытый, искренний, прямой – лицемерный, фальшивый, делаемый для вида» и далее перейти к оппозиции «внешний, физический – внутренний, духовный». Более полное выражение эти оппозиции находят в тексте Кристофориди.

У Бузука оба члена оппозиции выражены лексически словосочетаниями типа faqe të dëlirë 'чистое лицо', с одной стороны, и предложным сочетанием për faqe 'по лицу', 'для вида' – с другой. E ti ban të sherbejnsh ligjavet Tinezot, përse ti të mundë dalsh përpara tit Zot me faqe të pa ndonjë mner e me faqe të dëlirë n konshienciet sote (Buz., 79) 'И ты служи законам божьим, чтобы ты мог предстать пред Господом твоим с лицом без какого-либо страха и с лицом чистым по твоей совести'; O të dërejtë për faqe (Buz., 159) 'О лицемеры' (букв. «О праведные для вида»). У Кристофориди: mos punoni për faqe (Kr. 385) 'Не трудитесь для вида'; mos gjukoni për faqe, por gjukoni gjyqin e dreitë (Kr., 189) 'Не судите по наружности, но судите судом праведным'.

Однако Кристофориди для выражения значения «явно, прямо, открыто» использует еще сложное наречие mbalafaqe букв. «(с) лице-лбом», отсутствующее у Бузука. Atëherë pra Iesui u tha atyne mbala-fake, Lazari vdiq (Kr. 199) 'Тогда Иисус сказал им прямо: Лазарь умер', ср. у Бузука: atëherë tha atyne Jezu nçelë: Laxeri vdiq (Buz., 183), где в функции наречия употреблено причастие nçele от глагола nçel 'открывать'. И в следующем примере аналогично: у Кристофориди наречие mbalafaqe – ndë je ti Krishti, na thuei mbala-fake (Kr., 197) 'Если ты Христос, скажи нам прямо', у Бузука это значение передается описательно: thuoje pa ndonjë nmner (Buz., 193) ' скажи об этом без страха'.

В тексте Кристофориди слово faqe участвует также в оппозиции «внешний, наружный – внутренний, скрытый», которая трактуется как противопоставление внешнего, формального, не всегда подлинного проявления каких-то чувств или убеждений и внутреннего, духовного, истинного принятия веры и Бога. ... sepse ecimę me besë e jo me faqe (Kr., 345) 'ибо мы ходим верою, а не видением'. И отношения между людьми могут быть внешними (когда требуется физическое присутствие человека, т. е. me faqe), но могут быть и внутренними, духовными, от сердца к сердцу: Por na, o vëlazën, sepse uvorfënuem prei jush për pak kohë, me faqe, jo me zemërë, ndsituem ... me pamë faqenë tuej (Kr., 388) 'Мы же, о братия, будучи разлучены с вами на короткое время лицом, а не сердцем, поспешили ... увидеть лицо ваше'.

В начале статьи было указано на наличие у faqe значения 'лицо (человека)'. Это значение соотносится с денотатом, который объективно

обладает большим количеством постоянных и переменных качеств. Лицо человека может иметь разные выражения, которые можно менять сознательно, но которые могут меняться и независимо от воли человека, как результат его чувств и переживаний, – лицо может краснеть от стыда или гнева, белеть от страха, темнеть от злости и т. д. Уже для лат. faciēs отмечена возможность переносного употребления: faciem perfricare 'стереть краску стыда с лица', т. е. 'отбросить стыд'. В этом направлении развивалось и албанское faqe. У Кристофориди отмечено употребление сложного слова faqe-bardhë (букв. «белолицый») для выражения понятия чистоты, безгрешности, праведности. У Бузука это прилагательное отсутствует, а выражаемые им значения передаются описательно. Qi të jemi shenjtën edhe faqe-bardhë përpara atij (Kr., 365) 'чтобы мы были святы и непорочны (faqe-bardhë) перед ним ', ср. у Бузука, где слово «непорочны» передается словосочетанием pa ndonjë kat «без какого-либо греха» (Buz., 319). Интересно отметить наличие в греческом полной параллели этому албанскому образованию. В своем «Албано-греческом словаре» Кристофориди для слова faqe-bardhë дает в качестве греческого соответствия ἀσπροπρόσωπος , имеющее в современном языке значения 'белолицый', 'незапятнанный, безупречный'.

Помимо перечисленных выше, у Кристофориди встречаем случаи употребления faqe в составе глагольного словосочетания dal për faqe для выражения значений 'становиться явным, обнаруживаться'. Kur të dali për faqe i bir' i nieriut (Kr., 152) 'Когда явится сын человеческий'; Sepse s ashtë ndonji gja e mbulueme, ... për mos me dalunë për faqe (Kr., 126) 'Ибо нет ничего тайного, что ... не обнаружилось бы'.

Сравнение употребления слова faqe в текстах Бузука и Кристофориди приводит к некоторым предварительным выводам. Семантический объем данного слова у обоих авторов в целом сопоставим, однако текст Кристофориди демонстрирует как сокращение некоторых возможностей его употребления, так и появление новых. Гораздо реже у Кристофориди представлено употребление faqe в значении 'личность, персона', а также в составе предложной группы с предлогом përpara 'перед' и в составе глагольного словосочетания bie me faqe për dhe 'пасть ниц'. Не исключено, что это различие в языке албанских авторов может быть связано с различной степенью их зависимости от языка оригинала переводимых произведений. Для ответа на вопрос целесообразно провести сопоставление анализируемых текстов с текстами латинских, греческих и, возможно, славянских оригиналов.

В то же время язык Кристофориди демонстрирует активные словообразовательные возможности лексемы faqe, – появление на ее основе новых сложных и производных слов, а также фиксирует наличие новых устойчивых глагольных словосочетаний с faqe. Текст Кристофориди показывает также более развитую систему переносных значений у этого слова.

Литература:

Buz. – Meshari i Gjon Buzukut (1555). Botim kritik punuar nga Eqrem Çabej, I-II. Tiranë, 1968. Примеры приводятся в фонетической транскрипции, выполненной Э. Чабеем с помощью знаков современного албанского алфавита.

Kr. – DHIATA E RE e zotit edhe shęlbyęsit t'ynę IESU-KRISHTIT, këthyem prei greqishtesë vjetër shkip ndę gjuhë gegënishte prei Konstantinit Kristoforidit, Elbasanasit. Konstantinopol, 1872.

М.В.Домосилецкая (Санкт-Петербург)

Название артишока (cynara scolymus) на Балканах

Артишок колючий, или настоящий (Cynara scolymus) в дикорастущем состоянии неизвестен. Родина его – Средиземноморье, где растет его предок – кардон, или испанский артишок. Оба вида возделывают как овощ главным образом в Южной Европе. Артишок ценился как изысканнейший овощ еще в глубокой древности – изображение его найдено в развалинах храма близ Фив. В пищу употребляют мясистое цветоложе нераскрывшихся корзинок вместе с утолщенными основаниями чешуй нижних рядов обертки.

В Европе явно обозначаются две зоны распространения двух разных номинаций: более обширная территория с лексемой *ARTICHOK, проникшей с юго-запада континента, с Иберийского полуострова, и более узкая с лексемой *ANGINAR, распространившейся юго-востока, с территории Греции.

В основу первого наименования лег признак колючести, заостренности чешуй обертки растения – от араб. *al-charšōf* «колючка, щетина» (1) (ср. тождественные по ассоциации, но, естественно, далекие от интерференци-

онного русла болг. диал. *четка* «щетка» (2, 149), серб. диал. *питома боца* «съедобная колючка» (3, 157)), что в максимальной степени фонетического приближения сохранилось в испан. *alcachofa* и португ. *alcachofra*, а через итальянский *articiocco*, *carciofo* вошло во многие европейские языки: франц. *artichaut*, нем. *Artischocke* (= *Bergdistel*), дат. *artiskok*, англ. *artichoke*, венг. *articsoka*, польск. *karczoch*, серб. и хорв. *артичок, артишок, артишока*, словен. *artičoka*, рус. *артишок*.

В основу второго наименования также положен признак колючести – др.-греч. *κινάρα*, ср. *κυνάρα* предположит. «шиповник» – корень *κυν*– «собака, собачий», т.е. экспрессивная номинация «собачье растение = колючее растение») > лат. *cinara, cynara*, нгр. *ἀγκινάρα* > арум. *ang'inare, kinară*, рум. *anghinare*, в диалектах Молдовы *anghinar* (4, 56), алб. *angjinare*, тур. *enginar* – все в значении «артишок».

Часть языков Европы, а именно относящихся к балканскому ареалу, находятся на пересечении *обеих* зон – западной и восточной – и представлены обеими лексемами: алб. *angjinare*, наряду с алб. диал. *artiçok(e)* и *linardh* (5, 90), болг. *анґинар*, диал. и устар. *ангинария, ингинари, артишок, артичок* (2, 149).

Э.Чабей утверждает, что обе формы греческого происхождения – в одних случаях *angjinare* (из нгр.*ἀγκινάρα*), в других случаях *engjinar* (через посредство тур. *enginar*) – вошли в балканские языки (6, 84). Однако, как видим, в болгарском, как и в албанском, присутствуют не только обе лексемы *ARTICHOK и *ANGINAR, но и обе формы последней – как опосредованного турецкого (совр. *ангинар*), так и новогреческого происхождения (*ангинария, ингинари*). Обе параллельные формы обнаруживаются и в румынском: по валашской норме *anghinare* (из греческого), в говорах Молдовы *anghinar* (из турецкого).

Литература

1. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. I. М., 1967.
2. *Давидовъ Б., Явашевъ А.* Материали за български ботаниченъ речникъ. София, 1939.
3. *Симоновић Др.* Ботанички речник. Имена биљака. Београд, 1959.
4. *Candrea I.-A., Adamescu Gh.* Dicționarul enciclopedic ilustrat "Cartea românească". București, 1932.
5. Fjalor i emrave të bimëve – Dictionary of plant names. Tiranë – Prishtinë, 2003.
6. *Çabej E.* Studime etimologjike në fushë të shqipes. Bleu IV. Tiranë, 1996.

А. Х. Гирфанова, Н. Л. Сухачев (Санкт-Петербург)

Европа - Стамбул - Балканы (турцизмы западноевропейского происхождения в балканских языках)

По сравнению с массой арабизмов и иранизмов, проникших благодаря османскому посредничеству в балканские языки, где соответствующие словоформы правомерно считать турцизмами, аналогичного характера «европеизмы» (в основном романоязычные) чуть ли не единичны, несмотря на высокий удельный вес западноевропейских заимствований в турецком языке (напр., из французского). Отчасти это можно объяснить тем, что национальная интеллигенция в странах Юго-Восточной Европы к началу XIX в. ужé ориентировалась напрямую на европейские культурные центры (Рим, Париж, Вену, Берлин), что могло способствовать своего рода ре-европеизации потенциальных турцизмов, восходящих к европейским языкам, не выдерживавших конкуренции с дублетными «европеизмами». К тому же, в источниках, на которые мы опираемся, в случаях множественной этимологии предпочтение чаще отдается, по понятным причинам, европейским языкам, а не турецкому.

Следующие ниже примеры турцизмов западноевропейского происхождения, предполагающие также множественную этимологию, являются показательными для истории рассматриваемых балканских языков, но менее всего характеризуют какое-либо языковое состояние (в основном речь идет об историзмах и лексических раритетах). Орфография и значения турецких форм ориентированы нами на современную литературную норму [см.: БТРС], а при ссылках на источники приводятся и авторские их написания (в круглых скобках полужирным шрифтом без дополнительного уточнения языковой принадлежности).

Рум. (редко) arástă «место торговли, толчок» соответствует *тур.* **arasta** «ряд на базаре (молочный и т. п.)», «ярмарка», (*уст. воен.*) «бивачный костёр; маркитантский бивак». Слово может восходить (возможно, через *араб.*) к *исп.* rastro «след», «грабли; борона» и др., а также «оптовая торговля мясом», «торговля старьём, толкучка», «место скупки утиля» (< *лат.* rastrum, raster «мотыга»). [*Ciorănescu* 2002. N 367 (< **araste**)]

Рум. (арго) arşéne! «внимание! опасность!», как и *арум.* arş! «марш!», сопоставимо с *тур.* **arş!** (*воен.*) «марш!» – из франц. marche! Й. Йордан и А. Граур считали рум. форму производной от (a) arde «горeть», но А. Чорэнеску полагает, что и в этом случае апеллятив контаминировал

с рум. именем Arsene [*Ciorănescu* 2002. N 427; *Papahagi* 1974: 210 (< **arch**!)]. На наш взгляд, формант -ne может быть интерпретирован как Dat.–Acc. местоимения 1 л. мн. ч. в постпозиции (ср. aide-ne! «уходим!»).

Рум. (уст., нар.) baríş «тонкая шерстяная ткань», «шерстяной платок, шарф», *вар.* barej, barij, (*молд.*) bariz [*DLRM (< франц.*); *Ciorănescu* 2002. N 698 (< *франц.* или *тур.*); *СДЕЛМ* 1978: 46 (< *франц.*)], отражает *тур.* **bariş** – из *франц.* barège «тонкая шерсть (ткань)» [*Popescu-Ciocănel* 1907: 15], а его варианты явно восходят к первоисточнику.

Алб. fërtunë, *серб., хорв.* фртуна, frtúna, fùrtuna, *венг.* fortuna (1625) связаны с *тур.* **fortuna** (1553) «буря, ураган», *вар.* furtuna (XVII в.), furtuna, purtuna, fyrtyna [*Kakuk* 1973: 154-155] – из *ит. (венец.)* fortuna или *ср.-греч.* φουρτούνα, давших *рум.* furtună, *болг.* фортуна, *алб.* furtunë. Тур. источник для венг. следует из контекста. Также ср. *рус.* фуртуна (< *ср.-греч.*) [*Фасмер* 1973. 4: 211-212]

Рум. (уст.) schéle «порт», şchéle, schílă, eschéle, *арум.* schele, *алб.* skele, sqele, *болг.* скéля, скéле, *серб., хорв.* skèla, skèle, *н.-греч.* σκέλε, венг. iszkile (1640) «трап», eszkele (1694), szkile (1635), предположительно, являются рефлексами *тур.* **iskele** (1641) «лестница, помост», «дебаркадер, порт», skele (1533), isgele (1641), eskele, skelle, isgile – из *ит.* scala «лестница; порт» или *н.-греч.* σκάλα «порт разгрузки» [*Şăineanu* 1900. 2: 317; *Kakuk* 1973: 197]. Балканские формы могут восходить и непосредственно к этим последним.

Рум. călţún «праздничная обувь (типа полусапожек)», «чулок (шерстяной)», *вар. (молд.)* colţún, colţón, *производн.* călţunár (*уст.*) «чулочник», (*рег.*) «дружка, несущий дары невесты», călţunăreásă «подружка, несущая дары невесты», călţunáş (*бот.*) «фиалка», călţúnul-doamnei «настурция (= Geum urbanum)», соотносится с *тур.* **kalçın** «лёгкие войлочные (или кожаные) сапожки» – из *ит.* calzino «носок» [*DLRM (< н.-греч.), СДЕЛМ* (< *н.-греч.* καλτσούνι < *ит.* calzone «штанина»)]. К *тур.* восходят также *арум.* călcíne «носок», călciún, călciúne (при cálţă < *ит.* calza «чулок, носок») [*Papahagi* 1974: 329 (< **qaltchyn**)], *алб.* kallçina «кожаная гамаша», «голенище сапога», *pl.* kallçi «гамаши», «штаны» (но kalcë «штаны» < *н.-греч.* κάλτσα) [*Boretzky*].

Тур. **kaptan** (*мор.*) «капитан», также (*ист.*) «командир солдат-христиан, нанятых для гарнизонной службы», *вар.* kapitan (1641), kapidan (1672), kapetan (1668), kapudan, (1680), kapıdan (1680), kapudān – из ит. (*венец.*) capitán «капитан (корабля)», обнаруживает следующие изоглоссы: *рум.* (*уст.*) capudan «капитан», captan (при căpitán < *ит.*) [*Şăineanu* 1900. 3: 30;

DLRM (< **kaptan (paşa)**], *арум.* căpidán «капитан», căpitán [*Papahagi* 1974: 339 (< *греч.* < *ит.*)], *алб.* kapidán (?), *макед.* капидан, *серб., хорв.* kapudan (при kapètan, XV в. < *ит.*), *венг.* kapudan (1618), kapitán (1612). Однозначнее рефлексы словосочетания **kaptan paşa** (ист.) «морской министр и главнокомандующий флотом (в Османской империи)», kapudan paşa (1680), kaputan-başa (1788), при *рум. (уст.)* capudan-paşa, căpitan-paşa [*Şăineanu* 1900. 3: 28; *DLRM*], *серб., хорв.* kapùdanpaša, *н.-греч.* καπετάν πασάς (XVI в.), *венг.* kapitán basa (1597), kapetán passa (1637) и др. [*Kakuk* 1973: 217-218]. *Арум.* căpidán Т. Папахаджи соотносит с căpitán и сопоставляет с *алб.* kapidan; ту же форму приводит С. Какук, но Н. Борецкий ее среди албанских тюркизмов не отмечает. Ср. *рус.* капитан (1615) – из *польск.* kapitan, но скорее прямо из *ит.* capitano (< *ср.-лат.* capitaneus, 1419) [*Фасмер* 1967. 2: 185].

Несомненно связанное с *греч.* Καίσαρ (от *лат.* Caesar), *тур.* kayseri «царский; кесарейский», kaysari, просматривается в *серб. хорв.* kàjcap «кожа тёмно-красная, кармазинная», kàjcep, kàjsarije «вид обуви», kajsèrli «из тёмно-красной кожи», kajsàrli, *венг.* kayszary (= k. belles, 1604) «кесарейская (подкладка)» [*Kakuk* 1973: 230-231]. Кроме того, топоним **Kayseri** (1641) – город и одноименный вилайет Кесарея в Малой Азии, дал *болг.* Кесарийца – местность близ с. Орешница и лес у с. Момчиловци (Смолян. окр.), некогда бывшие владениями турок-урюков, выходцев из Кесарии [*Саламбашев*, 1976: 128].

Показательны изоглоссы, охватывающие *арум.* cazmíre (1906) «кашемир (ткань)», caşmíre, căşmíre, *алб.* kazmir, *н.-греч.* κασμίρι и *тур.* **kazmir** «кашемир (ткань)» [*Papahagi* 1974: 322 (< **qazmir** < *франц.* < *ит.*); *Boretzky*]. Эта форма считается отражением *франц.* (*уст.*) casimir (1829) «казимир (ткань)» < *англ.* kerseymere «кашемир (тонкая шерстяная ткань)» [*Dauzat* 1938: 147], но ср. *англ.* kersey «грубая шерстяная материя» («Новый англо-рус. словарь» В. К. Мюллера и др., М., 2003) и cashmere «кашемир» при kerseymere «казимир» («Оксфордский русско-англ. словарь» М. Уилера, 1972, переизд.: М., 1993). Н. Борецкий не исключает, что алб. форма могла бы восходить и к греч., что относится также к арум., для которого, кроме того, не исключено алб. влияние. В греч. то же слово могло проникнуть из франц., и отметим, что Т. Папахаджи ошибочно выводит *франц.* casimir из *ит.* (?) casimirra (при *ит.* cascimira «кашмир»). Соответственно, *рус.* казимировый «кашемировый» возводится, предположительно, через *польск.* kazimir(ek), kaźmirek (из. *ит.* (?) casimiro) к названию индийской области Кашмир (др.-инд. Kāçmīras). С этим последним связано, хотя и опосредованно,

рус. кашмир «мягкая шерстяная ткань», кашемир, (*донск.*) камишир – из. *франц.* cachemire *id.* (1811) [*Фасмер* 1967. 2: 160, 215; *Dauzat* 1938: 124]. К *франц.* восходит *рум.* caşmir с тем же значением, сопоставимое также с *нем.* Kaschmir и *рус.* кашемир [*СДЕЛМ*]. Следует, по-видимому, констатировать контаминацию двух этимологически не тождественных текстильных терминов (и стоящих за ними реалий). Один из них, восходящий через франц. к *англ.* kerseymere, возможно, для арум. и алб., опосредован *тур.*, а в других языках смешались рефлексы разных форм. При этом *рус.* казимировый, семантически сблизившийся с кашемировый, обнаруживает формальное, но не фактическое соответствие в диал. (*арханг.*) каразéя (начиная с Петра I) «шерстяная ткань», а также каразиево сукно (XVI–XVII вв.), которое через *польск.* karazija или *нидерл.* karsaai восходит к *ср.-англ.* kersey «ткань из Керси близ Хэдли в Суффолке» [*Фасмер* 1967. 2: 191].

Рум. (уст.) muselím «муслин», musul, *алб.* musull, *серб., хорв.* musul, musur (XVII в.), *венг.* muszuly (1691), muszul (1693), muszoly (1736), muszuj (XIX в.) [*Şăineanu* 1900. 3: 87; *DLRM* (< *тур.* **müssellim**); *Kakuk* 1973: 291] восходят к *тур.* **mosulīn** «муслин (ткань из шёлка)» – по названию г. Мосул на р. Тигр (Moşul, Musul), где производилась такая ткань (= mosul + bez «ткань» + -īn; ср. *тур.* **musul bezi**, (*разг.*) musulbez, 1680). При этом венг. формы отмечены в Трансильвании и, вероятно, опосредованы рум., а дублетные *рум.* muselină, muslin, muslină отражают *франц.* mousseline. Ср. также *рус.* муслин – из франц. или *нем.* Musselin, при *ит.* (*уст.*) mussolina [*Фасмер* 1971. 3: 16].

С восточными реалиями связаны, например, *рум.* marţ, (*уст.*) marţi (в выражении: a face pe cineva (a rămâne) m. «обыграть, победить в игре, состязании (проиграть)»), *арум.* márţu «двойной выигрыш при игре в нарды» (ср.: ti fečiu m. «я тебя обставил»), *н.-греч.* μάρτσα, при *тур.* **mars** «двойной выигрыш (в нарды)» – из. *ит.* marcio, marzo [*Ciorănscu* 2002. N 5114; *Papahagi* 1974: 771], или *арум.* brángă «цепь, оковы» при *тур.* **pranga** «оковы (галерные)» < *ит.* branca «лапа, клешня», «захватка» [*Papahagi* 1974: 283 (< **prangha**)]. Однако лингвистические критерии с равным успехом позволяют возводить балканские формы и непосредственно к итальянскому.

В подобных случаях корректнее считаться с возможностями проникновения фонетически сходных форм из разных источников. Особенно если иметь в виду, что балканский культурно-исторический регион, располагавшийся в сфере влияния Османской империи, вместе с ней входил в обширную зону средиземноморских контактов между Западом и Востоком.

Литература

БТРС – Большой турецко-русский словарь / А. Н. Баскаков, Н. П. Голубева, А. А. Кямилева и др. 2-е изд. М., 1998.

Саламбашев А. Местните имена в Смолянско. София, 1976.

СДЕЛМ – Скурт дикционар етимоложик ал лимбий молдовенешть / Ред. Н. Раевски, М. Габински. Кишинеу, 1978.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и дополн. О. Н. Трубачева; Под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. М., 1964-1973. Т. 1-4.

Boretzky N. Der türkische Einfluss auf das Albanische. T. 2. Wörterbuch der albanischen Turzismen. Wiesbaden: Otto Harassowitz, 1976 (Albanische Forschungen. 12).

Ciorănescu A. Dicționarul etimologic al limbii române / Ed. îngrijită și traducere spaniolă, de T. Șandru-Mehedinți și M. Popescu-Marin. București, 2002 (исп. изд.: Coranescu A. Diccionario etimologico rumano. Madrid, 1966).

Dauzat A. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris: Librairie Larousse, 1938.

DLRM – Dicționarul limbii române moderne / Sub direcția prof. univ. D. Macrea. București: Ed. Acad. RPR, 1958.Kakuk 1973: 154-155

Kakuk S. Recherches sur l'histoire de la langue Osmanlie dĕs XVI et XVII siècles: Les éléments Osmanlie de la langue Hongroise. Budapest, 1973 (Bibliotheca Orientalis Hungarica. XIX).

Papahagi T. Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic – Dictionnaire aroumain (macédo-roumain) générale et étymologique. Ed. a 2-a augm. București, 1974.

Popescu-Ciocanel G. Quelques mots roumains d'origine arabe, turque, persane et hébraïque. Paris, 1907.

Șăineanu L. Influența orientală asupra limbii și culturii române. București, 1900. Vol. 1-3.

А. Н. Соболев (Санкт-Петербург / Marburg)

Правила дистрибуции морфосинтаксических единиц в южноарумынском диалекте Пинда

Правила дистрибуции морфосинтаксических единиц в южноарумынском пиндском говоре села Турья [Бара, Каль, Соболев 2005] могут иметь формально-грамматический, лексико-грамматический и лексико-семантический (в т.ч. лексикализованный), семантический и, наконец, коммуникативный характер. Так, правила дистрибуции отдельных морфем могут подчиняться морфонологическим факторам, вступая в противоречие с факторами семантическими (например морфемы ж.р. у сущ. типа *t'atə*,

farf'olea, af'ei), в то время как последние в свою очередь доминируют в правилах согласования внутри синтагмы. Различный характер согласования и координации по числу сущ. типа *duń'auə* также свидетельствует о доминации семантических факторов над формальными в предикативной конструкции. Формально-грамматический характер имеет запрет на образование форм генитива-датива со склоняемым препозитивным артиклем во мн.ч. (т.е. только *a* + Subst+*lor*^{u} и никогда **alor*^{u} + Subst.), запрет на употребление энклитических посессивных мест. при сущ. во мн.ч., запрет на употребление опред. артикля одновременно с энклитическим посессивным мест., запрет на употребление опред. артикля в предложных конструкциях несмотря на определенность референта и, наконец, обязательность артикля в конструкции с обобщительным мест.

Семантические оппозиции, с одной стороны, могут диктовать разграничение форм и конструкций (случай разнокоренных личных мест. 3 л. типа *i̯el*^{u} "он" ~ *n'əsə* "она", практически неограниченные возможности образовывать формы мн.ч. от сущ. любых типов, частично случай разграничения ном. *i̯o* и акк. *m'ini*, частично – использование конструкции с предлогом *prə* "на" при прямом объекте-одушевленном сущ., использование указательных мест. при необходимости разграничить субъект действия и притяжания), а с другой – могут формально нейтрализовываться (мест. *k'ari* "кто" не приобретает показателей рода и числа, разграничение субъектно-объектных отношений при одушевленном пациенсе может отсутствовать, социатив не противопоставлен инструменталу, а падеж цели – падежу места, указательные мест. употребляются в функции личных, неопред. мест. не противопоставлены формально отрицательным, в 3 л. может быть не выражен пол посессора).

Правила дистрибуции могут охватывать целый лексико-грамматический или семантический класс (преимущественное выражение генитива артиклем *'al*^{u} при именах собственных, отсутствие флективных падежных форм у числит., возможность наличия артикля у одушевленных сущ. в конструкциях с предлогом *la*, использование энклитических посессивных мест. только при терминах родства, запрет на использование кратких форм датива личных мест. при терминах ближайшего родства), но могут быть и лексикализованы (случаи генитива-датива типа *al*^{u} *l'ala*, наличие артикля при существительном с предлогом *ku*). Напротив, отсутствие лексико-семантических ограничений в дистрибуции демонстрирует опред. артикль, свободно употребляющийся при именах собственных, и неопред. артикль, употребляющийся с вещественными сущ.; в говоре снято ограничение в дистрибуции частицы компаратива, употребляющейся и с прил., и с сущ. (и с глаг.).

Коммуникативные факторы, исследование которых находилось за рамками настоящей работы, предопределяют правила использования местоименных удвоений. Действие этих факторов и отсутствие формальных ограничений в дистрибуции демонстрирует артикль в синтагмах с уже имеющимся артиклем, артикль в синтагмах с указательным или с притяжательным мест.

Наконец, положение дел в говоре дополнительно осложняется греческим влиянием, которое очевидно предопределяет поведение заимствованных сущ.-названий современных профессий и заимствованных прил., проникновение в сферу генитива-датива конструкции с предлогом *la*, а также появление посессивных конструкций с клитическим дативом личных мест. В этих случаях речь идет о структурных новообразованиях, конкурирующих с арумынскими в качестве стилистических вариантов, и значительно реже – вариантов, специализированных семантически (ср. относительную частотность *la*-конструкции в дистрибутивном значении).

Ближайшую задачу дальнейшего исследования можно видеть в установлении внутрисистемной иерархии этих разнопорядковых факторов в области как именного, так и глагольного морфосинтаксиса и в сопоставлении результатов с данными балканистических ареально-типологических и общетипологических исследований.

Литература

Бара, Каль, Соболев 2005 – Бара М., Каль Т., Соболев А. Н. Южноарумынский говор села Турья (Пинд). Синтаксис. Лексика. Этнолингвистика. Тексты. München.

М. Л. Кисилиер (Санкт-Петербург)

О ТЮРКСКОМ ВЛИЯНИИ В РУМЕЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Румейский язык – один из греческих диалектов, находящихся за пределами Балкан (=БЯС). Когда и откуда пришли его носители (румеи) в Крым неизвестно, а неоднократно высказываемая точка зрения об их северно-греческом происхождении, скорее всего, ошибочна, т. к. базируется исключительно на ряде фонетических черт, общих для румейского и северно-гре-

ческих диалектов, а эти черты, как свидетельствует большинство новейших описаний, свойственны и многим островным диалектов НГР. Кроме того, некоторые синтаксические особенности румейского, в частности, функционирование местоименного повтора дополнения, отличаются от того, что встречается в Северной Греции. Можно лишь предположить, что носители румейского языка пришли с островов, однако эта гипотеза требует детальной проработки.

Что касается времени появления румеев в Крыму, следует отметить, что они, скорее всего, не потомки древнегреческих колонизаторов, а пришли туда значительно позже. На это, в частности, указывают два факта:

1. В румейском языке есть местоименный повтор дополнения, появившийся в греческом, скорее всего, не ранее X в. н. э.

2. Помимо румеев, в Крыму жили и так наз. урумы (татароязычные греки, урум – тюркская огласовка слова *румей*), жившие в отличие от румеев (сельских жителей) в городах и имевшие привилегированное положение. По-видимому, эти урумы и есть потомки древнегреческих переселенцев, которые под влиянием появившихся в Крыму татар утратили свой язык. Румеи появились значительно позже, поэтому они сумели остаться грекоязычными, но были вынуждены селиться не в городах, а в селах, не желая смешиваться с урумами. Не совсем, правда, ясно, почему предки румеев, скорее всего, убегая от османского ига, направились именно к татарам.

Так или иначе, грекоязычные греки столкнулись с татароязычными, и урумский язык, несомненно, оказал очень сильное влияние на румейский. Во-первых, это влияние прослеживается на уровне лексики, где был заимствован ряд ключевых слов, например, таких, как 'спасибо' (по данным Т. Н. Чернышевой, в румейском ок. 30% тюркских слов). При этом у многих заимствований сохранились и греческие аналоги; и те, и другие могут активно употребляться, различие между их значением и особенности употребления в большинстве случаев плохо понятны, и данный вопрос требует специального исследования.

Во-вторых, тюркское влияние заметно на уровне синтаксиса: в частности, многие атрибутивные конструкции, как мне кажется, очень похожи на изафет; показательно, что наравне с ними сохранились атрибутивные конструкции, происходящие от греческого родительного падежа, не сохранившегося в современном румейском.

В-третьих, ряд исследователей склонен усматривать тюркское влияние и в морфологии, считая слабые формы личных местоимений агглютинативными аффиксами, что, с моей точки зрения, неверно.

Питер Плас (Брюссель)

К этнопоэтике формирования идентичности на славянских Балканах: стратегии отчуждения и присвоения в традиционных народных вербально-обрядовых жанрах штокавского (сербского, боснийского, хорватского) ареала

В соответствии со своей базовой ориентацией на язык, славянская этнолингвистика уделяет особое внимание вербальному коду традиционной народной культуры, прежде всего обрядовым текстовым жанрам, таким как заговоры и заклинания, магические приговоры, обрядовые песни и т.п. Типология, морфология, структурные и семантические компоненты этих жанров анализируются в их перформативном и шире – культурном контексте с целью определения основных семантических и прагматических мотивов (мотивационных моделей, символики) обрядовых текстов и практик – понятых как образцовые реализации народной языковой и культурной картины мира (см., напр.: Виноградова 1993; Толстая 2002; Левкиевская 2002). Как правило, интерпретации при этом строятся на семиотических оппозициях (как семантических и аксиологических элементах картины мира), среди которых с этнокультурной точки зрения несомненно наиболее фундаментальной является оппозиция *свое – чужое* с модальностями *близкое – далекое, внутреннее – внешнее, социальное – маргинальное, домашнее – дикое, человеческое – не-человеческое.* В связи с тем, что исследователи более склонны к компаративно-славянским направлениям исследования, значительная часть локальных балкано– или южнославянских текстовых материалов до сих пор не подвергалась более подробному анализу в такой перспективе (однако в связи с южнославянскими заговорами и народно-магической картиной мира см. Раденковић 1996а-б). Кроме того, и в этнолингвистике, и в фольклористике (по традиции более направленной на эстетические или формальные аспекты обрядовых народных жанров, если не преимущественно на народную эпику) в последние годы признается потребность в более тщательном контекстуальном анализе обрядовых фольклорных текстов, в частности, взаимоотношений стилистических, композиционных, референциальных и функциональных свойств обрядово-магической поэзии (ср. Ajdačić 1994; Гусев 1998; Юдин 2001). Предлагаемый доклад в данном контексте представляет собой очерк как расширенной 'этнопоэтической' перспективы, так и конкретного ее применения в исследовании стратегий (семантико-прагматических моделей и мотивов) 'отчуждения' и 'присвоения' и их поэтических реализаций в традиционных обрядово-магических текстах западно-южно-

славянского ареала – т.е. балканской и южнославянской этнокультурно дифференцированной 'диалектной зоны', совпадающей в лингвистическом плане со штокавской (хорватской, боснийской, сербской, черногорской) языковой областью. Предполагается, что таким исследованием можно внести вклад в изучение языковых и поэтических реализаций картины мира и мировоззрения балканской и славянской народной культуры (по крайней мере, для периода 1880-1960 гг., когда названные жанры обширно документированы). К тому же будет уделено должное внимание рассмотрению фундаментальной проблематики лингвистических, этнических, культурных, исторических процессов формирования идентичности в интердисциплинарной области балканистики (см., напр.: Schubert & Dahmen 2003; Detrez & Plas 2005; что касается семиотического изучения балканской модели мира или культурного пространства, ср. Цивьян 1990, 1999; Burkhart 1989).

В комбинации с этнолингвистическим изучением обрядового фольклора как источника для реконструкции и интерпретации традиционных знаковых систем предлагается теоретико-методологическая перспектива, в которой в качестве основной посылки принимается существование тесной взаимосвязи между поэтикой и прагматикой (ср. Friedrich 1986, 1991; прагматика здесь понимается как функциональное и мотивированное использование знаков в контексте). Здесь вступает в силу выдвинутый Якобсоном принцип, что «любая значительная поэтическая композиция подразумевает целенаправленный выбор словесного материала» (1981d). В англо-американской фольклористике, лингвистической антропологии и социолингвистике разработки якобсоновской лингвистики и поэтики в комбинации с Пирсовой семиотикой привели к интенсификации исследований различных процессов социокультурного «означивания» и его контекстуальной обусловленности, в частности – 'перформанса' (реализации в дискурсе) и (ре)продуцирования социальной/культурной идентичности при помощи анализа текстов и речевых событий (speech events) в их этнографически-коммуникативном окружении (напр., Hymes 1981, 2003; Bauman 1977; Bauman & Briggs 1990; Silverstein 1976, 1996, 2003). К этому направлению исследований близко следующее наблюдение культурного антрополога Джеймса Фернандеса (Fernandez 1986): в народной поэзии чаще всего реализуется целенаправленное перемещение 'себя' и 'других' (при помощи фигуративной / метафорической предикации) в культурном 'пространстве качеств', конституированном семантическими измерениями/континуумами.

Отчуждение и присвоение являются в нашем исследовании родовыми понятиями для целенаправленных перемещений, осуществляемых в обрядовых фольклорных жанрах в пространстве семантического континуума

с полюсами 'свое'/'чужое' при помощи вербальных поэтических средств. В зависимости от темы и функций рассматриваемых обрядовых текстов и специфических (пространственных, социальных, мифологических и др.) модальностей упомянутого континуума, эти перемещения могут реализовываться в целом ряде конкретных семантико-прагматических моделей и мотивов (которые определяют стратегию текста), напр. удаление/изгнание vs. приближение/приглашение, маргинализация vs. социализация, превращение в дикого (животное / демона / женщину) vs. превращение в домашнего (человека / мужчину) и т.п.

В качестве важнейших, более или менее эксплицитно 'отчуждающих' и 'присваивающих' поэтических ритуально-магических текстовых жанров западно-южнославянского ареала могут быть названы: ритуальные формулы (объявления о рождении, благословления, 'формульные' диалоги и др.) и песни в контексте родильной, свадебной и погребальной обрядности (социализация и защита новорожденных, расставание невесты с ее семьей и присвоение ее женихом и его семьей, прощание/отсылание покойного – среди прочего как защитная мера против вампиризации); календарные песни (в частности, рождественские, юрьевские, «еремийные» для изгнания змей и др.), исполняемые при обходе домов (в целях повышения плодородия или благополучия и защиты от вредоносных существ); народно-медицинские заговоры (изгнание болезней и получение/апроприация здоровья); формулы против демонов (дьяволов, вампиров и др.); ритуальные формулы побратимства (в частности, используемые в случае крайней необходимости между людьми различной этнической/конфессиональной принадлежности). Корпус для исследования составлен на базе важнейших периодических изданий и моножанровых фольклорных собраний.

В нашем подходе к текстовым материалам мы следуем базовым принципам этнопоэтического анализа, в частности, Делла Хаймза (Hymes 1981, 2003). Эти принципы состоят, в сущности, в контекстуальном структурно-лингвистическом анализе фольклорных текстов, при котором форма (стилистические и структурные свойства), содержание (референциальное значение) и (прагматические, индексные) функции всегда рассматриваются в терминах друг друга (ковариация). Отдельные наши опыты применения этого подхода в предыдущих работах, а именно в анализе черногорских обрядовых формул объявления о рождении (Plas 1998), традиционных песен вучарского ритуала у сербов и хорватов (шествия с мертвым волком) (Plas 1999) и метафор, связанных со скотом и волком в ритуальном дискурсе свадебных обычаев (Plas 2004), показали, что стилистические и структурные приемы (напр., рифма, параллелизм, хиазм), рассматриваемые в комбинации с переносным использова-

нием языка, референциальными функциями и перформативным контекстом, устанавливают метафорически-ассоциативные и метонимически-каузативные отношения, проясняющие (магические) стратегии и действительно осуществляющие 'перемещения'. В частности, формулы объявления о рождении осуществляют 'перемещение' новорожденных мальчиков к 'здоровью' при помощи метафорического идентифицирования их с волками, в то время как в вучарских песнях вербально осуществляется постепенное изгнание волков – как опасных 'чужих' – через пространственно и социально маркированные семантические континуумы, и т.д. Тексты такого рода культурно релевантны и ритуально перформативны, т.к. они *индексируют* (предполагают, имплицируют, инкорпорируют) свои перформативные контексты (включая нормативные социокультурные системы ценностей) и иконически отражают конечные цели, ради достижения которых осуществляются соответствующие вербальные обряды. Подобный тщательный текстологический анализ становится особенно важным в случаях, когда элементы ситуационного/перформативного контекста в этнографическом описании не были или были только частично записаны вместе с текстами. Культурно-прагматическая информация, содержащаяся в этих текстах, дает кроме того возможность дополнительной критической оценки этнографического дискурса, сопровождающего их фиксации (Hymes 1981; Bauman 1992; Parmentier 1993; Silverstein 1996, 2003). Если понимать ритуально-магические тексты как модели и воплощения культурного семантического 'пространства качеств', в котором при помощи поэтико-прагматических процессов реализуются целенаправленные 'перемещения' (мотивы, стратегии) 'отчуждения' и 'присвоения', то эти перемещения могут эксплицитно или имплицитно иметь место на любом уровне текста, текстопорождения и контекстуализации. Соответственно, должны быть исследованы по крайней мере следующие аспекты содержания, формы и контекста, взятые в их взаимоотношениях и в связи с их 'функциональным значением':

– метафорическое/переносное использование языка 'отчуждающих' и 'присваивающих' текстов (Fernandez 1986);

– стилистические приемы, служащие для выражения семантических отношений: звукоподражания, рифма, параллелизм, хиазм, эмфатические способы, этимологические фигуры, иконичность и т.д. (Jakobson 1981a-c; Sikimić 1994);

– композиция, структура стиха, ритм/метр (часто семисложный; Hymes 1981, 2003);

– прагматические/индексные текстовые элементы/маркеры: дейксис, перформативы, императивы, оптативы и т.д. (Silverstein 1976, 1996, 2003; Hanks 1992; Толстая 1992; Юдин 2001; Левкиевская 2002);

– ситуационный и перформативный контекст, в особенности взаимодействие вербального текста с акциональным, предметным и другими компонентами/кодами обряда (Виноградова 1993);

– метапрагматический дискурс: народные интерпретации обрядовых текстов/действий, как и интерпретации (если они известны) записанных текстов, принадлежащие этнографам (Виноградова 1995; Silverstein 1993; Hanks 1993; Silverstein & Urban 1996; Толстая 2002);

– жанровая интертекстуальность: имплицитный или эксплицитный 'диалог' между ритуальными текстовыми жанрами (ср. Bauman 1992); и

– более широкие обрядовые комплексы и народные дискурсы или области знания, указывающие на дальнейшие интер– и метатекстуальные отношения (т.е. более общий контекст народной культуры).

Представляемый проект должен способствовать дальнейшему развитию критического филолого-антропологического метода реконструкции традиционной западно-балканской славянской 'народной прагматики' и (нормативных, идеологических) народных моделей лингвистических/поэтических репрезентаций и оценок (коллективных) идентичностей.

Литература

Виноградова Л. Н. 1993. Семантика фольклорного текста и ритуала: типы взаимодействий // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. XI международный съезд славистов. М., 1993, с. 210-20.

Виноградова Л. Н. 1995. Мотивировки обрядовых действий. стереотипы религиозного и магического мышления // Bartmiński J., Jasinska-Wojtkowska M. (red.). Folklor, Sacrum, Religia. Lublin, 1995, s. 52-58.

Гусев В. Е. 1998. Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора // Славянские литературы, культура и фольклор славянских народов. XII международный съезд славистов. Доклады российской делегации. М., 1998, с. 357-369.

Левкиевская Е. Л. 2002. Славянский оберег. Семантика и структура. М., 2002.

Раденковић Љ. 1996a. Народна бајања код Јужних Словена. Београд, 1996.

Раденковић Љ. 1996b. Симболика света у народној магији Јужних Словена. Ниш, Београд, 1996.

Толстая С. М. 1992. К прагматической интерпретации обряда и обрядового фольклора // Образ мира в слове и ритуале: Балканские чтения I. М., 1992, с. 33-45.

Толстая С. М. 2002. Мотивационные семантические модели и картина мира // Русский язык в научном освещении. М., 2002, 1/3, с. 112-27.

Цивьян Т. В. 1990. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.

Цивьян Т. В. 1999. Движение и путь в балканской модели мира: Исследование по структуре текста. М., 1999.

Юдин А. В. 2001. Магические перформативы в заговорах и календарно-обрядовых песнях восточных славян // Etnolingwistyka 13, s. 139-148.

Ajdačić D. (ed.) 1994. The Magical and Aesthetic in the Folklore of Balkan Slavs. Belgrade.

Bauman R. 1977. Verbal Art as Performance. Rowley, MA.

Bauman R. 1992. Contextualization, Tradition and the Dialogue of Genres: Icelandic Legends of the Kraftaskáld // A. Duranti & C. Goodwin (eds.). Rethinking Context. Language as an Interactive Phenomenon. Cambridge, 125-145.

Bauman R. & Briggs C. L. 1990. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life // Annual Review of Anthropology 19: 59-88.

Burkhart D. 1989. Kulturraum Balkan: Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas. Berlin.

Detrez R. & Plas P. (eds.) 2005. Developing Cultural Identity in the Balkans: Convergence vs Divergence. Bruxelles, Bern, Berlin, et al.

Fernandez J. W. 1986. Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture. Bloomington, Indiana.

Friedrich P. 1986. The Language Parallax. Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy. Austin.

Friedrich P. 1991. Polytropy // J. W. Fernandez (ed.). Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology. Stanford, California, 17-55.

Hanks W. F. 1992. The Indexical Ground of Deictic Reference // A. Duranti & C. Goodwin (eds.). Rethinking Context. Language as an Interactive Phenomenon. Cambridge, 46-76.

Hanks W. F. 1993. Metalanguage and Pragmatics of Deixis // J. A. Lucy (ed.), Reflexive Language. Reported Speech and Metapragmatics. Cambridge, 127-157.

Hymes D. H. 1981. In Vain I Tried To Tell You. Essays in Native American Ethnopoetics. Philadelphia.

Hymes D. H. 2003. Now I know only so far. Essays in Ethnopoetics. Lincoln, Nebraska.

Jakobson R. 1981a. Grammatical Parallelism and its Russian Facet // Selected Writings of Roman Jakobson III. The Hague, Paris, New York, 98-135.

Jakobson R. 1981b. Linguistics and Poetics // Selected Writings III. The Hague et al., 18-51.

Jakobson R. 1981c. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry // Selected Writings III. The Hague et al., 87-97.

Jakobson R. 1981d. Subliminal Verbal Patterning in Poetry // Selected Writings III. The Hague et al., 136-147.

Parmentier R. J. 1993. The Political Function of Reported Speech: A Belauan Example // J. A. Lucy (ed.), Reflexive Language. Reported Speech and Metapragmatics. Cambridge, 261-286.

Plas P. 1998. Some New Perspectives for the Study of Slavic Ritual Symbolism: Symbolic Anthropology, 'An-trope-ology' and Ethnopoetics // Slavica Gandensia. 25/1, 43-58.

Plas P. 1999. The Songs of the Vučari: Relations between Text and Ritual-Mythological Context // Slavica Gandensia. 26, 85-116.

Plas P. 2004. The Poetics of Cattle and Wolf in Western Balkan Slavic Wedding Traditions: Metaphors, Motivations, Performances // Die Welt der Slaven. XLIX/2, 275-312.

Schubert G., Dahmen W. (eds.) 2003. Bilder vom Eigenen und Fremden aus dem Donau-Balkan-Raum. Analysen literarischer und anderer Texte. München.

Sikimić B. 1994. Etymological Magic and the Etymology of Text // Ajdačić (ed.), 77-84.

Silverstein M. 1976. Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description // K. H. Basso & H. A. Selby (eds.), Meaning in Anthropology. Albuquerque, 11-56.

Silverstein M. 1993. Metapragmatic Discourse and Metapragmatic Function // J. A. Lucy (ed.). Reflexive Language. Reported Speech and Metapragmatics. Cambridge, 33-58.

Silverstein M. 1996. The secret life of texts // Silverstein & Urban (eds.), 81-105.

Silverstein M. 2003. Indexical Order and the Dialectics of Sociolinguistic Life // Language and Communication. 23, 193-229.

Silverstein M. & Urban G. (eds.) 1996. Natural Histories of Discourse. Chicago, London.

Петко Христов (София)

"НИ ЖИВ, НИ МЪРТЪВ" – СОЦИАЛНАТА "СМЪРТ" В БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА КУЛТУРА

Маргинализираният човек, чийто социален статус в традиционната селска общност на Балканите би могъл да се определи като положение на социална "смърт", е една от интересните, но слабо проучени в социален и културен план фигури в българската народна култура. Това е така, защото изследователският анализ обикновено се фокусира върху нормативно предписания "правилен" модел-образец за човешко поведение с неговите мъжко– и женско-родови (в смисъл. gender) специфики. Освен с "лиминалност" (по В. Търнър) на статуса и/или с "незавършеност", социалното положение на маргинализираната персона (мъж или жена) в локалната общност, на която принадлежи, се описва в българската (и по-широко в южнославянската[1])

[1] Обемът на настоящата статия и наборът от материали, с които разполагаме, налагат да се ограничим само в рамките на народната традиция на българите. Предварителните ни наблюдения, обаче, показват, че част от изводите се отнасят и за останалите южнославянски традиции.

народна традиция като състояние на "*ни жив, ни мъртъв*", доколкото на индивида са отнети или той е загубил базовите характеристики на "*добрия*"[2] традиционен човек (мъж или жена) в своята социална среда, придобити в хода на индивидуалната му социализация. Отхвърлен от своята социална група, индивидът е поставен в положение на социална "смърт", като му е отказано правото и възможността за по-сетнешно социално развитие и съответно място в структура на традиционната селска общност.

Изследването на положението на маргинализирания човек в локалната общност като социален и културен феномен, описвано в традиционната култура на българите като състояние на социална "смърт", е вдъхновено от възгледа за **културата** като система от допълнителни ограничения, налагани върху природното поведение на човека. То би могло да започне с представянето на социално предписваните модели и норми за поведение на мъжа и жената в границите на патрилинеарното семейство и на кръвнородствената структура на българското, и по-широко – на балканското село. Човешкото тяло, включително и половият диморфизъм, са социално конструируеми в рамките на съответната етно-културна традиция, най-добре проследимо в ритуалите от жизнения цикъл на индивида. В традиционното общество на Балканите превода на биологичните процеси в сферата на "условното" (по А. Байбурин) позволява те да бъдат управлявани с помощта на ритуала. Ритуалът, разбира се, е условен в глобален план, в перспективата на общочовешкия набор от разнообразни поведенчески стратегии, но не и в конкретния социум; в този смисъл алтернатива да бъде извършван ритуала или да не бъде правен, не съществува (***Байбурин*** 1993: 39). Унифицирането и стандартизирането на социалнозначимия опит на общността кристализира в културната традиция, превръщайки я едновременно в програма за социално поведение, която в рамките на глобалния диалог **природа-култура** ограничава и регламентира "естествените" действия и постъпки на човека. И ако в хода на ритуалните действия след раждането бива "изработвана" формата на човешкото тяло от бабата-акушерка (и от жените в къщата, вкл. и майката) – на новороденото се "доправят" ръцете, краката, главата и т.н. (***Байбурин*** 1993: 44), то получаването на име (от кръстника) на кръщенето и на своята част от родовото **благо-получие** (посредством **благо-словията**) позволява включването му в поредицата на предците и на светците-покровители, т.е. в култово-сакралния ("духовната сфера" според А. Байбурин) живот на общността, доминиран от мъжете

---

[2] За разлика от "*лошия*", когото народът проклева – срв. по-долу материалите на Д. Маринов.

в рода. Можем да предположим, че и символно-ритуалното маргинализиране на индивида (мъж или жена) в социален план ще бъде съпроводено от "изключване" от родовия кръговрат на живота (в см. зачеване-раждане-смърт), както и от "загуба" на телесни човешки характеристики – и *проклетия*, и *грешника*, и *болника*, са с отнет социален статус и доведени до граничното (между "този" и "онзи" свят) състояние на социална "смърт".

В традиционните по тип културни системи, каквато е културата на българското (и южнославянското) село през първата половина на XX век, "програмата" за социално значимо поведение се състои от правила и/или образци (модели) на поведение (***Лотман*** 1971: 167), усвоявани в процеса на социализацията, следването на които е било задължително условие в социалния живот на локалната общност. Тези ритуализирани стереотипи на поведение, изпълняващи ролята на норми[3], са въплъщение, от една страна, на ценностите на народната култура, които се "разиграват" в ритуалите и "разказват" в мито-легендарната традиция; от друга страна, цялата човешка дейност се съдържа в снет вид в тази ритуализирана програма от социално значими образци на поведение, възприемани като свещени прецеденти (първообрази), често представяни като ***hierophania***, от които те са се развили. В нашето разбиране, именно чрез символизацията на социалните отношения в ритуалната система на южнославянските народи на Балканите, особено в ритуалите от човешкия жизнен цикъл, се осъществява онзи синтез между социалното и културното, който превръща **ритуала** в регулатор на отношенията **индивид-общество**. В този смисъл, за етнологичното изследване особен интерес представлява поведението на човека (мъж или жена), когато то има двойна мотивация – сакрално-ритуална и социално значима, които и през визирания исторически период не си противоречат, а преминават една в друга и обратното – напр. в българското правило "*Срамота от хората и грехота от Бога!*", регулиращо поведението на индивида в традиционното село.

Анализът на ритуалния статус и социалното положение на маргинализираните персони, белязани от стриктен полов диморфизъм в традиционните култури на Балканите, трябва да започне с представянето на традиционните идеи за характеристиките и ролите на мъжа и жената и за тяхната реализация в социалната структура на традиционното балканско село. Сред широкия спектър от социални отношения в тези аграрни по тип общества (през визирания период на първата половина на XX век), определящи гръбнака на социалната

---

[3] Както и на традиционни стереотипи за нарушението на нормите – срв. ***Байбурин*** 1985: 10.

структура в селото – брачни, семейно-родствени и съседски, нашият интерес е фокусиран върху **традиционното семейство**, разглеждано и като социокултурна институция, но и като най-важната общност в жизнения цикъл и реализацията на индивида – мъж или жена. В патрилинейния брачен модел на Балканите, чиято еманация е комплексното патронимично семейство (като желан, но рядко реално постижим идеал – ***Hammel*** 1980: 243), основна цел и ценност в сексуално-репродуктивното поведение на индивида е раждането на деца в семейството, иначе казано – осигуряването на безсмъртието на патриархалния род чрез кръговрата на поколенията, които периодически се включват и изключват от **ритъма на родовата плодовитост**. Осмислянето на тази основна цел и спазването на **патронимията** като принцип в изграждането на комплексното семейство, определя според нас характеристиките в социокултурен план на статусите на **мъжа** и **жената** в традиционното семейство и налаганите им от културната традиция социални и ритуални роли.

В патрилокалния брачен модел на Балканите репродуктивният живот на жената трябва да започне в ритуално фиксираните като норма време и място – по време на *сватбения* обред и при свождането в брачното ложе. Именно нейният мъж е този, който инициира ритуално сексуалния живот на своята жена (*невеста*). Само така той осигурява законни, според нормите на този брачен модел, наследници на своя род и фамилно име, т.е. така се осигурява родовото безсмъртие. Със средствата на ритуала, природно дадената потенция на женското тяло да зачева и да ражда се "усвоява" в границите на патриархалния род и женската плодовитост се "обозначава" като "*наша*", "***своя***", превръщайки се в социално значима. Ето защо, ако *невестата* се окаже недевствена, взела контрола върху репродуктивната си потенция в свои ръце, патрилинейният род я "изхвърля" от своята структура (***Христов*** 1996: 69) и отказва да й даде името си. Такава *невеста/булка* връщат в нейния бащин род, или я оставят в дома на младоженеца срещу солидна зестра (*мираз*), напомняйки й цял живот, че е дошла "*като нахапана ябълка*".

Когато кръговратът на родовия ритъм се затвори и синовете станат на свой ред бащи на *челяд* (поколение), *стопани* със свои жени и деца, става подялбата на *бащинията*, т.е. на бащиното наследство като име, култ, богатство/*блага* и т.н. Полага се началото на нови патрилинейни семейно-родствени групи, осигуряващи следващи генерации от кръвни родственици, гарантиращи родовото безсмъртие. Това, вероятно, осигурява високия ритуален и социален статус на "старите" мъже в общността – *старейшината* на рода, *старците* в селото[4];

---

[4] Поемайки част от този авторитет в култово-ритуалния процес в общността и селският свещеник се превръща в *дядо поп*.

като изпълнили своите традиционни задачи в поддържането на фамилния кръговрат (и семейния цикъл) и родово **благо-получие**, те стоят най-близо до предците – традиционни покровители на рода.

По този начин за **мъжа** на Балканите, и в българската традиция конкретно, основната опозиция **стар/млад** се реализира като *участващ/неучастващ* в кръговрата на плодовитостта (*берекета*) в дома и на полето, което в социалната си проекция се изразява в опозицията **женен/неженен**. Ето защо и наборът от "грозни пожелания" (по ***Арнаудов*** 1934: VIII) на най-страшните клетви за мъжа на Балканите, които го маргинализират тотално, визират именно възможността му да участва в кръговрата на плодородието и да осигури родовото безсмъртие – *"Ега ти исаане корено!", "И семка да не остане от него!", "Името да ти не бидит!", "Аир и берекет да не видиш!", "Аир да не видиш ни от чедо, ни от стока!"* и т.н. (***Дабева*** 1934: 14, 16, 47). Проклетиите, за които народът вярва че се сбъдват (*хващат*): родителските (особено бащините – срв. ***Христов*** 1992: 22-23) и кумовите, "*до девета рода гонят", "корена му изсушават", "домът му правят да опустее*" (***Славейков*** 1982: 87, 288); тези клетви "*падат като огън на къщата на сина, на децата му, на стоката му, на здравето му – и горят като пожар*" (***Маринов*** 1907: 165). Ето как известният български етнограф Д. Маринов описва в началото на XX век ритуалната *калушарска* (*русалийска*) клетва (в см. 'обет', "заклеване") при посвещение: "*Клетвата ... е сбор от всички народни клетви, с които народът кълне лошите и върлите злодейци и пакостници*". Обектът на тази клетва изпада в състояние на ритуална и социална "смърт", представяна по следния начин: "*У къщата ми огнище да не гори, комин да не пуши; змии и гущери гнезда да вият в нея; кукумявки и бухали да живеят и да мътят; жена ми да не трае, люлка да не видя; дете да ми не заплаче; в гумно (харман) овца да не блее, вол и крава да не мукат, кон и кобила да не цвилят, куче да не лае, петел да не пее; трънe и бурене да расте, пусто да бъде. Аз самичък с очи да не видя, с уши да не чуя, с език да не говоря, с ръце да не ловя; от нищо наситка да нямам; дето стъпна, да съхне, що похвана, да гори – пред мене чуми, зад мене холера; земя кости да ми не приема*" (***Маринов*** 1981: 642).

Подобен образ рисуват и народните песни за "*греховния болник*", който вследствие на Божие наказание или на проклетия (най-често майчина) за извършен тежък ("*смъртен*") грях, придобива особен "граничен" статус". *Грешникът, болникът* (мъж или жена) загубва "нормалните" си културни обозначения и характеристики, като нито оздравява, нито умира, нито може да се върне към своя статус в общността, за да извършва определените му дейности (***Георгиев*** 1982: 61), нито да умре и да се превърне в

покойник-покровител за своята общност, защото неговата греховност го прави съотносим с "нечистите" покойници, опасни за останалите. Неговото описание в баладите много точно съответства на злокобните пожелания в цитираната по-горе *калушарска* клетва:

"...*Дека лежи Станко, добър юнак,*
Уста има, не може да дума,
Очи има, не може да гледа,
Ръце има, не може да работи,
Нозе има, не може да оди."

(***Захариев*** 1949: 351)

Така, посредством символните форми за социална регулация (**клетвата**) и/или вследствие на нарушението на нормативно предписаното социално поведение (**греха**), тялото на маргинализирания човек в общността е редуцирано повторно до онова състояние на био-социален "материал", от който в хода на обредната социализация в същата тази общност са "доизградили" "истинския" човек (**Байбурин** 1993: 43). Народната вяра приписва изключителната сила да се сбъдват ("*да хващат*") клетвите именно на тези обредни лица, които са ръководили ритуалите от жизнения цикъл и социализацията на индивида в традиционната общност – бащата и майката, *бабата*-акушерка и кръстника (***Христов*** 1992: 32)[5]. Доведен до състояние на социална "смърт", традиционният човек (мъж или жена) е "*ни жив, ни умрял*"; него го "*нема ни на тоя свет, ни на оня*" (***Дабева*** 1934: 10).

За **жената** в този брачен модел, какъвто го откриваме в представите и ритуалните практики на Балканите, е абсолютизирана репродуктивната й способност: аграрните по тип ритуали са запазили тук архаичното съотнасяне на нейната плодовитост с плодородието на земята и съответно обозначението й като "*нивата на патриархалния дом*"[6]. На нея й е отказано правото да пораждa генеалогия. Раждането на първото дете (по възможност *мъжко*) в дома на мъжкия род за жената означава включването й в родовия кръговрат на зачеване и раждане, осигуряващ безсмъртието на рода и даващ на жената ритуална и социална пълноправност. Тя става истинска майка на децата си, обаче, едва когато ги *дои* (кърми) – с това тя придобива ритуални права над рожбите си; нейната клетва "*Да не ти е проста материнската кърма!*" "лови" (***Христов***

---

[5] Обратното, тъкмо това се привежда като доказателство за "живост" – срв. пословиците от Граово: "*И ас съм от майка роден*", "*И мен ме е кум крештевал*" (**СбНУ**, 8, София, 1892, с. 235).

[6] Срв. "*Жената е нивата на къщата, на влаката, на кръвта*", "*Жената е нива, и ражда такова семе, каквото посее човек на нея*" (***Маринов*** 1907: 150-151).

1992: 31). В този възглед се корени и представата за голямото значение на "*млечното родство*" на Балканите. Нормативният модел, свързан с патрилинейната брачна институция, налага и представата за незавършения преход, непълния статус и липсата на социална осъщественост за *старата мома* и *яловицата* (жената-бездетка). Ако се опрем на възгледа, че чрез *женитбата* (брака) жената изминава двоен път в социалното пространство (по ***Левинтон*** 1991: 216) – по хоризонтала от един патрилинеен род към друг, и по вертикала – от статуса на *мома* към този на омъжена жена (*невеста*), то става ясно, че *яловицата* не може да осъществи вертикалния социален преход, условие за което е раждането на дете в новия дом (***Христов*** 2000: 262). Ето защо в повечето южнославянски култури бездетството се възприема като *Божие наказание* и е достатъчно условие за разтрогване на иначе свещения (християнски) брак. В своето нещастие *яловицата* безуспешно се опитва да "произведе" човек, като девет месеца носи "*камък под сърцето си*", с надеждата да се превърне в дете; страшна е нейната майчина песен:

"Нани ми нани, мажко детенце!
Уши си имаш, а ме не слушаш,
уста си имаш, а ми не ревеш,
очи си имаш, а ме не гледаш,
раце си имаш, а ми не шаваш.
Мене ме макя люто проклела,
та ме е люта клетва стигнала."

(***БНТ*** 1962: 409).

Описаните характеристики на статуса на семейната жена (*стопанка*) се запазват дотогава, докато в ритъма на родовата плодовитост не се включи следващата годна да ражда (но социално регламентирано) генерация – в хода на сватбения ритуал *свекървата* символично ще "предаде" репродуктивните си задължения на новата жена в мъжкия род – *невестата*, и трябва да се "*отроди*", да спре вече да ражда. Социално пълноправният живот на жената в патрилинейното семейство е рамкиран от две сватби – собствената и тази на децата й. Животът й на *невеста*, *домакиня*, *стопанка*, е ограничен между социалните статуси на **мома** и **баба**. "*Отраждането*" в южнославянските традиции се свързва с ритуалната чистота, даваща възможност на възрастната жена, *бабата*, на ритуален контакт с "отвъдния" и с природния свят, населен с митични и демонични персонажи, но и правото да управлява и контролира поведението – ритуално и ежедневно, на останалите жени в патриархалния дом, вкл. и ритъма на раждания в него. Оттук, вероятно, е и традиционния конфликт свекърва-снаха, както

и дълбокото убеждение сред южнославянските народи, че именно жените (*снахите*) са причината за разпадането на комплексното семейство, изкристализирало в традиционната формула: "*Жене (кучкье) бракя делят!*".

В тази посока би могъл да се фокусира и анализът на ритуалната роля и социалния статус на маргинализираната жена, нарушила патриархалната нормативност – недевствената *невеста/булка*, *копиларката*, родила извънбрачно детето си, *курвата*, *блудницата*-прелюбодейка и т.н. Нейният образ се изгражда в ритуалите като на **жена**, поела контрола над своята репродуктивна потенция и сексуален живот извън патриархалните норми. Жената, престъпила патриархалния "закон", излиза извън патрилинейния брачен модел и напуска социалнорегламентирания кръг – тя става *курва*, *блудница*, *вещица*, *бродница*, *мамница*. Нейната плодовитост е съотнесена с дивото, природното и неусвоеното, а тя е обозначавана в зооморфни кодове – *като разбесувана кучка* (***Христов*** 1997: 188), *разпасана кобила (магарица)*, змия и т.н. В християнизираната версия на същата тази представа "псетата, магьосниците, блудниците, убийците и лъжците" остават извън Божия град[7]. Традиционното общество отказва да приеме в себе си такава жена – по нормите на обичайното право тя бива изгонвана извън селото (***Маринов*** 1907: 150). По този начин, върху опозицията **стар/млад**, за омъжената жена се наслагва патриархалната норма на опозицията **регламентирано/ нерегламентирано зачеваща и раждаща жена.**

Изложените по-горе материали от народната култура на българите недвусмислено показват, че изследването на социо-културното конструиране на тялото и неговия полов диморфизъм в традиционните култури на южнославянските народи би могло да бъде обогатено чрез анализа на ритуално-символните форми за "редуциране" на същото това тяло. Довеждането на традиционния човек (мъж или жена) до граничното състояние на социална "смърт" ("*нито жив, нито мъртъв*") се извършва също с ритуализирани действия, подобно на неговото "доизграждане", осъществено в хода на социализацията му. Само така можем да се съгласим с големия български етнограф и фолклорист М. Арнаудов, че бащината и майчината клетва са "един регулатор на обществена справедливост" (***Арнаудов*** 1992: VII). Тогава можем да разберем майката, кълняща единственото си дете: "*Едно си било, да не си било и ти*!"[8]

---

[7] **Библия**. Книга на Новия завет, Откровение на Св. Йоан, XXII, 14-15.

[8] По ***Дабева*** 1934: 14. Срв. варианта от Дупнишко: "*По-арно камен да е родила макьа ти, негле тебе.*" (**СбНУ**, 9, София, 1984, с. 166).

Литература

Арнаудов, М. 1937. Българските народни клетви. Към характеристика на народния мироглед и на народното творчество. – В: Дабева, М. Българските народни клетви. София, 1934, с. III-XIII.

Байбурин, А. 1985. Некоторые вопросы этнографического изучения поведения. – В: Этнические стереотипы поведения. М., 1985, 7-21.

Байбурин, А. 1993 Ритуал в традиционной культуре. СПб.

БНТ 1967. Българско народно творчество. Т. 7, София, 1962.

Георгиев, М. 1982. Ролята на болника в българския фолклор. – В: Български фолклор, 4, 54-69.

Дабева, М. 1934 Български народни клетви. Принос към изучаването на народната душа и народния живот. София.

Захариев, Й. 1949. Пиянец. – СбНУ, т. XLV.

Левинтон, Г. 1991 Мужской и женский текст в свадебном обряде (свадьба как диалог). – В: Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 210-234.

Лотман, Ю. 1971 Проблема "обучения культуре" как её типологическая характеристика. – В: ТЗС, 5, Тарту, 167-176.

Маринов, Д. 1907. Народно карателно (углавно) обичайно право. – В: Жива старина. Кн. 6, София.

Маринов, Д. 1981. Народна вяра и религиозни народни обичаи. – В: Избрани произведения. Т. 1, София.

Славейков, П. Р. 1982. Български притчи или пословици и характерни думи. – В: Съчинения. Т. 6, София.

Христов, П. 1992. Родителската клетва – регулатор на социалната справедливост. – В: Българска етнография, 5-6, с.19-34.

Христов, П. 1996. Обредното обозначение на нерегламентираното зачеване в западнобългарската сватба. – В: Българска етнология, 4, с. 62-72.

Христов, П. 1997. Жената – "кучка". Зооморфните характеристики на социокултурния статус на жената в патрилинейния брачен модел. – В: Етно-културолошки зборник. Књ. III, Сврљиг, с. 183-191.

Христов, П. 2000. Лиминалността на яловицата (жената – бездетка) в българската традиция. – In: Ethnoses and cultures on the Balkans. Vol. 1, Sofia, pp. 254-267.

Hammel, E. 1980. Household Structure in Fourteenth-Century Macedonia. – In: Journal of Family History, 5, pp. 242-273.

А.А. Плотникова (Москва)

БАЛКАНСКАЯ ГЕОГРАФИЯ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ: ВОСТОК - ЗАПАД - ВОСТОК (ЗИМНЯЯ И ВЕСЕННЯЯ ЖЕРТВА)*

Исследования южнославянской народной духовной культуры при значительной пестроте картины показывают и ряд общих феноменов, свойственных всем этноязыковым славянским традициям от Черного моря до Альп. Эти общие явления имеют различный характер: в диахроническом аспекте можно говорить об их общеславянском (и глубже – индоевропейском) происхождении, в типологическом – о принадлежности традиций к культуре Средиземноморья, а также о значительном распространении культурных балканизмов на территории расселения южных славян. Самые очевидные из этих последних – обряд с рождественским поленом «бадняк»; обряд вызывания дождя *додола / пеперуга*; представления о женских мифологических персонажах типа «вила»; о борьбе змееподобных демонов непогоды и др. Традиционное деление Южной Славии на восток (болгарские, македонские и восточносербские регионы) и запад (регионы, находящиеся западнее указанных) по собственно языковым[1] и культурно-языковым критериям[2] – факт, подтвержденный самыми многочисленными аргументами (на карте Южной Славии – это пучки изоглосс различного свойства), однако появление культурных, семантических и лексических балканизмов западнее указанной границы «восток – запад» нуждается в дополнительном изучении и необходимых пояснениях.

В западной части Южной Славии (прежде всего – в словенско-западнохорватском ареале) находим черты традиционной народной духовной культуры, связывающие южнославянскую традицию с западнославянской (и шире – западноевропейской): ритуалы с «колодкой»; масленичные игры с «Пустом», «королевские обряды» и др. Многие культурные признаки западной части Южной Славии, здесь речь идет о так называемом южнославянском «центре» (западная Сербия, восточная Босния и Герцеговина) имеют оригинальный характер, слабо связаны как с восточной, так и с крайней западной частью Южной Славии (**drěk-; *lila; *duš(no)* и

* Авторская работа выполнена по проекту РГНФ «Лексические, семантические и культурные балканизмы: структура и география» (№ 05-04-04070а).

[1] *Ивић П.* Српскохрватски дијалекти. Њихова структура и развој. Прва књига // *Ивић П.* Целокупна дела. Сремски Карловци – Нови Сад, 1994.

[2] *Плотникова А.А.* Этнолингвистическая география Южной Славии. М., 2004.

др.). Эти отличительные черты «центра» в противопоставлении периферии (латеральной зоне), возможно, обусловлены двумя миграционными волнами заселения славянами Балкан в прошлом[3]. Таким образом, исследование культурных явлений западной части Южной Славии может проводиться с учетом диахронически разных критериев – раннего размежевания архаических славянских культурных диалектов, более позднего их распространения на Балканах, а также и инновационных изменений, имевших место по пришествии славян на земли Балкан.

Трактовки термина *балканизм* неоднозначны и многослойны. Наиболее часто применяемое определение по сути сводится к «географическому» содержанию термина: это явления, свойственные ряду балканских традиций и не свойственные другим, не-балканским традициям, например, «западным». При этом остается открытым вопрос о самом «ряде балканских традиций», которые характеризуются как БЯС – балканский языковой союз (resp. БКМ – балканская картина мира): все ли традиции или только некоторые из них (вплоть до одной традиции) может характеризовать явление, которое называется «балканизм»? Решение вопроса предлагается перенести в плоскость числа (набора) «балканизмов», которые отмечаются в той или иной традиции: «Одно из свойств "*балканскости*" в аспекте балканской модели мира может состоять в том, что не уникальные явления складываются в уникальную мозаику. Это свойство было замечено при анализе балканских языков в аспекте балканского языкового союза: по каждому из балканизмов можно образовать языковые сообщества, выходящие за пределы Балкан, но вне Балкан нет языка, который обладал бы необходимым минимумом балканизмов...»[4]. В этом плане западная часть Южной Славии представляет собой классический образец переходной зоны от «балканских» к «западным» чертам традиционной народной духовной культуры: сербская, черногорская, боснийская, хорватская, словенская традиции обладают необходимым минимумом балканизмов (см. выше: «бадняк», «додола/пеперуга», мифологические персонажи типа «вила» и т.д.), но вместе с тем, содержат признаки, общие с западнославянской народной культурой, не говоря уже о конфессиональных чертах, указывающих на позднее римское влияние (хорватская, словенская традиции).

Вынесенные в предисловие положения проиллюстрируем примером, который в своей основе отвечает признакам балканизма: речь пойдет о жертвенном животном в календаре южных славян. В центральной зоне

---

[3] См. там же.

[4] *Цивьян Т.В.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990. С. 67.

Южной Славии на Рождество, как правило, запекается свинья. Комплекс ритуально-магических действий, совершаемых при подготовке к закланию рождественского животного, во время его выпечки, при употреблении в пищу, а затем и с остатками от него (костями, потрохами), отличается большим разнообразием у сербов, черногорцев и хорватов, проживающих в Сербии, Черногории, Боснии и Герцеговине, Хорватии, т.е. в центральной части Южной Славии. Выбранное для жаркого животное, поросенка (реже – ягненка), часто белого цвета и без физических недостатков, долго откармливают и убивают, как правило, накануне Сочельника (серб. *Туцин дан* 'день убиения'). При заклании разворачивают животное головой на восток, в рот вставляют початок кукурузы, щепотку соли, режут только ножом или, наоборот, убивают выстрелом из ружья, произнося пожелания счастья и здоровья в следующем году. На первой крови животного замешивают булочку для больного человека, чтобы выздоровел (Тимок). Стреляют из ружей, когда тушку подвешивают на вертеле над огнем, во время выпечки, по окончании процесса, а также в момент, когда приступают к употреблению ее в пищу. Во время выпечки животного поют обрядовые песни, следят за тем, чтобы поворачивать его на вертеле поочередно в левую и правую сторону, чтобы счастье в доме было разносторонним. Внутри животного запекают воробья, зайца, айву, которые служат магическим источником силы, здоровья. Потроха и кости рождественской жертвы носят в сад, чтобы уродили фруктовые деревья, виноград; бросают в муравейник, чтобы свиньи плодились, как муравьи; выносят на край села в качестве символического ужина для волков и т.п. Разные части животного (кадык, челюсти, голова, печень, селезенка и др.), как и веревочка, которой оно зашивается, служат в течение года в лечебно-магических целях; по лопатке жертвы гадают об успехе в доме, урожае хлеба, жизни и смерти домочадцев.

В восточной части Южной Славии (у болгар и македонцев) также известен обычай резать к Рождеству поросенка, фиксируются и отдельные ритуально-магические действия с ним, главным образом – гадания. Например, гадают по его внутренностям о предстоящей зиме (Сакар, Тетевен); в Ловечском крае рождественского поросенка окуривают, при употреблении в пищу сначала едят жареные потроха. Вместе с тем, основной комплекс обрядовых действий с жертвенным животным – овцой (ягненком) – у болгар и македонцев приурочен к весеннему дню св. Георгия, т.е. к овцеводческому празднику, когда совершается и ряд других чабанских обрядов: первое доение овец, первый выгон отары на пастбище, выпечка хлеба с овцеводческой символикой и т.д. Жертвенного ягненка к этому празднику выбирают самым тщательным образом, например, следят, чтобы это был

здоровый белый (реже черный) ягненок мужского пола. Перед самым закланием на него надевают венок, на рогах зажигают свечу, подкармливают зеленой травой, солью, иногда в рот вкладывают кусок соли или маленькую булочку. В Западной Болгарии ягненка ведут в церковь, чтобы священник освятил его, в Восточной Болгарии животное окуривает сам хозяин. Большое внимание уделяется месту заклания: в доме у очага или у восточной стены дома, в саду под плодовым деревом, у реки и т.д., при этом кровь жертвы закапывают в «чистом» месте (где никто не ходит), выливают в реку и пр. Этой кровью мажут детей, чтобы были здоровыми, а также порог дома, углы хлева, чтобы обезопасить дом и хозяйство от порчи. Кости употребленного в пищу ягненка закапывают в муравейник, чтобы овцы размножались, как муравьи; относят в поле или бросают в реку, чтобы молоко текло рекой.

Таким образом, в обрядовой сфере очевиден параллелизм ритуально-магических действий с жертвенным животным на востоке, где вид жертвы – овца, время жертвы – день св. Георгия, и на западе, где вид жертвы – поросенок или овца, время жертвы – Рождество. При этом в восточных зонах этого «западного» ареала (восточная и южная Сербия) также известен обычай резать жертвенную овцу (ягненка) на св. Георгия, например, присловье из Косова поля отражает это календарное распределение таким образом: *Божићу је остављено прасе, Велик-дану јајце, а Ђурђев-дану јагње* [Рождеству дается поросенок, Пасхе – яйцо, дню св. Георгия – ягненок][5]. Таким образом, прослеживается широкая зона переходного характера, включающая восточную и южную Сербию, где параллельно существуют развитые комплексы обрядности с жертвенным животным на Рождество (поросенок) и в день св. Георгия (овца). В рамках рождественского обрядового комплекса жертвоприношения южнославянскую периферию составляют гадания и отдельные ритуалы с поросенком у болгар и македонцев, известные там далеко не повсеместно, в отличие от «георгиевского ягненка». На самом западе южнославянского культурного пространства (словенско-западнохорватский ареал) ритуалы с рождественским поросенком (которого здесь чаще заменяет домашняя птицы) также немногочисленны.

В центральной, или западной (по отношению к болгарско-македонской зоне), части Южной Славии общая картина культурно-языковых явлений, связанных с объектом рождественской жертвы и ее наименованиями, имеет достаточно сложный географический рисунок. Наиболее очевидные ареаль-

---

[5] *Дебељковић Д.* Обичаји српског народа на Косову Пољу // СЕЗб. 1907, VII. С. 300.

ные противопоставления были отмечены еще П. Костичем[6]: в областях косовско-ресавского говора в качестве рождественской жертвы режут свинью, тогда,как в областях «младшего» герцеговинского говора (на севере зоны до региона Гласинац) – овцу (тут же дается карта распространения объекта жертвы: овцы и свиньи в качестве рождественского жаркого). Далее П. Костич отмечает, что различиям в виде животного соответствуют различия в наименовании жаркого: в областях косовско-ресавского говора употребляется название *печеница*, а в областях «младшего» герцеговинского говора – *веселица* или *заоблица*. По мнению автора, речь идет о различных традициях, связанных с рождественской жертвой, в пользу чего свидетельствует последовательное наименование жертвы в виде свиньи *печеница* в северной части «младшего» герцеговинского говора. Все эти наблюдения П. Костича, как и связанные с ними замечания об употреблении термина *печиво* для жертвенной свиньи в архаических говорах Черногории и призренско-тимокским говорах южной Сербии, *печеница* – в северной Боснии, *веселица* или *заоблица* – в западной Герцеговине, Далмации и хорватском Приморье, представляются необычайно ценными для определения ареалов разных традиций на территории западной части Южной Славии.

Новые полевые данные, а также более пристальное внимание к распределению наименований рождественского жаркого на западе южнославянских территорий, во-первых, уточняют географическую картину, представленную Костичем, во-вторых, показывают соотношение «название» – «объект жертвы» внутри каждого из выделенных ареалов. Родовое наименование запекаемого животного печеница (от **pek-*, по способу приготовления – запеканию животного), вместе с локальными его вариантами *печење* (южная Сербия), *печиво*, *пекна* (Черногория), *печенка* (западная Хорватия), *печиво*, *печењак* (Далмация), известно практически повсеместно в западной части Южной Славии, включая области, где фиксируются термины *заоблица*, *веселица* для обозначения жертвенной овцы (южная Герцеговина). В ряде областей, преимущественно в юго-восточной и центральной Сербии, Черногории (эпизодически – в Боснии и Далмации), употребляется термин *божићар*, *божићарац* и под. (от серб., хорв. *Божић* 'Рождество'), который в целом является продуктивным для наименований святочно-новогодних обрядовых реалий (хорв., серб. *божићњак* 'рождественский хлеб', хорв. *božićniса* 'рождественское яблоко' и т.д.). Отметим также, что термин *веселица* (от **vesel-*) также имеет широкий спектр значений в рамках рождественской терминологии: в

---

[6] *Костић П.* Различия в новогодних обычаях в областях косовско-ресавского и «младшего» герцеговинского говоров // ГЕМБ 26. 1963. С. 83-85.

Герцеговине любая ритуально значимая реалия (или обрядовое лицо) в дни Рождества может называться *веселица*, *весељак* (сжигаемое рождественское полено; человек, первым приходящий на Рождество; обрядовый хлеб; огонь в очаге; вода и даже лопатка для разгребания углей). Таким образом, названия жертвенного животного от **vesel*– представляют собой табуированные наименования реалии. Термин *заоблица* (от **obьlъ* 'круглый, толстый') также вписывается в контекст рождественской обрядности, характерный лейтмотив которой – стремление к достатку и благополучию (в кулинарном «коде» это находит отражение в атрибутах «жирный», «масляный», применяемых в том числе и к самому празднику).

Для обозначения жертвенного животного наиболее широкое распространение имеют родовые (от **pek-*) и общие обрядовые (от *божић-*, *бож-*) термины. Так, в Полицах жертвенную рождественскую овцу называют *печиво* или *бошко*, причем второе наименование означает «предназначенная для Рождества»; в области Лика выбранного и откормленного к Рождеству ягненка называют *божићна печеница*, в Ярменовцах (западная Сербия) *печеница* – это маленький поросенок или ягненок, по возможности, белого цвета, и т.д. Как видим, вопреки мнению П. Костича, жертвенная рождественская овца (ягненок) также может называться родовым или общим обрядовым термином. Это обусловлено системными отношениями в лексике, которые не столь однозначны, как использование в обряде того или иного вида реалии (впрочем, в иных случаях в ритуально-обрядовой практике возможны и взаимозамены «синонимических» обрядовых реалий).

Проведенный анализ географии ритуала с жертвенным животным в календаре южных славян позволяет сделать следующие выводы. 1) Основной ритуально-обрядовый комплекс с жертвенным животным на западе Южной Славии осуществляется в рождественский период календаря, тогда как на востоке он приурочен ко дню св. Георгия. 2). Разнообразие рождественских ритуалов, связанных с запекаемым животным, в западной части Южной Славии находит отражение на языковом уровне, а именно закрепляется в употреблении особого обрядового термина (типы: *печеница*, *божићар*, *заоблица*, *веселица*). 3) По виду запекаемого жертвенного животного на западе Южной Славии определяется центральный ареал, где объект календарной жертвы – овца; при этом выделяется ядерная часть зоны, в которой для обозначения этой обрядовой реалии употребляются табуированные термины *заоблица* и *веселица* (центральная Босния, Герцеговина, часть южной и средней Далмации). 4) На периферии ареала, где рождественской жертвой выступает овца, оказывается широкая зона, отмеченная традицией запекать на Рождество свинью (поросенка). Для данной реалии не встречается употребление тер-

минов, характерных для «центра»: так, *заоблица*, *веселица* – лишь рождественская овца. Термины *печеница* (и под.), *божићар* (и под.) характеризуют западную часть Южной Славии, в отличие от восточной (крайние восточносербские, македонские и болгарские области), где практически отсутствуют специальные термины для обозначения рождественского поросенка,[7] а сами ритуалы и гадания известны лишь эпизодически. 5) Ареал терминов *печеница* / *божићар* 'рождественское жертвенное животное' охватывает Сербию, Черногорию, Боснию и Герцеговину, Хорватию, при этом термины типа *божићар* формируют компактную зону в сербском Поморавье.

Полученные на основании картографирования терминов и соответствующей обрядовой реалии результаты могут свидетельствовать в пользу следующих гипотез. Архаическим общеславянским слоем в этой сфере народной культуры представляется рождественская жертва в виде свиньи (поросенка), ср. известный у русских обычай запекать «кесарецкого поросенка». При этом в западной части Южной Славии обычай сильно балканизирован, на что указывают многочисленные рождественские ритуально-магические действия с поросенком, аналогичные тем, которые осуществляются с «георгиевским ягненком» на востоке Южной Славии. Возможно, иной по времени заселения славянами Балкан (более поздней) является традиция запекать в начальные дни традиционного календаря овцу, называемую *заоблица*, *веселица*. Нельзя не отметить при этом, что на весь обычай отложили отпечаток последующие перекрестные культурные влияния в центре Южной Славии, в результате чего ареал распространения «печеницы» (как культурного явления, имеющего ряд специальных наименований) оказывается достаточно компактным по отношению к соседним ареалам – болгарско-македонскому на востоке и словенскому на крайнем западе. Показательно, что на периферии этого большого ареала отмечаются нейтральные производные от корня **pek-*: *печенка* (западная Хорватия), *печење* (восточная, юго-восточная Сербия) 'жареное мясо, жаркое', в отличие от наименований с суффиксом *-иц(а)*, указывающим на некий индивидуальный объект обрядовых действий.

---

[7] Единичные фиксации такого наименования – *коладник* 'рождественский поросенок' – отмечены в Габровском и Еленском краях, причем любопытным представляется сам принцип номинации жертвенного животного (по названию праздника Рождества), составляющий аналогию с такими терминами на «западе», как серб. *божићар(ац)* и под., в отличие от характерного для восточной части Южной Славии балканизма *курбан*, употребляемого для обозначения жертвенного ягненка в день св. Георгия, в поминальные дни и т.д.

Е.С. Узенёва (Москва)

Западный и восточный ареал в терминологии сватовства южных славян

Доклад посвящен одному из фрагментов южнославянской свадьбы — сватовству и связанной с ним обрядовой лексике (названиям ритуалов сватовства и помолвки, обозначениям сватов и помолвленной пары).

Несмотря на общность содержательного плана и персонажного ряда южнославянской свадьбы, обслуживающая ее лексика весьма разнообразна. Географическая дистрибуция свадебной терминологии выявляет членение ареала в направлении восток/запад для ряда терминов. Западный ареал, в который входит западная Болгария, Сербия и Хорватия, образуют: персонаж "старый сват" (зап.-болг. *стари сват, старойкя*, серб. *старојко*, хорв. *stari svat, starješina*), названия для жениха со значением "молодой" (зап.-болг. *младоженя*, серб. *младожења*, хорв. *mladoženja*) и молодоженов типа *младенци* (зап.-болг., серб. *младенци*, хорв. *mladenci*, ср. и хорв. обозначение новобрачной — *mladenka*).

Кроме того, названия сватов, образованные от глаголов с семантикой "просить, спрашивать" типа болг. и серб. *просци*, хорв. *prosci* также формируют западный ареал (ср.-зап. Болгария, Сербия, Хорватия), для которого характерно наличие большого числа дериватов от данного корня (ср. названия помолвки серб., хорв. *prosidba, prošnja, proševina*, обозначения помолвленной девушки хорв. *isprošena djevojka* и под.), тогда как на его периферии, в западной Болгарии, встречаются только образованные от данного корня названия сватов.

Восточный ареал (остальная часть Болгарии, отчасти вост. и юж. Сербия и Македония) характеризуется наличием так наз. «двойной» помолвки: «малой», тайной, и «большой», официальной (ср. болг. *малък/ голям годеж, малка/голяма углава*, в.-серб. *мали/големи нишан, мало/големо госје,* (Косово) *мала/велика ракија*, мак. (Скопье) *мали/велики шеи*), использованием турцизма *нишан*, обозначающего дар просватанной девушке (ср. также в.-серб. *нишанције* 'сваты', *нишан/големи нишан* 'помолвка'). Кроме того, велико число словообразовательных вариантов от корня **god–* со значением "договор, сговор сторон" (вост. Болгария), которые встречаются во всех лексико-семантических группах, связанных со сватовством (ср. *годежници* 'сваты', *годеж* 'помолвка', *годеници* 'помолвленные парень и девушка'), равно как и присутствием таких терминов, как *зет* 'жених', *булка* 'невеста', отсутствием персонажа *стари сват*.

В особую зону (на основании анализа терминологии сватовства) выделяется Македония, в которой фиксируются термины со значением

"строительства": *строј* 'помолвка', *стројници* 'сваты', а в южной части — греческие заимствования (*армас* 'помолвка', *армасник/армасница* 'помолвленные юноша и девушка').

В западном ареале, выявляемом по данным терминологии сватовства, существуют микроареалы, среди которых особый интерес представляет сербско-болгарское пограничье, где отмечены как характерные «западные» наименования сватов (*просци*), так и термины балканского происхождения типа серб. и болг. *наваџија, проводаџија, наводаджия* и др.

Южный пояс (юго-вост. Македония, юго-зап., южная и юго-вост. Болгария) отличают термины, образованные от корня **glav–* (*углава, главилка, главеж* 'помолвка', *главежници* 'сваты', *углавник/углавница, главени* 'помолвленные').

И.А.Седакова (Москва)

В ПОИСКАХ ИМЕНИ: ЗАПАДНЫЕ И ПСЕВДОЗАПАДНЫЕ АНТРОПОНИМЫ У БОЛГАР*

Болгарские (славянобалканские) имена привлекают в последние годы внимание многих ученых (краткую библиографию см. в [Седакова 2003]. Действительно, эти антропонимиконы не могут не удивлять своим богатством и разнообразием; а традиции выбора имени, процедура имянаречения, роль имени собственного в народной культуре (как прошлых, так и нынешних лет), дают исследователям обширный материал. В этой статье предметом анализа будут западные (квалифицируемые носителями как «английские», «американские», «немецкие», «французские» и др.) и псевдозападные (традиционные, но измененные, «вестернизированные») имена, которые не являются усвоенными заимствованиями болгарского именника и появились в Болгарии преимущественно в XIX-XXI вв. Материалом для работы послужили словари личных имен, исследования по ономастике, а также истории об именах и имянаречении, собранные мною в Интернете, в СМИ и записанные от информантов[1].

---

* Статья написана в рамках Программы ОИФН РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировом социокультурном контексте» (проект «Структура и лингвистическая организация славянского текста в синхронии и диахронии»).

[1] Сердечно благодарю болгарских информантов, коллег и друзей, которые поделились со мной историями своих имен.

Пути появления западных и псевдозападных имен в болгарском антропонимиконе и их семиотический статус можно исследовать лишь в контексте общей онимической ситуации в Болгарии. Многочисленность личных имен на Балканах отчасти фиксируется болгарскими, македонскими, сербскими и др. словарями [Влахов 1999; Заимов 1988; Илчев 1969; Ковачев 1985; Ковачев 1995; Станковска 1992; Грковић 1977]. Словари нередко дают и информацию о появлении новых имен, способе их создания, первоисточнике (для прецедентных имен), см. особенно [Илчев 1969]. Специальные исследования номинационных практик в Софии, проведенные, например, Т.Калкановой за 1972-1992 гг., служат подтверждением необычайного антропонимического разнообразия. Возьмем из этого исследования две цифры – минимальный и максимальный набор имен для новорожденных последних двух десятилетий. Минимум относится к 1982 году, когда для 13711 детей в Софии выбрали 1200 имен, а максимум – 1991 год дает соответственно следующие цифры: 11958 детей и 1536 имен [Калканова 1996: 63].

Система антропонимикона в Болгарии открыта и пополняется не только за счет проникновения иностранных имен (что характерно для всех европейских именословов, в которых сочетаются др.-евр., греч., лат. и др. имена), но и благодаря активным словотворческим процессам. Очевидно, стремление индивидуализировать человека с помощью **неповторяющегося** имени отражает историческую реальность – позднюю фиксацию и упорядочивание записи фамилий и крестильных имен[2]. Статусом самостоятельного (официального) имени обладают в Болгарии и в некоторых других балканских странах любые заимствованные, искусственно созданные, уменьшительно-ласкательные имена собственные, а также вариации одного имени. Модификации наиболее распространенных имен могут насчитывать до нескольких десятков вариантов, включая «вестернизированные» дериваты от славянских и восточных корней (ср. *Злата, Златна, Златина, Златела, Златана; Севда–Севдалин–Севдалина* и мн. др.). Воспринятое имя появляется в нескольких фонетических и морфологических версиях (ср., например, женские имена: *Вивиен, Вивиена, Вивиана, Вивияна; Ивон, Ивона, Ивония* и др.). Болгарские имена (не зависимо от того, заимствованные ли они или нет) развивают на своей почве мужской и женский варианты одного

[2] Крестильные свидетельства стали выдаваться в Болгарии только после 1870 г., а трехсоставность именного представления человека, которое сейчас записывается в паспорт (личное имя, имя отца и фамилия) было введено в 1949 году [Калканова 1990: 42]. Варьирование и неустойчивость второго и третьего компонентов («отчества» и фамилии) – факты, характерные не только для сельского, но и для городского населения современной Болгарии.

имени (*Даниел–Даниела*). Сокращение (*Парашкев–Паро*) или, наоборот, удлинение имени (*Петка–Петкана; Драга–Драгана; Христа–Христана–Христия; Цвета– Цветелина*), его модернизация, соединение двух основ (*Ивга=Иван+Гана, Златолина=Злата+Ангелина* [Илчев 1969: 219, 221]) – типичные способы изменения болгарских имен и создания новых, часть которых «благозвучна» и уподобляется именам западным.

Трансформация антропонимов, комбинация их частей, соединение основ или даже букв имен (обычно первых) обусловлены традиционными номинационными практиками болгар: имевшей место ранее и получившей особое развитие в наши дни патриархальной тенденцией «подновлять» имена представителей старшего поколения и в то же время следовать моде давать ребенку «престижное» имя [Кръстева-Благоева 1999; Тонкова, Неделчева 1998: 145].

Престижность городского, иноязычного, инокультурного, иноконфессонального (или внеконфессионального) имени или имени, искусственно созданного из нескольких имен, отмечается всеми исследователями как важный критерий при крещении **девочек**. Именно дочерям родители стремятся дать красивое имя, нередко позитивно семантизирующееся, но содержащее западный компонент (ср. *Радолина* и традиционные *Радост, Радка*). Для **мальчиков** стремятся выбрать из западных имен те, которые ассоциируются с «героической» составляющей (имена актеров, исполняющих роли в боевиках: *Арнолд, Стивен* и др.), что соответствует универсальному стереотипу «мужского».

Обозначим вкратце языковые особенности болгарских имен собственных, которые позволяют их рассматривать как западные и псевдозападные:

Фонетика, замена привычной фонетической огласовки на иностранную: *Джулия (Юлия), Джован (Йован), Анжела (Ангелина), Кристиан (Христо), Зофия (София), Анджей (Андрей)* и др.

Орфографический облик имени – наличие сдвоенных согласных (*Мариетта, Даниелла*), что невозможно для современного болгарского языка (типично лишь для позиции стыка морфем).

Морфологический состав имени. Женские имена традиционно заканчиваются в болгарском языке на гласные ***-а, -я*** (для уменьшительных имен могут использоваться *-и, -е*), тогда как в заимствованных западных именах концовка на согласный – частое явление (*Агнес, Ирен, Жанет, Мадлен, Елизабет* и мн. др.). Эти имена иногда получают дублеты с гласным на конце (*Инес/Инеса* и др.). Западные имена на ***- и*** могут в морфологическом плане воспринимаются как **свои**, благодаря наличию в болгарском уменьшительно-ласкательного суффикса на ***-и***: ср. англ. *Бети, Кети* и болг. *Веси (от Весела), Деси (от Десислава)*.

Окончание может свидетельствовать о «национальности» имени (ит. *Джакомо, Николо, Антонио, Паоло* и пр.), ср. также греческие имена, встречающиеся у болгар негреческого происхождения – мужские с окончанием – *с Никос, Йоргос*, а женские с – ***и*** *Ирини, Зои*.

Особое внимание следует уделить использованию суффиксов, воспринимающихся как французские, итальянские и пр. Так, весьма частотен французский суффикс – ***ette***: по модели *Антоанета* создаются имена *Васета, Павлета* и мн. др., используются и романское – ***ela*** (ит. *Марчела*), рум. – ***ора*** (*Мариора*)[3] и др.

Ряд суффиксов регулярно встречается и в усвоенных болгарами иностранных именах (***-ана, ена, -ина***), воспринимающихся как «свои» (ср. *Милана, Мирена, Добрина*). Однако в последнее время удлинение распространенного имени за счет этих суффиксов и окончаний стало тенденцией, отражающей стремление скомпоновать имя более благозвучное и вместе с тем западное (*Иванела, Софиана, Лозияна* (ср. *Лозка* – информ. А.К. 2005), *Неделина, Розарина, Тодорина, Пролетина* 'Весна') [Калканова 1996: 108].

Отметим, что среди болгар сейчас наблюдается всплеск интереса к собственному имени, и на специально созданных сайтах помещены списки мужских и женских имен (www.angelfire.com; www.imena.hit.bg; www.wikipedia.org).

Эти списки постоянно пополняются, поскольку посетители добавляют свои редкие, необычные имена и публикуют рассказы (нарративы) о том, почему в семье их назвали именно так, и что, по их мнению, означает их имя. Это явление – самостоятельная «семантизация» имени в Болгарии увязывается с тем фактом, что многие антропонимы созданы (и создаются в наши дни) от апеллятивов. Вера в то, что, давая ребенку определенное имя, можно передать ему свойства, заложенные в семантике слова, а также запрограммировать характеристики человека-тезки (родственника, литературного героя, спортсмена и пр.) остается в обществе очень сильной.

Интерес болгар к происхождению имени собственного в основном принимает характер народной этимологии. Совпадение западных и славянских корней, а также уже упоминавшаяся широкая вариативность имени позволяют давать несколько объяснений генезиса имени (зачастую неверные) [Калканова 1996: 53; Кръстева-Благоева 1999]. Так, на интерактивном сайте www.angelfire.com. *Дарья* трактуется как образование от слав. *дар* (ср. слав. имена *Дарина*, тогда как в научных лингвистических словарях приводит-

---

[3] Подробнее о румынских именах см. www.belb.net/doktoranti/Janev/za_li4nite_imena.htm.

ся верная этимология известного др.-перс. имени *Дарий*). Еще одно имя – *Албена* (героиня Й.Йовкова) воспринимается или как образованное путем метатезы от диал. болг. *аблена* ('яблоня'), что соответствует тенденции именовать детей «растительными» именами. *Албена* этимологизуется и как производное от лат. *alb* 'белый' с характерным окончанием *–ена* (информ. А.К. 2005 г.), ср. встречающееся в России имя *Альбина*. Болг. *Ивета* толкуется некоторые как **свое** (от *Иван* и *Ива*), в то время как, по моей информации, женщину, носящее это имя, назвала так мать, которая, будучи беременной, читала одноименный рассказ Мопассана (информ. И.Б. 2005 г.). Подобные возможности «этимологизации» дают многие болгарские имена, ср. *Северин* (рум., лат., слав. версии). Характерный разнобой этимологий сводится к двум процессам – представление имени как **своего** или как **чужого**.

Рассказы о своих именах становятся частью биографий или автобиографий известных людей. Клишированная болгарская формула «Кръстихме го на дядото» («Назвали в честь деда») становится обязательной частью коммуникации на тему имени. Так, известная современная болгарская певица *Анелия* рассказывает, что ее назвали в честь деда *Атанаса*, а она крестила свою дочь *Ивон* в честь свекра *Ивана* (www.wikipedia.org).

Варианты трансформаций имени и рассказов о коллизиях, сопровождающих споры родственников, многочисленны: бабушка *Младена* – внучка *Мадлен* (ср. пары *Горяна-Габриела, Донка-Дейзи, Ценка-Цецилия, Пепа-Патриция*), дед *Иван* – внучка *Ивон* (*Милко – Мери*). Именование в честь бабушки западным именем уже распространяется на несколько поколений, ср. *Инес* в честь бабушки *Иветты* (информ. И.Б. 2005 г.). Типично болгарский прием комбинирования нескольких имен дает западный или псевдозападный вестернизированный вариант имени: *Елеодора* (*Дора+Елеонора*), *Розафина* (*Роза+Жозефина, Дафина*). Отметим и имена, специально созданные от слав. корня, но уподобленные западным: *Добрилия* (*Добра-Емилия*) и мн. др. Ст.Илчев приводит имя, получившееся в результате совмещения имен двух дедушек и крестной матери: *Илюан (Илия, Иван и Юлия)* [Илчев 1969: 221].

Двойные имена как часть католической традиции именования, запрещенные прежде, разрешены в последние годы. Так, сын, рожденный в смешанном браке, получил болгарское имя *Борислав* и второе имя *Евиан*, которое даже не было записано в болгарском паспорте (информ. Д.Ж.-М., 2005 г.). Однако в наши дни двойные имена, соединенные в одно, или в раздельном написании весьма частотны, особенно в городской среде: *Мариялуиза, Марияантоанетта, Иванхуанито, Паблоандерс* и др., часть из которых воспринимается как имена «курьезные» [Калканова 1996:122]. Имянаречение в смешанных браках дает богатый материал, свидетельству-

ющий, что нередко сохраняется болгарское правило поддерживать родовое имя, пусть и **чужое**. Так, в честь чешской бабушки была названа внучка явно неболгарским именем (*Вилхелмина*) (информ. Д.Ж.-М. 2005 г.).

Выбор имен западных прецедентных – важная сфера номинационных практик многих культур. Частотность имени царя *Фердинанда* (и в городах, и в селах Болгарии первых десятилетий XX в., имен литературных героев (*Геновева, Емилия,Елоиза,Оливер, Дориан*) – явление в этом смысле универсальное. Для обществ, которые находятся в непосредственном контакте (особенно в приграничных зонах) с иноязычными народами (для болгар, например, с румынами, греками) характерны заимствования имен соседей или перевод, калькирование их: *Флорентина (Цвета)*, *Анастасия (Възкресия)* – это еще одна универсальная черта развития антропонимиконов.

Формирование именника – это социолингвистическое явление, поэтому обращение в прежние годы к именам идеологическим, составление аббревиатур из революционных призывов не миновало и Болгарию. Зафиксированы в середине XX в. и имена от апеллятивов, звучащие на западный манер, но непонятные их носителям (*Тоалетка, Тетрадка* и мн. др. – список подобных имен хранится в Музее китча в г. Габрово). Интересно однако, что и сейчас в Болгарии тенденция использования самых разных апеллятивов (*Виолина* 'скрипка') или топонимов (*Флоренция, Ореган, Верона, Орлеана, Филаделфия, Сирия*) сохраняется.

Итак, многочисленность западных и псевдозападных имен собственных у болгар – это следствие, с одной стороны, особой балканской ситуации (с учетом многообразия напластований, этнических и конфессиональных контактов, толерантности Церкви[4] и общества), а с другой

---

[4] Невозможно обойти вопрос о праздновании именин и о почитании «своего» святого в рамках церковного календаря. Известно, что именины пришли в Болгарию в 19 в. и не могли не получить неортодоксальное развитие в связи с тем, что большинство имен, которые давались и даются детям, отсутствует в святцах. Отметим лишь некоторые факты: люди, носящие имя *Камен*, празднуют именины в день свв. Петра и Павла; все те, кто наречен «цветочным» именем (или каким-то образом ассоциирует свое имя со флорой – *Ива, Цвета* и мн др., и ее качествами – *Свежа*) – в Вербное воскресенье (болг. *Цветница*). Можно говорить о семантическом связывании имен святого и прихожанина: ср. 6 февраля – в день св. Фотия в Болгарии именины празднуют *Фотий, Огнян, Огняна, Светла, Светлин, Пламен, Пламена* (www.ida.bg). Имеются любопытные свидетельства, что люди отмечают день не имени, а прозвища: так, проф. Ал. Балабанов прозвал своего приятеля Александра Гергинова *Дух*, и всегда поздравлял его с именинами в Духов день (цит. по [Василева 1996: 153]).

стороны, современное стремление вписаться в глобализованный мир (ср. «стремление, чтобы имя звучало естественно повсюду» [Атанасова 2005: 269]. Желание использовать **чужое** имя, сохраняя в нем хотя бы отзвук имени **родового** (начальную букву, один из слогов); придание **своему**, традиционному имени иностранного, **чужого** звучания, возможность отнесения некоторых имен и к **своему**, и к **чужому** – коррелируют с балканской картиной пестроты и амбивалентной оценкой категорий своего и чужого. Мозаичная картина имен, их комбинаторность обусловливает отчасти тот факт, что имена уникальные, редкие, заимствованные, искусственно созданные не так явно маркированы в Болгарии, как в других странах.

Литература

Атанасова 2005 – *Е.Атанасова.* Антропонимикон староверов в Болгарии: встреча миров // Ономастика в кругу гуманитарных наук. Екатеринбург, 2005.

Василева 1996 – *Д. Василева.* Българските традиционни празници и интелигенцията в големите български градове (1878-1912) // Етнографски проблеми на народната култура. Т. 4. София, 1996.

Илчев 1969 – *Ст. Илчев.* Речник на личните и фамилни имена у българите. София, 1969.

Калканова 1996 – *Т. Калканова.* Популярно ли е твоето име? София, 1996.

Кръстева-Благоева 1999 – *Е. Кръстева-Благоева.* Личното име в българската традиция. София, 1999.

Седакова 2003 – *И.А.Седакова.* Имянаречение у болгар: балканская перспектива // Актуальные вопросы балканского языкознания. СПб., 2003.

Н. Михайлов (Удине)

Словенская мифология: между Балканами и Центральной Европой

Словенская мифология занимает особое место среди европейских мифологических традиций. Она представляет собой в большой мере связующее звено между балканской и центрально-европейской (славянской и неславянской) мифологиями. Помимо этого, она содержит ряд мифологических мотивов, характерных только для нее (миф о

короле Матьяже, миф о Креснике, миф о Златороге, куренты и др.). В словенской мифологической традиции присутствуют персонажи, функционально связанные как с балканской – *vila, samovila, samodiva*, так и с общеславянской – *rojenice, sojenice, navje*, западнославянской (в частности, с полабской), южногерманской (австрийской) – *Divja jaga, Pehtra baba, lintvor,* романской (итальянской, фриульской) – *štrigon, štriga* традициями.

Мы приводим здесь следующие основания и темы, которые позволяют говорить о явной связи словенского мифологического материала с гипотетически реконструированным праславянским (и панславянским) языческим культом.

1) Предполагаемое присутствие имени Perun в словенском ареале (Mal 1940; Matičetov 1989);

2) Большое количество топонимов с сакральным корнем *Vel-/Vol-*;

3) Наличие оронима *Triglav*, который полностью соответствует полабскому *Triglaus / Trigelawus / Triglous / Tryglav*;

4) Определенная «популярность» святого Вита (*Šentvid*) и распространенность этого имени в топономастике. Вероятность непосредственной связи с полабским Свентовитом невелика, но полностью исключать ее нельзя (Nahtigal 1956);

5) Возможное существование божества или мифологического персонажа с именем *Belin =Belič*, которое может быть связано с реконструируемым полабским теонимом **Belobog*;

6) Существование мифического Кресника как словенской ипостаси славянского громовержца. Вполне допустимо, что «миф о Креснике» является словенской версией праславянского «основного мифа» (Михайлов 1996; СМ 2001; Šmitek 2004);

7) Предполагаемое существование славянского языческого святилища в Птуе (*na Ptujskem gradu*) и святилища в Милльштатте (Австрия) (Pleterski 1994).

Таким образом очевидно, что словенская мифология на архетипическом уровне связана с мифологией общеславянской; при этом она сохранила ряд собственных «внутренних» сюжетов. Тематически и геоэтнологически словенская мифологическая традиция играет роль «мостика» между югом (Балканы, другие южные славяне) и гетерогенным севером. Таким положением как раз и объясняется наличие праславянского и балканского слоев и собственного, оригинального, зачастую уникального мифологического материала.

Литература

Mal 1940 – *Mal J.* Slovenske mitološke starine. Donesek o sledovih poganstva med Slovenci // Glasnik Muzejskega društva Slovenije, 21, 1940, 1–37

Matičetov 1989 – *Matičetov M.* O bajnih bitjih Slovencev s pristavkom o Kurentu // Traditiones, 14, 1989, 23–32.

Михайлов 1996 – *Михайлов Н.* Фрагмент словенской мифопоэтической традиции // Концепт движения. Структура словесных и несловесных текстов славянской традиции. М., 1996, 127–141.

Nahtigal 1956 – *Nahtigal R.* Svętovitъ // Slavistična revija, 9. letnik, 1-4, 1956, 1–9.

Pleterski 1994 – *Pleterski A.* Ecclesia demonibus addicta. Povedka o poganskem svetišču v Milstattu // Zgodovinski časopis, 48, 1994, 297–306.

СМ 2001 – Словенска митологија. Енциклопедијски речник. Београд 2001.

Šmitek 2004 – *Šmitek Z.* Mitološko izročilo Slovencev. Svetinje preteklosti. Ljubljana 2004.

С.М.Толстая (Москва)

"Повесть чисел" в балканском фольклоре

Речь идет об апокрифических по происхождению религиозно-догматических текстах, в которых для каждого из 12 первых чисел натурального ряда приводятся символические значения, часто в форме ответа на вопрос: "что есть один?", "что есть два?" и т.д. Они широко распространены в Европе (от Португалии до Румынии и от Германии до Урала и Кавказа) по большей части в виде духовных стихов, школьных виршей или кантов, исполняемых в разное время и по разным поводам и нередко наделяемых обрядовыми и магическими функциями; мотив символического толкования чисел встречается также в некоторых повествовательных жанрах (сказках и легендах). Одним из первых на стихотворные тексты этого рода обратил внимание румынский фольклорист Б.Хашдеу, рассмотревший ряд румынских рождественских "числовых" песен (Povestea numerelor "повесть чисел") и указавший к ним провансальские, каталонский, французский, португальские, латинский, еврейский и славянские (болгарские, русские, польские и чешские)

параллели; затем о славянских текстах вскользь писал А.Н.Веселовский, дополнивший географию распространения этого жанра немецким, кавказским и др. вариантами, Н.Ф.Сумцов, словенец Ф.Илешич и некоторые др. (литература о западноевропейских текстах весьма обширна). С тех пор, т.е. уже более столетия, специально историей бытования и текстологией этих песен на Балканах и у славян, насколько мне известно, никто не занимался; не существует и сколько-нибудь представительной подборки текстов ни по одной балканской или славянской традиции. Между тем без этого не может быть решен и вопрос об истории возникновения и распространения "числовых" текстов и о направлении влияния европейской и славянской традиции друг на друга: по мнению одних, они являются продуктом богомильской литературы и распространялись с востока на запад; по мнению же других, более правдоподобным следует считать обратное движение – от средневековой европейской (латинской и византийской) традиции к славянам; наконец, третьи возводят их к еврейским пасхальным песням "Агады". Без обстоятельного текстологического исследования засвидетельствованных текстов невозможно также определить соотношение и взаимодействие письменного и устного элементов в их формировании, место и роль "числовых" текстов в средневековой и последующей книжной и народной нумерологии.

В настоящем сообщении рассматриваются "числовые" тексты, собранные в 3-м томе "Словенских народных песен" Карела Штрекеля (это самая крупная подборка по одной традиции – 20 песен; для некоторых из них приводятся разночтения по другим рукописным или печатным сборникам). В большинстве случаев на вопросы о числах отвечает "братец (мой братец) из Любляны (Люблянцы, Ибланцы)", в одном тексте это просто "приятель", один текст вообще не включает этой сюжетной рамки и дает простой перечень чисел, наконец, самый первый текст (№ 6661), записанный между прочим М. Майером, интересен тем, что в нем вопросы о числах задает Мария, и ей отвечает Христос. Далее следуют толкования 12 (в нескольких текстах 13, 14, 15) первых чисел натурального ряда с разной степенью варьирования. Число **один** не имеет вариантов и во всех текстах толкуется как "Бог" ("Единый Бог", "Сам единый Бог", "Единый Бог, Бог Отец, Сын и святой Дух" и т.п.). Число **два** устойчиво ассоциируется со скрижалями Моисея ("Две скрижали моисеевы") за одним любопытным исключением: в первом тексте, где на вопросы отвечает Христос, предлагается "космологическое" толкование "Dvje živi glavici, sončice i vunica" (букв. Две живые головки – солнышко и месячко). Число **три** получает "персоналистическую" трактовку: "Три патриарха" (или "Три персоны/особы Божьи"). Устойчивые евангельские интерпретации получают числа **четыре** (это всегда "четыре

евангелиста"), **пять** (это в большинстве текстов "пять ран Христовых", в двух – "пять церковных заповедей Божьих") и **шесть** (это "шесть сосудов свежей воды, обращенной в вино на свадьбе в Кане Галилейской"; в одном случае, однако, поется "шесть истин Божьих" и в одном – "шесть милостей Божьих"). Число **семь** наделяется тремя значениями: "Семь скорбей Марии" (Sedem Marije žalosti) или "Седьмая Мария скорбящая" (Sedma je Marija žalostna), "Семь святых таинств" (Sedem svetih sakramentov), "Семь даров святого Духа" (Sedem daru svet'ga Duha). Неоднозначна символическая трактовка числа **восемь**: это либо "Восьмая – радость Марии" (Osmo je Marijino veselje), "Восьмая Мария радостная" (Osma je Marija vesela), либо "Восемь милостей Марии" (Osem Marije milosti), "Восемь блаженных" (Osem zveličanjskih), "Восемь христовых блаженных" (Osem je blagrov Kriščevih), "Восемь даров святого Духа" (Osem darov svet'ga Duha). Почти не имеет вариантов толкование чисел **девять** и **десять**: "Девять ангельских хоров" (лишь в одном случае: "девять главных грехов") и "Десять Божьих заповедей". Для числа **одиннадцать** чаще других дается ответ: "Одиннадцать тысяч чистых/святых дев" (Ednajst taužent svetih devic) или "Одиннадцать (тысяч) сестер/дев (святой) Уршулы" (Edenajst je sestrih Uršolih, Ednajst taužent devic svete Šent-Uršule), но есть также единичный ответ: "Одиннадцать патриархов" (Ednajst je patriarihov) – все они не имеют библейских соответствий. Наконец, число **двенадцать** толкуется преимущественно как "Двенадцать апостолов (учеников) Христа" (Dvanajst je jogrov Ježišavah), в нескольких текстах читаем: "Двенадцать главных истин" (Dvanajst je temeljnih resnic), "Двенадцать свойств Бога" (Dvanajst lastnosti božjih je).

Хотя в большинстве известных славянских и европейских текстов перечень чисел ограничен двенадцатью, в некоторых записях он сокращается до шести или расширяется до 13, 14 и даже 15. В нескольких словенских образцах расширенного ряда из собрания К. Штрекеля число **тринадцать** соотносится с Иисусом Христом (Trinajst je Jezus Kristus или Trinasti ta usmiljeni Jezus) и служит, таким образом, своего рода завершением символического счета. Далее могут следовать толкования для числа **четырнадцать** – "станции" крестного пути (Štirnajst štacjonov božjih) и для числа пятнадцать – молитвы классического розария (Petnajst je roženkrancov), прославляющие Христа и Деву Марию (каждая из трех "роз" символизирует пять "тайн" – радостных, скорбных и славных).

Тексты имеют кумулятивную структуру: после каждого толкования приводятся все предыдущие толкования в порядке обратного счета (1; 2-1; 3-2-1; 4-3-2-1; 5-4-3-2-1 … 12-11-10-9-8-7-6-5-4-3-2-1), образуя полный круг и соединяя (в наиболее полных вариантах) начало и конец текста повторением формулы

прославления Бога: "Sam jeden je Buh na nebi, Rojan od Marije device: Vesolan svet kraluje, V nebesah gospoduje" (Один единый Бог на небе, рожденный от Девы Марии, царствует над вселенским миром; господствует на небесах).

Заслуживает внимания также функция и прагматика "числовых" песен. К первой и наиболее полной песне (№ 6661) дается следующее любопытное примечание: песня-молитва поется "от плохой погоды" (Pesem se moli "proti hudemu vremenu"); то же сообщается о песне под № 6680. Другой текст (№ 6676), по свидетельству собирателя, в старину исполнялся у гроба ("Stari so go radi peli pri mrličih"); в соседней хорватской традиции на о. Оток аналогичная песня пелась "над больным" (ZNŽO.1892. Knj. VII. Sv. 1. S. 200). Еще один текст снабжен указанием на то, что песня поется в сельских застольях, особенно свадебных, о чем свидетельствует и ее концовка: "Пейте, братцы, вино!" (№ 6662).

Представляют интерес и названия "числовых" песен, даваемые исследователями и собирателями. К. Штрекель помещает их под общим заголовком "Hagada", однако к отдельным текстам приводятся оригинальные обозначения, под которыми песню записывали собиратели (они могли принадлежать как самим собирателям, так и носителям соответствующей местной традиции): "Dvanajst osobitosti", "Od kanigalilejske ohceti", "kanigalilejska", "evengelska pesen" (ср. в русской литературе "евангелистая песня").

Главный вопрос – о происхождении и распространении "числовой" песни, о ее западных или восточных корнях – остается открытым. Что касается словенского фольклора, то относительно большую популярность интересующей нас песни в Словении сравнительно с другими южнославянскими традициями, по всей вероятности, следует связывать с южноевропейским (средиземноморским), прежде всего итальянским влиянием, независимо от того, как возник этот текст в самом итальянском фольклоре и в европейской книжной и устной традиции в целом.

Љубинко Раденковић (Београд)

БЕРКМАН И ДРУГИ ЗЕМНИ ДУХОВИ
У ВЕРОВАЊУ И ПРЕДАЊУ СЛОВЕНСКИХ НАРОДА

У многим словенским крајевима у близини рудокопа посведочена су веровања и предања, некад и приче са широм наративном структуром, о *земном духу*. Он се најчешће описује као господар подземног рудног блага

и покровитељ рудара, а некад и као горски дух, који пресреће људе ван рудника, страши их или с њима ступа у неке облике комуникације. Према досадашњим изворима, од словенских земаља, оваква митолошка бића нису позната једино у Бугарској, Македонији и Белорусији. Њима најближа код Бугара и Македонаца јесу она која представљају господаре места, као што су *стопан*, *наместник*, или грађевина – *таласъм, таласон*, а код Источних Словена то су *лешиј* и *водјаној*. Ареал распрострањења, називи, иконографија и функције рударског духа, указују да су представе о њему у словенским крајевима формиране под немачким утицајем, на основу веровања и предања које су донели немачки рудари и рударски намештеници. У словенској средини пак, страни сижеи у великој мери су уклопљени у домаћи митолошки систем, пре свега у веровања о покровитељима места, чуварима закопаног блага и "нечистим" покојницима.

Називи

Називи изведени од немачког *Bergmann* "горски човек", "дивљи човек" срећу се код Словенаца: *birkmandeljc* (Долењска; Peterlin 1864/XXII: 201); *perkomandelj* (Идрија, Нотрањска; Eržen 1874: 59-60); *berkmandeljc* (Kelemina 1997: 146); *perkomandəljc* (Бохињ, Средња вас; Cvetek 1993: 49); *perkmandlc* (Стари Град у северозападној Словенији; Gričnik 1998: 178); *perkmandəlc* (Корушка; Piko 1996: 62); код Хрвата у Хрватском Загорју – *perhmanec* (Bošković-Stulli 1959: 211), подравских Хрвата у Мађарској – *bergmandli* (Печуј, Сопрон – Франковић 2005); Срба и Бошњака у Босни и Херцеговини – *перкман* (Горње Подриње, Филиповић 1933/VIII: 94; Жупча код Брезе, Фабијанић-Кајмаковић 1970-1971/XIX-XX: 170); Срба у источној Србији – *беркман, перкман* (Тимочка крајина; Живковић 2000/VI: 142-147); Чеха – *permonik* (Вельмезова 2002: 550). Може се узети да је назив земног духа *диви човјек* код Бошњака у Сасама код Сребренице у Босни и Херцеговини (Филиповић 1933/VIII: 94), адаптирани превод горе поменутог немачког назива.

Називи мотивисани везом овог духа са *земљом* срећу се код Срба, Хрвата, Руса и Украјинаца: *земски дук, земаљски дук, подземни дук* (западна Србија, Крупањ, Зајача – Филиповић 1933/VIII: 94), *земаљски дух* (Косово, Бело Брдо – Vukanović 1986/II: 447-448; Тимочка крајина – Живковић 2000/IV: 146-147), *дув земаљски* (Далмација, околина Дрниша – Бошковић-Stulli 1989: 135), *дух земаљски* (околина Дубровника, Сиверић; Вулетић-Вукасовић 1934: 177; Шибеник, Дрниш – Lozica 1995/32/2: 46), *подземный царь, подземельный цар* (Урал, Арх. обл. – Черепанова 1983: 33), *земляний дух, земський дух* (Украина, Стебник, Борислава – Гнатюк 2000: 120-121).

У неким називима код Руса и Чеха одражава се веза овог духа са "гором" и "стеном": *горный, горный дед (батюшка, старец)* (Урал, Алтај, Западни и Јужни Сибир – Власова 1998: 128-129); *skalni muž, skalni človiček, důlni skřitek* (Вельмезова 2002: 550). Називи мотивисани везом овог духа с рудником, рударима или металом срећу се код Срба и Чеха: *рударски цар, рударски чувар* (западна Србија, Крупањ – Филиповић 1933/VIII: 94, *мали рудар* (Србија, Стубица код Параћина – Вучковић 1999/XXV/95-98: 74), *сребрни цар* (североисточна Србија – Караџић XI/2:963, Ђорђевић 1984: 412-413), *јамски ђоса* (Босна, Крешево – Филиповић 1933/VIII: 95), *метал* (Тимочка крајина – Живковић 2000/VI:143), *kobold* (Вельмезова 2000: 550). По мотивацији близак овоме је пољски назив (Шљонск) *skarbnik* "онај који чува благо" (*skarb*), "ризничар" (Krzyżanowski 1965: 378; Pełka 1987: 114-115; Simonides 1991: 210).

По обележју боја формирани су називи рударских демона код Словенаца у Међумурју *belič*, можда и *laber*, за кога се такође каже да је бео (из лат. *albeo* бити бео, белети се), *dimek* "чађави" (Kelemina 1997: 145); код Пољака међу рударима који ваде со у Вјеличцу – *biała pani, bielinka* (Pełka 1987: 115). По обележју ниског раста створени су називи: *patuljak* обично у мн. *patuljki* и *djeca kranic* (подравски Хрвати у Мађарској – Franković 1990/9: 138; Eperjessy 1999/5: 43), вероватно и *баца* у околини Пожаревца у Србији (према тур. *bacaksiz* мали закржљао човек, кепец) (Đokić 1987-1990: 148). Неки називи указују на порекло рударских демона од људских душа, пре свега душа покојних рудара, као што су: *дух, вампир, тенац, мороњ* (уп. рум. *moroi* вукодлак, вампир), *књаза нопц* (уп. рум. *cneaz* кнез, *noptos* мрачни, тамни, ноћни) (Тимочка крајина – Живковић 2000/VI:142-145), код подравских Хрвата у Мађарској – *prikulič* (уп. рум. *pricolici* вукодлак) (Eperjessy 1998/5: 43). По тој основи формиран је и назив *шистек* у источној Србији, који долази од презимена Фрања Шистека, првог директора рудника бакра у Бору (Живковић 2000/VI:142). Код Пољака, у рудницима соли у Бочни и Вјеличцу, рударског духа називају и *krasnoludek* (чешће у множини *krasnoludki*), у Шљонску је познат и као – *pustecki, szarlej*, или само *on* (Pełka 1987: 113-115). Код Словенаца у Рожу познат је под називом *škuberl* (Kropej – Dapit 2002: 34), код подравских Хрвата у Мађарској – *kranjec*, мн. *kranjci* (Eperjessy 1999/5: 43), у Истри – *mastolić*, *orko* и *pulić* (Bošković-Stulli 1959: 136-137). Као синоним и за ове духове код Срба у Тимочкој крајини јавља се *ђаво*, код Влаха – *драк* (уп. рум. *drac* ђаво) (Живковић 2000/VI:143, 146). У предању из Србије (Косово) земни дух се појављује пред рударима и у зооморфном облику, у виду *овна златних рогова* (Vukanović 1986/II: 415). У веровањима Румуна господар рудног блага, пре свега злата, јесте – *vâlva băii* (Taloş 2001:

182; Ghinoiu 2001: 206), код Мађара – *bányatörpe, bányaszellem, bányrém, berkmani, partmandli, permanyik* (Bihari 1980: 146-148).

Од назива, једино је пољски *bjała pani*, или *bielinka* женског, док су остали духови мушког рода. Обично је поменути демон везан за остатке средњовековних грађевина (daemon loci), каква је, према предањима код Хрвата и Словенаца, *црна краљица*.

Спољни изглед

По правилу, земни дух се показује рударима у антропоморфном виду, најчешће као патуљак, понекад као обичан човек (рудар, надзорник, инжењер); врло ретко има зооморфна обележја. Као и многи други духови, може се појавити и у облику *лутајућег светла* или пламичка (нпр. у источној Србији, Живковић 2000/VI: 147). Према неким предањима он је невидљив, само се чују његови ударци чекићем у руднику (Kelemina 1997: 146-147; Rełka 1987: 114-115; Филиповић 1933/VIII: 94). Једино *горный*, по предањима Руса на Уралу, када се појави ван рудника изгледа као огроман човек «ростом с лесину» (Власова 1998: 128), чиме је изједначен с лешим. У предањима Словенаца у Корушкој *перкманделц* је приказан као враг (зато се назива и *š(k)ratəl*), који живи у јами у планини. Он помаже рударима да копају руду, али ноћу пресретне момка на путу који се похвалио да је тако добро исковао кломпе да те ексере не може извадити ни *худич* (враг) и натера га да игра, све док му не испадну сви ексери из нових кломпи (Piko 1996: 62, 66-68). Сличан њему је чешки *důlni skřitek* (Вельмезова 2002: 550). У таквом облику може се појавити и *горный* на Уралу: "црн, космат као ђаво" (Власова 1998: 128), као и *драк* у источној Србији (Живковић 2000/VI: 143).

Земни дух као патуљак у словенским веровањима и предањима приказан је на два начина – у виду *старца с белом брадом* (сав бео, у белој кошуљи и сл., некад са штапом), или у виду *малог рудара са црвеном капицом* (или неким другим црвеним обележјем – црвен језик, капутић, панталоне и сл., често с рударском лампом). У првом случају он се поима као "цар" (газда земље, господар подземног богатства), а у другом као покојник, родоначелник рударства, који надгледа рударе, упозорава их на опасност у руднику и зависно од њиховог понашања кажњава их или награђује.

Као белобради старац или бели човечуљак код Срба се јавља *рударски цар, сребрни цар*, код Пољака – *скарбник*, код Руса на Уралу – *горный*, код Словенаца у Похорју – *лабер*, у Босни и Херцеговини – *перкман*, у Истри – *пулић*. У црвено је обучен враг *биркмандељц* у Долењској у Словенији, *шкуберл* има црвену капицу и црвене панталоне (Роже у Словенији), *зе-*

маљски дух у Србији (Тимочка крајина) има црвену капицу, као и *перкмандељ* у Идрији (Словенија) и *орко* у Истри; *беркман* у источној Србији има црвене панталоне, *дјеца краниц* код Хрвата у мађарској Подравини имају црвене језике. Рудари у околини Љубљане су сваке године *беркмандељцу* остављали у рудник на дар црвен капутић (Kelemina 1997: 146-147).

Према веровању рудара угља на Уралу, *горниј* је ниског раста, има седу кратку браду, црно лице и црвене очи, а обучен је у црну или тамно-сиву кошуљу; у рудницима бакра *горниј* има зелену косу и тело и сво одело му је зелено и око себе прави густу маглу (Власова 1998: 128). У рудницима источне Србије, такође постоји веровање да је земни дух – *перкман* патуљак, и да је црн (Живковић 2000/VI: 143, 146). У истом крају, перкмана су описивали и као брадатог човека са коњским ногама – до половине је био обучен као човек а од половине је био длакав, који је носио рударску лампу; док се за духа *књаза ноћ* каже да је личио на магарца (Живковић 2000/VI: 144-145). Код Пољака, *скарбник* се могао појавити и у облику миша, црног пса или мачка (Pełka 1987: 114-115). У Истри се приповедало да се *мацмолић* показује рударима у виду патуљка, који је имао руке космате као мачак и дуге нокте, или као мали човек у капутићу и чизмама који вуче за собом ланац дуг пет метара (Bošković-Stulli 1959: 136). Код Румуна *vâlva băii* се могао појавити и у облику златне кокоши (Taloş 2001: 182).

У лику обичног човека може се приказати *горный* на Уралу, *земський дух* у Украјини, *перкман* у источној Србији, *дув земаљски* у околини Дрниша у Хрватској итд.

Место боравка

По правилу *земаљски дух* борави под земљом, најчешће у запуштеним ходницима рудника. По једном предању *сребрног цара* пронађу тако што девојка, чувајући говеда, наиђе на сребрни штап који је вирио из земље испод једне леске у шуми (Ђорђевић 1984/3: 414). *Дјеца краниц* живе у подрумима и под земљом, где копају злато (Eperjessy 1999/5: 43). *Земляний дух* код Украјинаца скрива се испод камена, стуба, дрвета и кажњава болешћу сваког ко наруши његов мир (Гнатюк 2000: 121). Враг *перкманделц*, по веровању Словенаца у Корушкој, може се ноћу срести на раскрсници (Piko 1996: 66-68), као и *дух земаљски*, по веровању Срба из околине Книна (Вулетић-Вукасовић 1934: 177). Једино *горный*, према веровањима Руса на Уралу, осим што се може видети на путу, може ући и у кућу, у виду огромног човека високог до тавана (Власова 1998: 128-129). Према предању из Истре (Хрватска) пред рударским духом *мацмолићем* отварао се камен да овај уђе у њега, и за њим затварао (Bošković-Stulli 1959: 136).

Делатност

Земни духови имају три основне функције: они су господари рудног богатства и његови даваоци; упозоравају рударе на опасност која их вреба у руднику; надгледају њихово понашање (награђују врлине и кажњавају преступнике). Понекад им се придају људске лоше особине – приказују се као лакоми на храну и пиће, спремни да поткрадају рударе. Умеју бити и поткупљиви – за дар који добију одводе рударе до квалитетне руде.

Да је земни дух власник и давалац рудног богатства је његова имплицитна функција и она се ретко директо исказује. Ипак, у предању из североисточне Србије, када су рудари наишли на сребрног цара, који се описује као блиставо створење са сребрном главом, и покушали да га извуку на земљу, он им каже: «Море људи! Маните ме се, доста сам вам *дао и сребра и злата*; шта хоћете више од мене?» У предању се даље констатује: «Ово је био сребрни цар чиј и јесте мајдан, али људи нису то знали» (Милићевић 1876: 1083).

Према неким предањима, сама појава земног духа у руднику најава је несреће: "Када би била која опасност пропада јама, да он увик јавља са клобукон и са рукама, да чини 'вако да иду ван" (Шибеник, Дрниш у Хрватској – Lozica 1995/32:46); "И кад ће нешто да буде у ту јаму, да се деси неки удес, или неки погине, ту изађе мали човек: зелено одело, зелен шешир, тестера на раме, лампа рударска у руке. И кад то виде одма бегу из јаме. То мали рудар се зове" (Вучковић 1999/95-98: 74). Код Пољака, ако се *скарбник* појави пред рударима у облику миша, црног мачка или пса то је знак да ће рудник бити захваћен пожаром (Krzyżanowski 1965: 378). Такође и појава *перкмана* у руднику, према веровањима из Босне и источне Србије претсказује несрећу (Фабијанић – Кајмаковић 1970-1971/XIX-XX: 170; Живковић 2000/VI: 144), итд. Код Руса на Уралу *горнај*, да би спасао рударе од подземне воде, ноћу поруши рудник: "Только начали новую шахту – ночью сделался шум. Выскочили из бараков – шахта ходуном ходит. Горный Батюшка пришел. Ворочает, ломает, только крепы трещат. Все изломал, всю шахту. Потом ушел. Стали думать, как быть – Горному шахта неугодна. А место богатое, начали новую шахту строить. Добили до плавунов – вода. Еле вытащили забойщиков. Еще бы немного – потонули бы все. Старики-то говорили: Не послушали Горного, а ведь он, Батюшка, нам знак подавал, что робить нельзя" (Урал – Власова 1998: 128).

Земаљски дух може спасити рудара и на други начин. Према предању из Далмације он "премести човека који заспи у рудокопу, а кад се овај пробуди, то место где је раније спавао сасуло се" (Сиверић код Дрниша; Вулетић-Вукасовић 1034/L: 177). У источној Србији, веровало се да о рударима брине *шистек* "који је заспале рударе будио шамарима и водио

их на сигурно место" (Бор), или *метал* "који је ишао рудником с лампом и чекићем и упозоравао рударе на опасност" (Вршка чука) (Живковић 2000/ VI: 142-143). У неким случајевима знак упозорења рударима био је и звук који је производио земни дух ударајући чекићем (Eržen 1874/VI: 59-60; Живковић 2000/VI: 144).

Према неким предањима земни дух се односи добро само према честитим рударима, а кажњава оне који у руднику галаме, псују, врше нужду (Kelemina 1997: 146-147; Филиповић 1933/: 93-94). Нарочито кажњава рударе ако звижде (Гнатюк 2000: 120-121; Kropej-Dapit 2002: 34; Taloş 2001: 182), пошто је то један од начина којим се оглашава нечиста сила (уп. "Горный пугает людей свистом и страшным ревом" – Власова 1998: 128).

У сусрету с рударима, земни дух их у источној Србији поздравља рударским поздравом "Срећно!"; у Босни са "Гликау" (немачки рударски поздрав *Glück auf*) (Филиповић 1933: 93-94). Шта год затражи од рудара овај треба да му даде, осим своје рударске лампе, јер ће га онда завести у подземне ходнике. Оно што му рудар даје мора спустити на земљу, а никако му дати у руке (Vukanović 1986/II:447-448).

Широко је распрострањен фолклорни сиже о подели зараде између земног духа и рудара која, у ствари, представља начин искушавања рудара од стране духа. По том сижеу, са усамљеним рударом цео месец ради *перкмандељ* (Eržen 1874/VI: 59-60), *мацмолић* (Bošković-Stulli 1959: 137), *беркман* (Живковић 2000/: 144), *bányatörpe* (Bihari 1980: 146-148), или неки други земни дух, а када рудар прими плату он силази у јаму да подели зараду са тим духом. Рудар дели новац тако правично да преостали, последњи новчић жели секиром поделити на два дела. Када то види земни дух му поклања сав зарађени новац и казује му, да није тако поступио не би никад више изашао из рудника.

Земни дух најчешће кажњава рудара тако што га наведе да дуго лута по непознатим ходницима рудника, или га пренесе на други свет. По једном предању водио је рудара по јами девет година, и када је овај изашао из рудника био је слеп (Живковић 2000/VI: 143-145). Док рудар лута за њега не постоји време, што говори да је он био на оностраном свету.

Да би придобили наклоност земног духа, рудари у Словенији су му у руднику у посуди сваки дан остављали храну, а једном годишње и црвен капутић. По једном предању рудар, коме је *беркмандељц* испијао ракију, подметнуо му је литар љуте ракије и напитог ухватио. Патуљак је морао да га води и показује му богате жиле руде. Када га је завео у дубоке ходнике, пре него што ће нестати, рекао му је да он неће никад доћи до те руде, а да му је којим случајем одузео *појас*, онда би ту руду и имао. Рудар није

знао да нађе излаз и остао је до краја живота да лута по ходницима рудника (Kelemina 1997:146). И у руднику Лубница у Тимочкој крајини, била је позната прича како су рудари уместо воде, у рудник оставили ракију, и ујутру су нашли пијаног земског духа, како спава. У руднику Подвис, у истом крају, постојала је прича како је *беркман* крао рудару доручак и да га је овај једном ухватио на делу. Дух га је замолио да га пусти, што је овај и учинио. После тога овај рудар је увек био срећне руке и безбедан (Живковић 2000/VI: 147). По веровању из Међумурја у Словенији, ако се духу понуди хлеб и сир, он може показати златну руду (Kelemina 1997:145). У Крањској је такође записано предање како је рудар ухватио патуљка и натерао га да му открије где има злата (Breitling 1983: 41). У веровању Хрвата у мађарској Подравини власници подрума остављали су земним духовима као понуду храну и пиће, да им не би запалили подрум (Eperjessy 1999:43). Сматрало се и да *горниј* на Уралу воли да му се остави на поклон дуван и водка (Власова 1998: 129).

У Босни и на Косову се сматрало да *жена* не сме крочити у рударску јаму (Фабијанић-Кајмаковић 1970-1971: 170; Вукановић 2001: 472), а на Косову и на Уралу ни *поп*. На Уралу се говорило: "В работе попа не поминай, Горный не любит" (Власова 1998: 129).

Закључне напомене

На основу иконографије и функција земног духа, у формирању представа о њему могу се издвојити два митолошка новоа, неједнака по пореклу и старини. За старији слој се може сматрати онај где се земни дух описује као старац с белом брадом, који влада, «царује» земним благом, даје га људима и упозорава их на могућу опасност од урушавања рудника. Његова појава у руднику за људе је лош знак, јер се то сматра као најава несреће. Ако покушају да га извуку из земље, као што се наводи у предању о сребрном цару, он позива реке у помоћ и једна од њих потопи рудник и рудари се подаве. Такође рударима забрањује да копају дубоке јаме јер тако могу пробити границу овог и оног света. Ако то учине, онда он уруши рударску јаму или их заувек одведе на онај свет. У оваквим представама, он има обележје *светог* и са њим се не може успостављати обичан, «профани» контакт.

Неке елементе из ове функције могу преузимати и душе првих умрлих рудара (као што је то *стопан*, или *домовој* у кући) или душе погинулих рудара, које нису отишле на онај свет и тако постале чувари рудничког простора (као што је *таласон, таласъм*, заробљена душа у некој грађевини).

За новији слој може се узети представа о земном духу са црвеном капицом, с којим рудари ступају у неке облике комуникације (дарују га, поткупљују храном или пићем, подметну му ракију да се опије, он њих

поткрада, искушава их итд.). Може се рећи да овакви облици потичу из немачке народне културе и да су их у словенске крајеве пренели немачки или аустријски рудари.

Литература

Бошковић-Stulli 1989 – *М. Бошковић-Stulli.* Фантастика у усменој прози // Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности. САНУ, Научни скупови, књ. XLIV, Београд, 1989.

Вельмезова 2002 – *Е. В. Вельмезова.* Заметка по славянской демонологии: о немецких названиях демонов в чешских фольклорных текстах // Славянская языковая и этноязыковая системы в контакте с неславянским окружением. Москва, 2002.

Власова 1998 – *М. Власова.* Русские суеверия, Энциклопедический словарь. СПб., 1998.

Вукановић 2001 – *Т. Вукановић.* Енциклопедија народног живота, обичаја и веровања у Срба на Косову и Метохији VI век – почетак XX века. Београд, 2001.

Вулетић-Вукасовић 1934 – *В. Вулетић-Вукасовић.* Призријевање // СЕЗб L. Београд, 1934.

Вучковић 1999 – *Р. Вучковић.* Казивања о митолошким бићима у селу Стубица код Параћина // Расковник XXV, бр. 95-98. Београд, 1999.

Ђорђевић 1984/3 – *Т. Р. Ђорђевић.* Сребрни цар // Наш народни живот 3. Београд, 1984.

Живковић 2000/VI – *Г. Живковић.* Рударски дух у веровању рудара Тимочке крајине // Етно-културолошки зборник VI. Сврљиг, 2000.

Караџић 1986 – *В. С. Караџић.* Српски рјечник (1852)// Сабрана дела Вука Караџића. Књ. XI/2. Београд, 1986.

Милићевић 1876 – *М. Ђ. Милићевић.* Кнежевина Србија. Београд, 1876.

Милојковић 1985 – *М. Милојковић.* Легенде из наших крајева. Београд, 1985.

Фабијанић – *Кајмаковић* 1970-1971/XIX-XX – *Р. Фабијанић, Р. Кајмаковић.* Промене у народним обичајима и веровањима у Жупчи код Брезе // Гласник Етнографског института САНУ XIX-XX. Београд, 1973.

Филиповић 1933/VIII – *М. С. Филиповић.* Сребрни цар // Гласник Етнографског музеја VIII. Београд, 1933.

Филиповић 1967 – *М. С. Филиповић.* Различита етнографска грађа с Косова и Метохије // СЕЗб LXXX. Београд, 1967.

Франковић 2005 – *Ђ. Франковић.* Сопствена рукописна етнографска грађа, Печуј, 2005 (захваљујем на уступљеним подацима и достављеним преводима с мађарског језика).

Чајкановнћ 1994/3 – *В. Чајкановић.* Сабрана дела из српске религије и митологије. Књ. 3. Београд, 1994.

Черепанова 1983 – *О. А. Черепанова.* Мифологическая лексика Русского Севера. Л., 1983.

Bihari 1980 – *A. Bihari.* Elömunkálatok a Magyarság Néprajzához Magyar Hidelemmonda Katalógus // A Catalogue of Hungarian Folk Belief Legends 6, Budapest, 1980.

Bošković-Stulli 1959 – *M. Bošković-Stulli.* Istarske narodne priče. Zagreb, 1959.

Bošković-Stulli 1997 – *M. Bošković-Stulli.* Usmene pripovijetke i predaje. Zagreb, 1997.

Breitling 1983 – *G. Breitling.* Knjiga o zlatu. Zagreb, 1983.

Cvetek 1993 – *M. Cvetek.* Naš vočo so včas zapodval: bohinjske pravljice. Ljubljana, 1993 (Zbirka Glasovi 5).

Đokić 1987-1990 – *D. Đokić.* "Ispiranje zlata u slivu Peka sa osvrtom na istorijski razvoj rudarstva i metalurgije" // Zbornik radova Muzeja rudarstva i metalurgije. Bor, 1987-1990.

Eperjessy 1999/5 – *E. Eperjessy.* Ispitivanje međusobnih utjecaja u pučkom praznovjerju jednog mađarsko-hrvatskog naselja // Etnografija Hrvata u Mađarskoj 5, Budimpešta, 1999.

Eržen 1874/VI – *Z. Eržen.* Idrijski perkomandelj, "Besednik" VI, št. 6. Ljubljana, 1874.

Franković 1990/9 – *Đ. Franković.* Mitska bića u podravskih Hrvata // Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj 9. Budimpešta, 1990.

Ghinoiu 2001 – *I. Ghinoiu.* Panteonul românesc. Dicționar. București, 2001.

Gričnik 1998 – *A. Gričnik.* Farice: haloške folklorne pripovedi. Ljubljana, 1998 (Zbirka Glasovi 18).

Kelemina 1997 – *J. Kelemina.* Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva. Bilje, 1997.

Kropej-Dapit 2002 – *M. Kropej, R. Dapit.* V somraku kraljestva palčkov in škratov: slovenske pripovedi o palčkih, škratih, skrivnostnih lučkah in drugih prikaznih. Radovljica, 2002.

Krzyżanowski 1965 – *J. Krzyżanowski* (red.). Słownik folkloru polskiego. Warszawa, 1965.

Lozica 1995 – *I. Lozica.* "Dva demona: orko i macić". Narodna umjetnost 32/2. Zagreb, 1995.

Pełka 1987 – *L. J. Pełka.* Polska demonologia ludowa. Warszawa, 1987.

Peterlin 1864 – *Fr. Peterlin.* Škratelj. Stare pripovedke slovenske. „Novice" XXII, št. 25, Ljubljana, 1864.

Piko 1996 – *M. Piko.* Iz semena pa bo lipa zrasla: pravlice, storije in basmi s Koroške. Ljubljana, 1996 (Zbirka Glasovi 14).

Simonides 1991 – *D. Simonides.* Ludowa wizja świata //Kultura ludowa śląskiej ludności rodzimej. Wrocław-Warszawa, 1991.

Taloş 2001 – *I. Taloş.* Gândirea magico-religioasă la Români. Dicționar. București, 2001.

Vukanović 1986/II – *T. Vukanović.* Srbi na Kosovu II. Vranje, 1986.

К.А.Климова (Москва)

Демоны места в новогреческой традиции (лексический аспект)*

В докладе будут рассмотрены названия персонажа новогреческой демонологии, охраняющего какое-либо место: источник, мост, деревню, постройку, дом и т.д., начиная с наиболее распространенных общих названий и заканчивая местными именами собственными. Поверья об этих демонах уходят корнями в Древнюю Грецию *(στοιχεία)*, и лексика, связанная с этими персонажами, составляет обширную группу – от «исторических» (древних по происхождению) терминов до позднейших новообразований и заимствований.

Общие названия демона

Самое распространенное название, встречающееся на территории всего греческого мира – ***στοιχειό*** [stihjo] – «стихьо» с его диалектными вариациями: *στοιχειός* [stihjos] (Каппадокия), *αστοιχείος* [astihios] (у понтийских греков), *ασκοιστείος* [askistios] (Керасунда), *σκοιστείος* [skistios] (Инои), *στοιχί* [stihi] (Карпатос). Оно восходит к древнегреческому *στοιχείο* ('буква', 'часть', 'элемент', 'стихия'). Наиболее часто встречается этот термин в форме среднего рода – *το στοιχειό,* но в диалектных вариантах он может употребляться и в мужском роде: ο στοιχειός, ο αστοιχείος, ο ασκοιστείος, ο σκοιστείος.

Второй распространенный тип – ***ζούδιο*** [zuðjo], или ***ζώδιο*** [zoðjo], восходящий к *ζώδιον* 'знак зодиака'. Диалектные варианты: *ζώδκιο* [zoðkjo] (Кипр), *ζούδι* [zuði] (Эпир), *ζώδος* [zoðos] (Инои), *ζώος* [zoos] (Амисос), *ζωτικό* [zotiko] – по аналогии с *ξωτικό* 'привидение' (Кифнос), *ζώμπη'ο* [zobjo] – состоит из двух корней: *ζώδιο* и *πηγή* 'источник', так как обозначает духа источника (Калимнос). Реже встречаются варианты ***ζούζουλο*** [zuzulo] и ***ζούμπερο*** [zubero].

Также существует название ***ίσκιος***, или ***ήσκιος*** [iskjos], которое восходит к слову *σκιά* 'тень', а его форма была образована по аналогии с *ήλιος* 'солнце'. Таким словом обозначают демона, которого представляют в виде

* Работа выполняется при финансовой поддержке Программы ОИФН РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировом социокультурном контексте» (проект «Культурные диалекты Южной Славии»).

персонифицированной тени какого-либо строения или, чаще всего, дерева, *ίσκιος* может навредить человеку, заснувшему в этой тени. В этом случае говорят, что у такого-то строения или дерева «тяжелая тень», «тяжелый *ίσκιος*»: «έχει βαρύ ίσκιο».

Корень *–σκια–* используется также в распространенном во всем греческом мире термине *αλαφροΐσκιωτος* [alafroiskjotos] 'человек с легкой тенью', человек, обладавший сверхъестественной способностью вступать в контакт с МП.

Термин ***θεριό*** [θerjo] 'зверь, животное' используется для обозначения, в основном, водных демонов-хранителей.

Названия духов-хранителей, закрепленных за определенным местом и имеющих особый набор характеристик.

Дух-хранитель дома обычно появлялся в виде небольшого животного – кошки, собаки, свиньи, козла, в виде птицы – петуха, курицы с цыплятами или утки, в виде лягушки, ящерицы, а чаще всего – в виде змеи. Именно с ипостасью змеи и связаны наиболее распространенные особые названия домашнего духа: ***το φίδι του σπιτιού*** [to fiði tu spitju] 'змея дома', ***φιδόσπιτο*** [fiðospito], ***σπιτόφιδο*** [spitofiðo], в которых присутствуют две составляющие: *φίδι* 'змея' и *σπίτι* 'дом'. Названия этого типа встречаются практически везде в Греции, в том числе и на греческих островах (Наксос, Самос, Закинф, Родос, Карпатос, в Мани) и на Кипре.

Прочие имена демона: ***μνοιώμα*** [mnjoma], ***προβολάρης*** [provolaris], ***Λαφιάτης*** [lafjatis], ***Περγαλιό*** [pergaljo], ***Ντελεσίμι*** [delesimi], ***Περγάντα*** [perganda], ***Γοργόνια*** [gorgonja], ***Τόπακας*** [topakas], ***Μώρος*** [moros], ***Αράπης*** [arapis] и др.

Имена собственные

Помимо общих названий за духом-хранителем может быть закреплено имя собственное, например ***Βένιας*** [venjas], ***Βρωμοπήγαδος*** [vromopigados] и др., которые зачастую соотносятся с каким-либо топонимом.

Названия демона места в греческой традиции представлены как исконно греческими лексемами, «историческими» и более поздними образованиями, так и заимствованиями: из турецкого, итальянского, славянских языков.

Дайнюс Разаускас (Вильнюс)

Об одном вероятном балтийском соответствии имени Орфея как «убитого молнией»

После краткого обзора высказанных мнений о происхождении имени Орфея А.В. Лебедев подчеркивает, что др.-гр. 'Ορφεύς не имеет надежной этимологии, и заключает: «Отсутствие греческой этимологии само по себе указывает на то, что это до– или негреческое имя (что допускает и Шантрен), переоформленное по типу имен на -ευς. Поскольку античная традиция настойчиво говорит о фракийском происхождении Орфея, представляется возможным сопоставить 'Ορφεύς с алб. *rrufeje, rrefeje* 'молния', болг. (диал.) *рофея, руфя* 'молния', для которых предполагается „палеобалканский источник" [...], отражение которого видят в греч. ῥομφαία 'меч' (у фракийцев)». Что касается этимологии слова, то «объяснение Фриска (к *ῥέμφω 'изгибать') неприемлемо семантически, так как ῥομφαία – прямой меч (ὀρθὰς ῥομφαίας Plut., Aem. 18). Сопоставление с [...] рус. рубить, лит. *rẽmbėti* и т.д. одновременно проясняет и семантическую связь между ῥομφαία 'рублю' > 'меч' и ῥομφεῖς 'рубцы'». Можно добавить, что наряду с *rumbėti* 'покрываться рубцами, рубцеваться' к тому же корню в литовском относятся *rumbė́ti* 'то же', *rumbyti*, *rumbúoti* 'обрубать, оставлять рубцы', отсюда страдательное причастие прошедшего времени *rumbótas*, *rumbúotas* 'в рубцах, рубцеватый, рубчатый' и т.п. (все восходят к и.-е. **remb-/*romb-/*rm̥b–* 'рубить, делать зарубку, рубец, шрам'), с чем мы как раз будем иметь дело.

Что касается собственно имени Орфея, продолжая цитату А.В. Лебедева, «следует предполагать метатезу начального слога (или протезу ὀ-) в греческом слове и постулировать значение 'убитый молнией' [...]; теоретически мыслимо также пассивное причастие от глагола со значением 'поражать молнией', ср. κεραυνωθείς ['пораженный молнией']. По основной версии легенды о смерти Орфея он был растерзан менадами (впервые в „Бассаридах" Эсхила), по другой – у б и т м о л н и е й Зевса: впервые у софиста Алкидаманта [...]. Вторую версию считали позднейшей, даже антиорфической, но если предлагаемая этимология верна, именно ее надо считать исконной, а версию Эсхила – перенесением на Орфея страстей Диониса-Загрея и созданием поэтов [...]. „Молния" имеет особую значимость в орфической антропогонии (κεραύνωσις титанов) и эсхатологии; в текстах на золотых пластинках из Южной Италии покойник говорит о себе, что он был у б и т м о л н и е й [...]». В этом, вслед за Роде, усматривается

«феномен санктификации и культа убитых молнией. Если наша гипотеза верна, то парадигматическим пра-покойником, „убитым молнией", оказывается сам основатель орфической религии. [...] Адаптируя гипотезу Роде, можно предполагать существование у фракийцев санктификации и культа убитых молнией; „орфеев" в таком случае могло быть много. Могилы Орфея в Дие и Киконии, возможно, были настоящими могилами убитых молнией. Многочисленные „родины" Орфея – Киконы, Одрисы, Бистоны, Сифонийцы, Геты, Пиерия, Гем, Родопы, Исмар, Стримон, Гебр – возможно, не просто Ersatzwörter für Thraker (Циглер), а свидетельство о распространении интересуещего нас феномена»[1].

Сакрализация людей, пораженных молнией, очень хорошо известна в литовской традиции. Ср. хотя бы следующие народные поверья: «Человек, пораженный Пяркунасом, считается святым, счастливым»; «Человек, убитый громом, идет на небо»; «Пораженного громом человека считают счастливым на небесах» и т.п. М. Преториус (XVII в.) описывает случай, когда один жемайтийский нищий поспешил к месту, где, как он каким-то образом заранее почувствовал, должен был ударить гром, но не успел, и только припал к этому месту, ел пепел и плакал о том, «что Бог не забрал его из мира сего», а позже на расспросы священника ответил: «Я желал оставить этот мир, и если Бог взял бы меня к себе через свой гром, то я исчез бы совсем безболезненно и там, на небе, служил бы моему Богу, и из этого я мог бы заключить, что я Божье дитя». Пепел он ел от всех болезней в надежде здоровым дождаться того часа, когда Бог все же возьмет его к себе («Preussische Schaubühne» IV.6.10)[2]. Наконец, Громовержец имел силу посвящать человека в жрецы: так, в сказке заболела королевская дочь, и никто не мог ее вылечить, пока не появился один нищий, имеющий необычные знания и способности: «У него это откровение было от грома. Жрецом был, много знал».

Также у славян практически повсеместно распространено поверье, что убитый молнией (громом) человек – праведник; после своей „святой" смерти он сразу попадает в рай и не должен „вставать на Страшный суд". От молнии рождаются люди, отмеченные особыми дарованиями, – таково славянское предание о рождении волхвов.

---

[1] *См. А.В. Лебедев.* Происхождение имени Орфея // Балканы в контексте Средиземноморья: Проблемы реконструкции языка и культуры (Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму). Москва, 1986, с. 37–40.

[2] Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai, t. III: XVII amžius / Sudarė Norbertas Vėlius. Vilnius, 2003, p. 135–136.

Повсеместно люди, пораженные молнией, считались отмеченными Богом, если выживали, или попавшими прямо на небеса, если погибали. Так, «жрецы инков утверждали, что свое дарование они получили будучи пораженными громом»[3]. Согласно М. Элиаде, «у бурятов, сойотов и эскимосов человек может стать шаманом в том случае, если его коснулась молния»[4]. И «это переживание выражается в виде сгорания плоти и разрушения скелета. Пораженного молнией якута Bukes Ullejeen разнесло на множество кусков, его спутник бежит в деревню и возвращается с несколькими мужчинами, чтобы собрать останки для захоронения, но они находят Bukes Ullejeen здоровым и невредимым. „Бог Грома спустился с небес и разнес меня на маленькие кусочки", – говорит им Bukes. „Теперь я вернулся обратно к жизни шаманом, и я могу видеть все, что делается в округе на расстоянии в тридцать верст". Bukes за одно мгновение прошел инициирующие переживания, которые у других занимают довольно длительный период и включают разрезание тела, превращение в скелет и обновление плоти»[5]. В нашем же случае это может объяснить переход от версии Алкидаманта о смерти Орфея как убитого молнией к версии Эсхила, согласно которой; Орфей был растерзан.

Удар молнии изменяет не только религиозный статус человека, но и любого другого предмета или места, придавая ему качество сакральности. Например, те же греки обносили пораженные молнией места оградой и посвящали их Зевсу, нисходящему с небес во вспышке молнии. В этих огражденных местах устанавливались алтари, и на них приносились жертвы.

Среди предметов, приобретающих качество сакральности вследствие удара молнии, особое место занимает дерево, в первую очередь дуб, но не только. Так, в Белоруссии бытовало представление, что разбитого молнией дерева черти боятся *як свенцоной воды*; пораженное громом дерево, т.е. громобой как защита от грома и молнии, как оберег от несчастий, даже от пули, лечебное средство от болезней и т.п. хорошо известно у всех славян.

Сакрализация и культ разбитого громом дерева не менее хорошо известны в Литве. Осколки дерева, разбитого громом, клали под крышу, под фундамент дома, в стену. Во время грозы такие осколки сжигались, ими

---

[3] *J. Chevalier, A. Gheerbrant.* A Dictionary of Symbols. London, 1996, p. 1006, 1005.

[4] *М. Элиаде.* Мифы, сновидения, мистерии. Москва; Киев, 1996, с. 83.

[5] Там же, с. 89–90, со ссылкой на: *Г.В. Ксенофонтов.* Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурятов и тунгусов. Москва, 1930, с. 76.

окуривались все комнаты. Осколки разбитого громом дерева использовались при лечении от лихорадки, как средство для окуривания, питья, от припадков (испуга, конвульсий) и т.п. «В упомянутых здесь случаях осколки разбитого громом дерева считаются оберегом и в то же время освящающим средством»[6].

Причем в известном мифологическом сюжете о споре Громовержца с его противником чертом налицо параллель между пораженными громом деревом и человеком (наряду с другими объектами, в которых прячется черт). В русском варианте, опубликованном в собственном пересказе Г.С. Виноградовым в 1915 г., эта параллель отражается особенно наглядно: «Спорит однажды Бог с сатаной... Сатана говорит: „Я от тебя в дереве спрячусь". „А я дерево расщеплю и в дереве тебя найду", – отвечает Бог. „Тогда я спрячусь в камне". „И в камне я тебя найду". „А я в рабу твою спрячусь". „Я рабу свою убью, тебя там найду, *а рабу грехам прощу*". С тех пор во время грозы сатана прячется – то в дерево, то в скотину, то в человека. Если дерево разобьет грозой, говорят: *Ишь, ведь, куда спрятался – проклятый!*.. А про убитых грозой людей говорят: *Богу достойный...*»[7].

Обращает на себя внимание намерение Громовержца, изъявленное в только что приведенных примерах, расщепить дерево. При том расщепление это можно понять двояко: и как раздробление в щепу, в осколки, и как разделение, расщепление ствола дерева на несколько частей; ср. соответствующие примеры, приводимые В. Далем: *Грозой дуб расщепило пополам* или *расщепило намелко*. Соответствующий диапазон значений обнаруживает и литовский глагол *(su)skaldyti* 'дробить, раздроблять, расщеплять, колоть (дрова), раскалывать'. Весьма вероятно поэтому, что и почитание деревьев с раздвоенным (в том числе впоследствии сросшимся) или сходным образом выделяющимся стволом связано с сакрализацией деревьев, пораженных молнией.

Во всяком случае, в русской традиции чаще всего священными считались старые деревья, с наростами, дуплами, выступающими из-под земли корнями или расщепленными стволами, а также имевшие два или три ствола, выросшие из одного корня. Между стволами таких деревьев пролезали больные, протаскивали больных детей в надежде на выздоровление. То же самое наблюдается у всех славян.

---

[6] *N. Laurinkienė.* Senovės lietuvių dievas Perkūnas, p. 121.

[7] *Г.С. Виноградов.* Самоврачевание..., с. 355, примеч. (цит. по: Энциклопедия суеверий, с. 102).

Культ деревьев с расщепленным стволом также был хорошо известен в Литве. Так, Иоанн Арнольд Бранд в 1673–1674 гг. о прусских литовцах в этом отношении пишет: «В церковном приходе Пилкалнис, вблизи от *Petreifeelen*, есть липа, выросшая так, что в середине между сросшимися ветвями видна дыра, через которую может пролезть человек; через нее литовцы лазят ежегодно во время жатвы, когда спины от работы устают или болят, и суеверно думают, что это помогает от боли…». По данным М. Гимбутене, «в окрестностях Неманюнай (Лаздияйский р-н) женщины еще в 1910 г. молились у двуствольной ольхи»[8]. При этом поверья, касающиеся таких деревьев, буквально вторят поверьям о деревьях, пораженных громом: «Бревно двуствольного (грудами сросшегося) дерева или доску с двумя сердцевинами в стену постройки класть нельзя – Пяркунас бьет в такую постройку»; «В двуствольное дерево, особенно ель или сосну, Пяркунас бьет, так как в расщелине между деревьями [стволами] прячется бес» и т.п.

Многие исследователи обращали внимание на то, что именно таким – трехствольным – деревом был священный дуб в известном древнепрусском святилище Ромове, впервые упомянутом Петром из Дусбурга в 1326 г. Сам этот трехствольный – или, может быть, расщепленный на три части – дуб в первым описал Симон Грунау в «Прусской хронике» 1529 г.: «И дуб был разделен на три равных части, в каждой из которых, словно в преднамеренно сделанном для этого окне, стоял идол бога и перед собой имел свой знак. Одна часть несла на себе образ Пяркунаса… Другая часть несла на себе образ Потримпа… Третий образ, Патола, несла на себе третья часть…»[9]. Таким образом, в центре главного святилища древних пруссов, а может быть, и всех балтов, стояло именно дерево с разделенным на части стволом, при том непосредственно связанное с громовержцем Пяркунасом (хотя и не только с ним).

В нашем же случае особый интерес представляют некоторые замечания Матфея Преториуса (конец XVII в.):

IV.1.8: «Из всех мест Пруссии, где совершалась служба идолам, чаще всего упоминаются и более всего известны Ромове и Рикойот. Ромове или, по древнепрусскому наречию, Ромбове, названо так из-за удивительным образом произраставших там дубов; [название это]

---

[8] *M. Gimbutienė.* Senovinė simbolika lietuvių liaudies mene. Vilnius, 1994, p. 59, 63.

[9] Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai, t. II: XVI amžiaus / Sudarė Norbertas Vėlius. Vilnius, 2001, p. 66–67, 104.

происходит от слова *Romiu, Rombiu, Rombothi,* что на древнепрусском означает 'срастись', употреблявшегося, собственно, в отношении деревьев, особенно, когда одна ветвь прирастала к другой или врастала в нее. Поскольку на том месте стоял сросшийся таким удивительным образом дуб, который древние пруссы считали священным и особым местом пребывания своих богов, такое место или, скорее, тот дуб они называли *Romove*».

IV.2.1: «Древние пруссы считали священным не каждый дуб или дерево, но обычно только *Rombhota*, то есть те, которые таким удивительным образом друг с другом срослись, а также те, которые превосходили других высотой и шириной».

IV.2.2: «Генненберг упоминает огромную липу в Скалвии, в селе Шакунай, которая, поскольку была очень высокая и толстая, и при этом *Rombhota*, без сомнения, также считалась священной, и у нее (хотя тайно и ночью) приносились жертвы их богам».

IV.2.3: «Также была в лесу Нибуджяйского церковного прихода ель с двумя нишами, образованными сросшимися наверху ветвями, которая стояла еще в 1664 году... ; в этом году в нее ударил гром и разбил ее, а пень от нее сгорел во время большого лесного пожара в 1673 году. К этой ели сходились и стар, и мал не только из Надравы и Скалвии, но и из Жемайтии и Литвы и приносили в жертву платки, коленные повязки, иногда платье, а также деньги. У них бытовало представление, что если какой-нибудь калека или человек с переломом пройдет между этими двумя ветвями, он выздоровеет, и встречается много людей, которые, по их мнению, испытали на себе силу таких деревьев и которые не стесняются эту ель хвалить. Ель эту тоже называли *Rumbůta Egle*; и когда шли к ней, говорили: *Eikim Rombhową*, а когда это произносили быстро, – *Eikim Rommową*. Таких елей, без сомнения, было и больше...».

IV.2.5: «Я думаю, священными для них были деревья всех пород с разветвленным и опять сросшимся стволом; в полях в окрестностях Рагайне был сросшийся таким образом дуб..., он также считался священным, через него пролезали те, у которых был перелом: пролезали через дыру, образованную отделившейся ветвью, и думали, что это им помогает. В моем саду в Нибуджяй была такая *Rombotha Krauszis*, т.е. сросшаяся груша; у нее я как-то раз обнаружил старика, который стоял у дерева на коленях и молился...»[10].

---

[10] Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai, t. III: XVII amžiaus, p. 109, 110, 111, 112, см. 230, 231–232.

Название святилища Ромове вряд ли имеет происхождение, предложенное, видимо, самим Преториусом, однако для нас в данном случае интерес представляет эпитет дерева, в частности, дуба с разделенным и сросшимся стволом – *Rombhota*, также *Rumbůta Egle*, *Rombotha Krauszis*, наконец, глагол *Rombothi* 'срастись'. Судя по тому, что наряду с этим используются совершенно правильные литовские слова (*Eglė* = *ēglė* 'ель'; *Krauszis* = *kraušis*, также *kraušė, kriauše, kriáušis* 'груша'; *Eikim* = *eīkim* 'пойдем'), глагол *Rombothi* 'срастись' правомерно будет отождествить с упомянутым в начале статьи лит. *rumbóti, rumbúoti* 'обрубать, оставлять рубцы', а эпитет *Rombhota, Rombotha* или *Rumbůta* – со страдательным причастием прошедшего времени м.р. *rumbótas* или *rumbúotas* 'в рубцах, рубцеватый, рубчатый' (ж.р. соответственно *rumbyta* или *rumbúota*); ср. также вариант *rambъotas* 'покрытый рубцами', но и 'сросшийся неживыми наростами'. Особого внимания заслуживает то, что в описанную *Rumbůta Egle* «у д а р и л г р о м».

Таким образом, данный эпитет полностью – как формально, так и семантически – отвечает имени Орфея как 'пораженного молнией' в реконструкции А.В. Лебедева. То, что литовский эпитет относится к дереву, а балканский – к человеку, в виду сказанного выше не должно смущать. С известным обобщением, следовательно, можно говорить о балто-славяно-балканском (не исключая и более широкого распространения) культе объектов, пораженных громом, в частности, деревьев и людей, обозначавшихся эпитетами, производными от корня и.-е. **remb-/*romb-/*rmb-* 'рубить, делать зарубку, рубец, шрам', которые и отражены в антропониме Ὀρφεύς на Балканах и в обозначении дерева *rumbótas, rumbúotas* в Прусской Литве – на противоположных концах территории, издавна в разных отношениях составлявшей некое целое[11].

---

[11] См. *В.Н. Топоров*. К фракийско-балтийским языковым параллелям // Балканское языкознание. Москва, 1973; К фракийско-балтийским языковым параллелям II // Балканский лингвистический сборник. Москва, 1977.

И.И.Воронина, А.А.Новик (Санкт-Петербург)

Западная мода на западе Балкан в языке и культуре. Этнокультурный аспект

Одна из важнейших сфер жизнедеятельности человека – создание костюма. Одежда, тесно связанная с человеком и сопровождающая его с момента рождения до самой смерти, является яркой маркой этнической, социальной и культурной стратификации общества. На Балканском полуострове, с его пестрым этническим и конфессиональным составом населения, традиционная одежда представляет богатый материал для этнографического, лингвистического и социокультурного изучения. Албанские земли, расположенные на западе Балканского полуострова, дают уникальный шанс проследить всевозможные культурные и экономические инновации, отразившиеся в той или иной мере в языке и традициях местных жителей.

Многообразие создававшихся элементов традиционной одежды албанцев на протяжении всего периода, который нам доступен для изучения благодаря наличию источников, а именно с XIII в., обеспечивалось ремеслом портных. Албанцы, занимавшиеся этим видом деятельности, специализировались на покрое и пошиве самых разных вариантов и видов костюма. На протяжении столетий они создавали одежду как из местных, так и из привозных материй. Поставщиком отечественного сырья являлись крестьяне, они привозили на рынок шерсть, лен, коноплю и шелк, а также готовые ткани. Часть тканей привозилась из-за границы. Они были предназначены для состоятельных людей и их прислуги.

В период с XIII по начало XX в. значительно изменялись технологии производства одежды, совершенствовались техника и качество, менялась и мода. Выбор ткани, цвет, декор, орнаментика костюмов трансформировались в соответствии с новыми условиями исторического и социального развития общества. Подбор одежды также зависел напрямую от культурных центров, которые являлись в тот или иной период метрополией и, следовательно, определяли престижность предметов и явлений.

В XIII – XV вв. в албанские земли продолжался ввоз тканей из центров Византийской империи. Мода из Византии оставалась доминирующей[1]. В империи традиционным было изготовление дорогих – златотканых с узо-

---

[1] *Gjergji A.* Veshjet si shprehje e veçorive kulturore të popullit tonë në Mesjetë // Kultura Popullore. 1982, Nr 2. F. 81.

рами, парчовых, шелковых и шерстяных – тканей. На их производстве сказывались тесные экономические связи с самыми разными странами, ведь в империю прибывали караваны и суда с сырьем из всех регионов, известных народам Восточного Средиземноморья [2]. Наряду с ввозом тканей из центров Византийской империи, предназначенных, главным образом, богатейшим слоям населения, в албанский ареал поступали ткани из Италии [3].

Самым дешевым из привозных было льняное полотно. К 1280 году относится упоминание о ввозимых льняных тканях «panno lineo» («льняное полотно») и «panno borgomasco» («полотно Бергамо»). Главным образом их ввозили из области Пулия (Италия)[4].

В XIV в. со стороны Дубровника в города Шкодер и Тивар поступали ткани в полоску, предназначавшиеся для одежды слуг, гонцов и т.п.

На протяжении нескольких веков продолжался ввоз полотна "фустан" («fustagno») из хлопка либо хлопка, смешанного со льном, плотного ткачества. Импорт этой ткани упоминается начиная с 1297 г.; на протяжении XIV в. она ввозится из Дубровника, а в XV в. ее поставляет уже Венеция. Из этой ткани местные мастера шили одежду для слуг феодалов, из нее изготавливалась и такая деталь традиционного костюма, как мужская юбка *фустанелла*. Бытование этой детали костюма можно проследить еще на рубеже старой и новой эры. Об этом свидетельствуют археологические и иконографические материалы.

Типологически данная деталь мужского костюма восходит к рубахе с большим и широким подолом. Обычно такую рубаху шили из большого куска ткани, а затем, чтобы расширить подол, в него вшивали клинья. Чем больше клиньев было у рубахи, тем шире получался подол. Такая одежда была удобна в горах, так как позволяла делать широкие шаги. А удобство всегда было одним из важнейших достоинств одежды. То, что было дискомфортно, быстро уходило из традиционного костюма. Конструктивно шить рубаху с широким подолом было не совсем удобно. Очень рано люди стали шить короткую рубаху, а ее широкий подол со множеством клиньев кроили отдельно. Носить же все можно было в комплексе. Рубаха с вшитыми клиньями являлась частью и мужского, и женского гардероба. Однако в виде короткой рубахи и отдельной широкой юбки данная деталь закрепилась исключительно в мужском костюме.

---

[2] *Пигулевская Н.В.* Ближний Восток. Византия. Славяне. Л., 1976. С. 65-67.

[3] Рынок и экспортные отрасли ремесла в Европе XIV – XVIII вв. М., 1991.

[4] *Gjergji A.* Veshjet shqiptare në shekuj. Origjina. Tipologjia. Zhvillimi. Tiranë, 1988. F. 16.

Изначально мужскую юбку шили в албанских землях из местных тканей. Главным образом, это было льняное либо конопляное полотно. С появлением дешевой мануфактурной ткани *фустаньо* юбки стали шить чаще из нее. Вначале мужскую юбку из привозной ткани шили для приближенных аристократов. Потом ткань стала популярной среди ремесленников, торговцев, зажиточных крестьян, горожан средней руки и т.д. Постепенно название итальянской ткани перешло и на название самой детали одежды. Мужскую юбку стали называть *фустан*. В дальнейшем слово трансформировалось из *«фустан»* в *«фустанелла»*. Местное слово для обозначения детали традиционного костюма было забыто. В скором времени, с османским завоеванием албанских земель, были нарушены прежние экономические связи. Ткани из Европы перестали привозить в албанский ареал. А с течением времени было забыто и то, что в албанские земли ввозилась такая ткань, как *фустаньо*. Зато название *фустанелла* прочно вошло в язык. При этом к началу XX в. практически во всех албанских областях слово *«фустан»* стало обозначать уже женское платье, а слово *«фустанелла»* – традиционную мужскую юбку из множества клиньев, как правило, из белой льняной либо хлопчатобумажной ткани.

В Греции также известна такая деталь мужского традиционного костюма. Вспомним хотя бы гвардейцев почетного караула, охраняющих здание парламента в Афинах. По-гречески мужская белоснежная юбка тоже называется *фустанелла*. Албанские и греческие этнографы и культурологи до сих пор спорят, кто у кого заимствовал данную деталь костюма – албанцы у греков или греки у албанцев. Албанцы пишут, что *арваниты*, албанские поселенцы в Греции, принесли эту моду. Вместе с реалией в греческий язык вошло и слово *«фустанелла»*. Греческие этнографы указывают на то, что это традиционный мужской наряд греков и его заимствовали албанцы. Думается, что данный спор не приведет к какому-то результату. По всей видимости, имел место общий для Балкан процесс экономических и культурных связей с Европой, откуда прибывали не только ткани, украшения и предметы роскоши, но и суждения, взгляды, оценки и качественные эталоны красивого-некрасивого. Похожие детали традиционного костюма на Балканах шили из идентичных привозных тканей. Со временем на реалии могли переходить названия импортируемых тканей. С одинаковыми названиями стирались региональные различия в создании самих реалий. А вместе с этим складывался и обший культурный тип. Возникали явления, характерные для разных народов Балкан, так же, как возникали схождения в языках, позволяющие нам говорить о Балканском языковом союзе.

XIII, XIV и XV века были временем западного влияния на костюм и манеру носить одежду на западе Балканского полуострова. Знать, богатые землевладельцы и торговцы, а также высший клир заказывали себе одежды из очень дорогих привозных тканей, служивших предметом особой роскоши. Как правило, это были шерстяные либо шелковые с золотой вышивкой ткани.

Известно, что в это время и расцветка материи была знаком социальной стратификации общества. Так, красный, зеленый и фиолетовый цвета одежд были зарезервированы для "благородного сословия".

Лишь в одном документе, относящемся к эпохе, предшествовавшей османскому завоеванию, упоминаются фламандские ткани[5]. Также очень редко говорится о бархате, остававшемся особо дорогой тканью. Основная масса импортных тканей ввозилась из Венеции; и в этом случае таможенные пошлины были меньше, чем при ввозе из других стран.

Что касается покроя одежды, данные, которыми мы располагаем о XIII-XV вв., односторонни, так как свидетельствуют о костюме исключительно высших слоев общества. И совсем недостаточны либо отсутствуют вовсе сведения об одежде широких масс. Крестьяне, составлявшие большинство населения, в подавляющем большинстве производили одежду для собственного потребления самостоятельно, в своем хозяйстве. В редких случаях они покупали одежду ремесленного производства.

На протяжении XIII и XIV вв. знать в своих нарядах придерживалась византийской моды, о доминировании которой свидетельствуют фрески, сохранившиеся в древних православных храмах на территории Албании[6]. Портреты ктиторов, изображенных в византийских одеяниях, являются ценнейшим свидетельством бытования костюма того времени. Но одежду на византийский манер шили зачастую из тканей, привозимых с Запада. А эти ткани, в свою очередь, диктовали, подчас, и выбор фасона, и предпочтение цветовой гаммы в соответствии с западными модными установками.

XIV в. был периодом расцвета таких городов албанского ареала, как Влёра, Дуррес, Шкодер, Пульт. Главным источником их экономической мощи явилось развитие ремесла и торговли, в которых удельный вес текстиля и изделий из него был значителен. Местные ремесленники произ-

---

[5] Ibid. F. 17.

[6] *Серкова Т.Ф.* О некоторых аспектах развития албанской культуры // Балканские исследования. Выпуск 6: Культура народов Балкан в новое время. М., 1980. С. 68.

водили одежду для состоятельных граждан из тканей, привозимых как из Венеции, так и из Генуи, Ливорно, Флоренции и т.д.

В XV-XVI веках, времени утверждения в албанских землях османского господства, ткани и мода для албанской аристократии (при сохранении византийского влияния) шли еще с Запада, главным образом, из Венеции и Дубровника.

В XV в. одежда, производимая ремесленниками, трансформируется. Обязательной деталью костюма состоятельного человека становится *пеланда* (pellanda) – широкая верхняя распашная одежда с ложными рукавами. Как правило, борты *пеланды* были обшиты мехом. В таком одеянии, отороченном горностаем по королевскому обычаю, изображен Скандербег на портрете кисти неизвестного мастера. Подобная одежда была в моде в это время в Венеции, а также в других странах Средиземноморья, в балканских землях. Такой тип одежды назывался в Венеции "*роба*" [7]. Известно, что мода на одежду из редких мехов пришла в Европу с Востока. И в странах Балканского полуострова аристократы сохраняли в своем гардеробе этот тип одежды с незначительными изменениями, касающимися, главным образом, рукавов. Этот пример говорит о том, что влияние Запада было разносторонним. Даже ориентальное влияние часто распространялось на Балканах через западное, в первую очередь венецианское, посредство.

Излюбленным цветом костюмов албанской знати продолжал оставаться красный. В фаворе был также зеленый цвет. Верхняя одежда из сукна этих двух цветов наиболее часто исполнялась на заказ мастеровыми. Так, в 1410 г, князь Никет Арберийский описывается одетым в пурпурные одежды, а аристократ Георгий Юра в 1422 г. – в зеленые [8]. Ткани, привозимые из Венеции, отличались своеобразной, характерной именно для Венеции, красочной гаммой, насыщенностью цвета. Эта цветовая гамма в костюме аристократов сохранилась и в XVI в. В то время как почти вся Италия, по примеру Испании, носила одежды темных, сумрачных тонов, а общее разорение страны, падение производства знаменитых флорентийских сукон сильно ухудшило качество красителей и тканей, венецианцы, сумевшие избежать испанского ига, производили и носили много светлых и ярких одежд. Венецианской республике долго удавалось сохранять свое влияние (с точки зрения распространения костюма, характеризующегося свободным выбором цветовой гаммы) на албанские

---

[7] *Мерцалова М.Н.* Костюм разных времен и народов. В 4-х томах. М., 1993. Т. 1. С. 234, 241.

[8] *Gjergji A.* Veshjet shqiptare… F. 21.

земли. Это влияние продолжалось до тех пор, пока Венеция не утратила господства на Средиземном море.

О собственно албанской моде в одежде высших слоев общества мы можем говорить лишь с первой четверти XV в. Именно к этому периоду относятся документы, повествующие о специфике костюмов албанской знати. Так, в документе 1403 г. упоминаются две пелерины в виде верхней распашной одежды, принадлежавшие Деметру Йониме, и одна подобная пелерина Георгия Дукагьина [9]. Такие пелерины из сукна, на подкладке, украшенные по бортам золотым позументом и тесьмой, были обычной частью гардероба албанского аристократа. Их покрой был специфичен и отличался от подобных одеяний в других странах, так как это отразилось в документах: "на албанский манер" (ad modum Albanesibus – лат.) или "по их обычаю" (secundum eorum ritum – лат.) [10].

Примечательно также свидетельство 1467 г., в котором говорится об одном вассале Арианитов, владевшем землями вокруг Кюкеса и Берзешты (округ Либражд). Этому владетельному человеку по имени Илия Боси из Венеции было послано в подарок бархатное одеяние по албанской моде (Item Illustrissimus Helyas Induatur una veste veluti more suo – лат.) [11].

Таким образом, до конца XV в. шло поступательное развитие албанского костюма. Одежда знати испытывала на себе влияние византийской традиции, а также моды Западной Европы, главным образом, передававшейся через контакты с городами Италии. Нельзя забывать, что большинство албанских аристократов, таких, например, как семьи Балша, Захариа, Дукагьин, Йоним, Топиа, Гропа, Арианит, Музак, Кастриот и др., были тесно связаны между собой кровными и свойскими узами. Многие из них имели родственные связи с династиями Палеологов, Асиенов, Анжуйским домом, деспотами Янины, а также с сербской, хорватской, боснийской аристократией. Они были на равных с аристократами Южной Италии.

Тесные связи с иностранными феодалами стимулировали распространение венецианской моды во всех сферах быта, которое продолжалось и в XVI в. Так, известный воин из Янины Зот Цигара, женившийся в 1567 году на Марианне, дочери Петра, воеводы Молдавии, и умерший в 1599 г. в Венеции, одевался, судя по гравюре Антонио Босио [12], исключительно на западный манер.

---

[9] Ibid. F. 21.

[10] Ibid. F. 21-22.

[11] *Shuteriqi Dh.* Dy dokumente të kohës së Skëndërbeut // Drita. 24.01.1965. Tiranë.

[12] *Alexianu A.* Mode şi veştmînte din trecut. Cinci secole de istorie costumară românească. Bucureşti, 1971. V. 1. P. 225.

О бытовании схожих костюмов среди аристократов-христиан в разных странах Балканского полуострова в XVI в. говорит и следующий факт. Албанский феодал (эпирот) на гравюре 1581 года и правитель Молдавии в 1572-1574 гг. Иоан Вода Чель Кумплит на монете той эпохи имеют идентичные одежды. Схожие костюмы носили и христиане в Константинополе[13].

С XV в. албанский ареал попадает под пятивековое турецкое владычество. Ремесло портных претерпевает значительные изменения в структуре организации и торговых связей, ассортименте выпускаемых изделий; трансформируются технологии производства; идет переориентация на другие центры. Османское завоевание, уничтожив многие культурные достижения, затормозило общее экономическое и культурное развитие страны[14]. В этих условиях начинает изменяться албанский костюм. С исламизацией населения, и в особенности, с принятием ислама местными феодалами, в одежде и в ее производстве появляются ориентальные инновации.

Неоднократно высказывалось мнение, что из всех форм культуры именно одежда, впитывая все новое, получает самое быстрое распространение [15]. Однако черты городской одежды высших и средних слоев албанского общества на протяжении XVII в. еще колебались между Востоком и Западом. Возможно, одной из причин этого явления было то, что контакт двух культур стал следствием вооруженного захвата, сопровождавшегося затяжными и кровавыми войнами, а не мирного процесса.

В самих албанских землях жило значительное число иностранных торговцев и ремесленников. В Приштине в XVII в., считавшемся столетием упадка дубровницкой торговли на Балканах, в разные годы проживало длительное время 483 гражданина Дубровника, 5 из них жило здесь более 30 лет [16]. Все это способствовало распространению западной моды на одежду в западных регионах Балкан.

Сведения, которыми мы располагаем о производимых портными одеждах в этом столетии, явно недостаточны для освещения положения ремес-

---

[13] *Gjergji A.* Veshjet shqiptare… F. 20.

[14] *Аджян А., Зуланян М.* Ремесленное производство в Стамбуле // Страны и народы Ближнего и Среднего Востока. Т. 10: Турция. Ереван, 1979.

[15] *Арутюнов С.А.* Обычай, ритуал, традиции // Советская этнография. 1981. №2. С. 97-99.

[16] *Фрейденберг М. М.* Далматинцы в балканской торговле XIV – XVI вв. // Балканские исследования. Выпуск 9: Вопросы социальной, политической и культурной истории Юго-Восточной Европы. М., 1984. С. 42.

ла портных. Из документа 1647-1649 гг. видно, что в городах Корча, Берат и Эльбасан использовалось несколько видов дорогих тканей, ввозимых из Венеции: пиранго (pirango), скарлато (skarlato), меневиз (meneviz) (либо роменевиз – romeneviz), коскорель (koskorel) либо моральсо (moralso), арчимадо (arqimadho) зеленого, кораллового и сиреневого цветов [17]. В рапорте 1699 г. говорится, что торговцы порта Дуррес ежегодно ввозили из Венеции 1500 рулонов венецианского сукна (draps de Venice), производимого специально для Албании, 300 рулонов ткани "лондрин", 5-6 сундуков шелковых тканей и т.д. [18]. Лондрин первоначально изготавливали в Англии (отсюда его название), затем стали выпускать также и во Франции. Эта ткань ввозилась на обмен: 3 локтя материи за один центнер шерсти рудых овец.

Индустрия переработки шерсти достигла апогея в Венеции в XVII-XVIII вв. Венецианские торговцы в массовых количествах скупали шерсть в районе Шкодера, транспортировали ее, перерабатывали и производили высококачественные сукна на многочисленных фабриках в Падуе, Винченце, Вероне, Босано, Скио, Фолине [19]. Затем эти первоклассные ткани с большой прибылью венецианцы продавали в различных албанских портах. Отсюда их доставляли ремесленникам даже самых отдаленных районов. И западная мода проникала, пусть и очень медленно, в костюмы разных слоев общества.

Новый этап в распространении европейской одежды в албанских землях начался в XIX в. Европейский костюм стал постепенно вытеснять традиционный, отвоевывая себе все новые и новые ниши. Мастера различных профессий, занятые производством одежды, находились в тесной взаимосвязи, обусловленной хозяйственной необходимостью в свете создания сложнейшего комплекса традиционного костюма.

Инновации, приходившие на запад Балканского полуострова, были продиктованы процессами, характерными для большинства европейских стран. Особенно яркими они были в сфере костюма, который только в албанских землях насчитывает около 300 видов.

---

[17] *Kaçi S.* Të dhëna mbi Shqipërinë e mesme e të jugut, sipas një dokumenti të shek. XVII // Buletin për Shkencat Shoqërore. 1957, Nr. 2. F. 222-234.

[18] *Pouqueville F.C.* Voyage de la Grèce. Paris, 1826. V. II. P. 419.

[19] *Gjergji A.* Veshjet shqiptare… F. 27.

Снежана Александрова (София)

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ ДЛЯ НАЗВАНИЙ ОДЕЖДЫ В БОЛГАРСКИХ ГОВОРАХ

Одежда как вещественная проекция человека представляет собой одну из четких систем в области материальной культуры. Язык этой системы находится в соответствии с объективной реальностью. Вместе с проникновением западных культурных моделей в Болгарию в лексико-семантической группе «Одежда» появляются и термины из европейских языков. В болгарских говорах этот процесс шел значительно медленнее из-за консервативного отношения к традиционной одежде, которая является выразителем групповой или более узкой принадлежности языкового коллектива к определенной местности.

Заимствование из других языков – один из номинативных приемов для формирования лексикальных рядов, члены которых – отдельные названия одежды – объединены единством семантики. Лексемы западноевропейского происхождения характеризуются неодинаковой интенсивностью в тематических подгруппах названий одежды (нижней и верхней одежды, тканей, головных уборов, обуви и украшений).

Закрепившиеся в определенный период времени европейские заимствования, связанные с одеждой и манерой одеваться (такие как болг. ***мода, тоалет, редингот, фрак, пелерина, минижуп, бижута, батиста*** и др.), отличаются редуцированным применением в лексикальном составе диалектов. Другая часть лексики, так называемые необходимые заимствования [4:215], имеют высокую степень усвоения, напр. болг. ***боти, блуза, дантела, манто, сако, пуловер, пижама, фанела, шнола*** и др. Некоторые иноязычные термины (***шапка, костюм, палто, рокля, панталон***) служат родовыми по отношению к частным локальным терминам (напр., ***капа*** 'вид шляпы' в югозападных говорах; ***брич'ове*** 'вид мужских узких брюк' в родопских говорах; ***с'уртук*** 'вид пальто' в центральном балканском говоре) и распространяются по всей болгарской языковой территории.

В макродиалектной системе наблюдается детализация разных видов и частей одежды, создаются специальные названия без соответствий в остальных говорах, напр. ***штифале*** 'вид обуви; сапоги' (Енина, р-н Казанлыка; Хасковский р-н) от нем. *Stiefel* 'то же'; ***викел*** 'вид косынки' (Гинци, Софийский р-н) от нем. *Wichel* 'оболочка, упаковка'; ***джемпър*** 'вид длинной вязанной кофточки на пуговицах' (Севлиево) от англ. *jumper* 'вид женский шерстяной или шелковый костюм'; ***лустро*** 'женс-

кая лакированная обувь' (Странджа), при посредничестве южнобалканских языков от итал. *lustro* 'блеск'.

Интегрирование одной и той же лексемы в разных языковых системах может стать примером семантической неэквивалентности. Так, ***лампас*** в болгарском приобретает специализированные значения, которые относят объекты к разным тематическим группам: ***лампац*** 'кант брюк' (Кюлевча, Марково, Шуменский р-н); ***лампаца*** 'часть украшения из галуна на штанине' (Калово, р-н Разграда); ***лампаци*** 'вид украшения на штанах *потури*' (Тетевен); ***лампак*** 'треугольный двойной кусок ткани, не позволяющий одежде распахиваться' (Ряхово, Русенский р-н; Тетевен) [ср.1; 14]. В рамках определенной тематической группы одной и той же лексемой может обозначаться и разная по виду одежда. Немецкое заимствование ***рокл'а*** употребляется в значениях 'женское платье без рукавов из домотканой шерсти' (Бериево, Севлиевский р-н; Тодоровци, Габровский р-н; Крыстина, р-н Айтоса) и ***рокл'а*** 'юбка' (Алианово, Певец, р-н Тырговище). Эти лексемы помимо общей семантики 'одежда', связаны между собой и дифференциальным признаком 'вид женской верхней одежды'. Включением другого значения 'комбинация' (Габровский р-н) в соответствующую лексему наблюдается расширение понятия и его переход в группу для обозначения женского белья.

В некоторых названиях одежды лексикальное значение происходит от содержательных связей по аналогии, которые основываются на подобии между денотатами [10:95]. Употребления ***кифла*** 'вид подкладки' (Градище, р-н Севлиево) от нем. *Kipfel* 'булка'; ***коронче*** 'вышивка на пазухе женской рубашки' (Марулево, Благоевградский р-н) от лат. *corōna* 'венок, корона' обусловлены метафорой на основании подобия между предметами по форме. Общеболгарское название ***панта*** 'соединительные металлические пластинки для двери или окна' от бав.-австр. *Pant*, нем. *Band* 'лента, кайма' (Трыстеник, Плевенский р-н) вследствие идентичных функций реалий приобретает значение 'пуговица и петля'. Многоступенчатое развитие семантики наблюдается в ***мартинки*** 'штанины брюк' (Странджа). Народное слово ***мартинки*** 'голень человеческой ноги, нога', активное и до сих пор во фразеологическом сочетании ***треперят ми мартинките*** («У меня поджилки трясутся»), развило вторичное значение от ***мартина*** 'вид ружья'. Заимствование, вероятно, проникло через тур. *martin* 'ружье типа Мартини; одностволка', происхождение которого связывается с собственным именем французского или итальянского происхождения [ср.1; 15; 16:974].

Многоэтапный путь проникновения является причиной того, что в болгарских народных говорах европейские заимствования отражают особенности языков источников и посредников. Адаптация иноязычных

названий продолжается и в лексикальной системе языка-реципиента, причем влияние языковых явлений определяет вариативность заимствований. Как известно, немецкое слово *Halstuech* 'манишка' переходит в русский с фонетической переменой *h>г* в форме *галстук*, – именно в такой форме оно вошло в болгарские говоры, затем видоизменилось. К основе добавился словообразовательный формант – *ник* [7:129]: ***галосник//галосник*** 'манишка' в Габаре, Белослатинский р-н; в Свищовском р-не; в Свобода, Панагюрский р-н; в Меричлери, р-н Чирпана //***галузник*** в северозападных говорах. Гибридными формами такого типа являются и ***шапка***, вероятно, через др.-рус. *шапка* 'мужской головной убор' от ст.-фр. *chape* 'плащ; покрывало для головы'; ***кукулада//кукулатка*** 'капюшон; пастушеская одежда с капюшоном' в родопских говорах через тур. *kukulete* от итал. *cocolletta, cuculletta*; устар. *cucula* 'капюшон, одежда с капюшоном' < лат. *cuculla*; ***таслица*** 'манжета' в Комщица, Годечкий р-н; 'манжета мужской рубашки' в Цариброде и Раяновци, Трынский р-н, через с.-хрв. *таслица* 'манжета' от нем.-австр. *Tazel(n)* 'манжета(ы)'. Широко распространенное название ***жилетка*** 'вязаная верхняя одежда с или без рукавов' //***жал'етка*** в Гела, Девинский р-н //***джелетка*** в Доброславци, Софийский р-н оказывается дублирующей формой турецкого заимствования ***елек*** 'верхняя одежда без рукавов' через рус. *жилетка* или рум. *jiletoi* от фр. *gilet*, исп. *jileco*, араб. *jalaco, jaleco*, заимствованное от тур. *Yelek* [1; 2:27]. Старинное романское слово ***фустан*** от лат. *fustaneum* с основным значением 'хлопчатобумажная ткань' и производное из поздней латыни 'одежда, сделанная из хлопчатобумажной ткани', мигрирует в балканские языки при посредничестве новогреческого и турецкого и фиксируется в формах: ***фустан'//фустан'е*** 'шелковое или бархатное платье невесты' в Средних Родопах //***фустан'че*** 'детское платье' в районе Широкой лыки //***хустан'*** 'длинная женская верхняя одежда с вышитой юбкой' в Страндже; 'женская верхняя одежда с подкладкой и пышной юбкой в сборку' в Зарово, Солунский р-н; 'верхняя одежда' в Габрово и Еникьой, р-н Ксантии //***фистан//фистанец// фистанч'а*** 'женская верхняя одежда типа сарафана; платье' [6:474].

Западноевропейская лексика, обозначающая одежду, проникает в словарь через прямые или опосредствованные контакты болгарского с другими языками. Чаще всего косвенное заимствование чужих слов идет через турецкий и греческий. Так, например, старые названия ***калеври//каревли// /каревъл*** 'вид кожаной обуви' попадают в болгарские говоры через тур. диал. из романских языков [ср. 1; 12:254]; ***салтамарка*** 'короткая верхняя одежда с кожаной подкладкой' через тур. устар. и новогреч. устар. от итал. *saltambarca, saltambarco* 'короткая одежда моряков'; ***гунел//гунела*** 'сук-

ман' через греч. от итал. *gonella* 'верхняя женская одежда'; ***роба*** 'платье' через тур.от итал. *roba* 'одежда' или фр. *robe* 'одежда, платье'; ***калци*** 'чулки без ступни из шерсти' через новогреч. от итал. *calza* 'чулки'.

Приведенный в статье материал свидетельствует о значительном потенциале развития словаря и демонстрирует подвижный характер названий для обозначения одежды в болгарских говорах.

Литература

1. Български етимологичен речник. Т. I – VI. София, 1971 – 2002.

2. *Ванков Л.* Към историята на някои заети думи, които означават части на облеклото // Бълг. език. Кн. 1, 1960.

3. *Ванков Л.* Историята на три романски думи в български // Бълг. език. Кн. 5, 1960.

4. *Ванков Л.* Към историята на италианските заемки в български 1762-1860 // Годишник на Софийския университет – Филологически факултет. Т. 52/2, 1959.

5. Диалектный архив при Институте болгарского языка, БАН.

6. *Геров Н.* Речник на българския език. Фототипно издание. Част пета. София, 1978.

7. *Лефеджиева-Кочева А.* Немски лексикални заемки в българските говори. София, 2004.

8. *Младенов, М.* Диалектните лексикални различия и причините за тяхното появяване // Славистичен сборник. София, 1978.

9. *Младенов Ст.* Етимологически и правописен речник на българския книжовен език. София, 1941.

10. *Никитин В.М.* О семантике метафоры // Вопр. языкознания. 1979, № 1.

11. *Парашкевов Б.* За произхода на думите сако и шушон // Бълг. език. Кн. 4, 1979.

12. *Рачева М.* Ориенталски заемки в български език. 4.* Калевра // Бълг. език. Кн. 3, 1974.

13. *Тодоров Т.* Сърбохърватски заемки в българските говори: табарка, таслица // Бълг. език. Кн. 6, 1999/ 2000.

14. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т I-IV. М., 1986-1987.

15. Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu. Ankara, 1988.

16. Dictionnaire de Notre Temps. Hachette/Prosveta, 1992.

Биљана Сикимић (Београд)

Латинско Косово

Латинско Косово у овом прилогу се одређује поређењем грађе добијене током актуелних теренских истраживања словенских косовских енклава и расељених лица са једне стране и јавног дискурса о истој теми током 20. века, са друге. Грађа од око 700 сати чува се у фоно-архиву Балканолошког института САНУ, а део грађе, финансиран од стране Унеска а снимљен током 2003. – у Институту за српски језик САНУ, Београд.

Теренска грађа добијена је полуотвореним интервјуима који су вођени као допуна, у славистици уобичајеним, етнолингвистичким упитницима: конструисане слике „латинских" старих гробаља и цркава, Јањеваца и Албанаца католика из Метохије, као и католичког култа летничке Госпе. Лингвистички теренски рад у енклавама и са избеглицама претпео је својеврсну антропологизацију, односно окретање ка појединцу и конструкцију слике о локалној заједници у интеракцији истраживача и саговорника, али је и такав разаговор о заједници морао да буде усмераван ка обликовању актуелног географског и временског контекста.

О већини усмено описаних локалитета који припадају „другој" култури на Косову постоје различити историографски извори чији језик узгредно осветљава својеврсну социјалну историју ове области.

Дискурс о 'католичком' Косову одражава имплицитне или експлицитне етничке конфликте. И јавни и приватни дискурс конструишу 'Другог' (овде: католика староседеоца) генерички, као униформну и непроменљиву групу људи, не говоре о конкретном појединцу. 'Други' је и у опису заједничког култног места (Летница) дат у опозицији према „нама", а не према „мени". Усмени дискурс прибегава *стратегији ублажавања* (којом саговорници покушавају да ублаже своја стереотипска виђења 'Другог').

Полуинституционални дискурс добијен теренским истраживањима, резултат је саговорникове интеракције са истраживачем у локалном контексту. Дискурс одражава личну, а често и колективну укљученост саговорника у контекст приче о конкретном култном месту.

Латини

Термин *Латин* још почетком двадесетог века у јавном дискурсу означавао је на Косову и Метохији 'католика':

„Добар пример да се види да су и за Турке у ово доба Дубровчани били Latin, као што су наши људи у Вучитрну и по целом Косову и Метохији *Ла-*

тинином називали свакога странца вере хришћанске, закона римо-католичког и у опште свакога човека са хришћанскога запада који није био њихове вере и закона." (Елезовић 1940:814–815). Срби из Пећи крајем 19. века називали су *Латинима* и Албанце католичке вероисповести, у штампи: „Шта више, и *сами католици* што их код нас зову *„Латинима"*, како у вароши исто и у нахији, премда су стару своју веру изневерили и потурили, али опет своју српску народну славу, т. ј. обележај своје крви и народности, нису хтели оставити. (*Цариградски гласник* III/34, Цариград, 25. септембра 1897, Дим. П-ћ).

Словенско становништво католичке вероисповести у косовском градићу Јањеву са почетка 20. века најчешће се именује као *Латини* или као *католички Срби*: „Иду жене [Срби на Косову] и латинскоме попу у Јањево да им пише амајлије." (Нушић 1902:137). У истом периоду код географа Јована Цвијића: „У Јањеву је 1910. год. [...] било 515 кућа од којих су 400 куће католичких Срба или „Латина", како их православни зову [...] Међу „Латинима" (ови православне зову Власима) две породице су стариначке, досељене из Старог Јањева" (Цвијић 1996:525–526). У истом периоду Јањевци се помињу још и као *Хрвати*: „Срби говоре чисто српски, а закона су сви до последњег католици [...] Ове католике како фратар Јукић тако и Слишковић, као и многи немачки писци, зову Хрватима, што је уосталом сасвим свеједно" (Тројановић 1906:105).

У приватном диксурсу (енклава Прилужје) слика о Јањевцима била је конструисана низом истраживачевих подпитања усмерених да разјасне степен локалне синонимије термина *Латини, католици, Јањевци*. Локално одређење *Јањевци* се у енклави Прилужје дефинишу путем традиционалног занимања, а њихова 'вера' опозицијом према Србима и Шиптарима: *друга су вера, они нису ни Шиптари, нису ни Срби, католик; зато што нису православни, католици*. Припадност хришћанству маркирана је начином исхране: *Они једу свињско, ал су католици*. (Сикимић 2005).

Култно место Летница

У јавном дискурсу са почетка двадесетог века опис католичке жупе Летница и њених становника карактерише механизам превођења културе, католичка именовања календарских празника преведена су православном терминологијом, празник 15. август помиње се као *дан Успења*. Етничко одређење је *латини и латински:*

„У Летници је црква која слави, 15. августа по римском, дан Успења, и ту се збирају латини са свих страна, па неће изостати чак ни из крајева даљих од Призрена. У Гиланској Црној Гори постоји католичка парохија која се састоји из села Летница, Врнаоколо, Врнезово, Шашаре и Г.[орња]

и Д.[оња] Стубла, од којих у овом последњем има и мухамеданаца. У свих пет села има 200 латинских кућа са 1 100 душа. Сва ова села покатоличила су се за време кримског рата." (белешке са пута по Косову 1894, Нушић 1988²:197).

Антропогеограф Атанасије Урошевић средином двадесетог века користи аутентични локални термин у форми цитата, становници Летнице именују се по верској припадности *католици*, а црква као *католичка*: Празник који слави ова католичка црква преведен је *Успење Богородичино*: „У болести иду поповима и хоџама на читање молитава. Понекад се не прави разлика од вероисповести свештеника код кога ће се ово обавити. Једино католици не иду туђим свештеницима. Они верују у велику и чудотворну моћ своје „свете Мајке" у Летници, па то веровање привлачи и православне и муслимане, те иду свештенику ове цркве на читања и заветовања" (Урошевић 1935:150). „Ниједна се католичка црква у Јужној Србији о својој светковини не посећује толиким мноштвом света као црква Успења Богородичина у центру ове жупе, у Летници. Летница је управо „проштениште Мајке Божје" за католике Јужне Србије. Сав тај свет привлачи велико веровање у чудотворност *Црногорске* или *Летничке Госпе*, како називају главни и најстарији кип у Летничкој цркви." (Урошевић 1934:160–161).

У послератном периоду етнолози настављају са праксом превођења културе: *Велику Госпојину* црква у Летинци *слави*. Јавни дискурс (етнографска грађа) у другој половини двадесетог века о Летници прави религијску дистинкцију, именује се *католички свет* уз које стоје *православни* и *муслимани*. Као посебни поклоници култа летничке Госпе на етничком нивоу помињу се *Цигани*: „У Летничкој Жупи налази се чувена жупска црква, која слави Вел. Госпојину (15-VIII). [...] У Летници се у то време иначе окупља католички свет Косова и Метохије. На ову славу дође доста и православних и муслимана (особито Цигани)" (Барјактаровић 1971:50).

Механизам превођења на православну културу одликује и етнографски дискурс и косовских етнолога, тако је код Татомира Вукановића: *манастир Богородица Летничка* и *дан Успења св. Богородице,* али се *богомоља* одређује као *католичка*: „Код Цигана на Косову, од краја Другог светског рата, обичава се масовно ходочашће у манастир Богородицу Летничку (15. август) и манастир Грачаницу (28. август). [...] Многи Цигани, из разних крајева југословенских земаља, без обзира на верску припадност, ходочасте 15. августа, на дан Успења св. Богородице, у католичку цркву Св. Богородице Летничке на Косову. [...] Како је све више ходочасника Рома у Богородицу Летничку, они постепено преузимају ову знамениту католичку богомољу као верници" (Вукановић 1983: 291–292).

Усмени дискурс о Летници и код избеглица и у јужнокосовским енклавама карактерише 'стратегија ублажавања': *ако је, што кажу, католичка црква* [2]; у Летнич'ку цркву, *ако је котолич'ка*, тамо смо ишли [5]; Црква је то велика црква, *само католичка*; И *ови су били католици више побожни*. Они су поштовали много [3].

Опозицијом *католичка* према *наша* [1] укључује се сам саговорник који је православне вероисповести: *њихова* подразумева да је 'наша православна': седела сам у цркву, била ги *њина* служба [5].

[1] То је католичка црква у Летницу, али то је та Мајка божја. Они толико гу поштују, ти католици, то не мож да замислиш. Али и наше жене су ишле тамо. Која нема децу целу ноћ на коленима седу и молу се богу. (избеглице, Неродимље код Урошевца, Илић et al. 2003)

[2] Идемо тамо, молимо се Бога, ако је, што кажу, католичка црква, али молимо Бога исто ко код нас, за здравље. (избеглице из Цернице код Гњилана, Илић et al. 2003)

[3] И тамо смо ишли, у Летницу. Црква је то велика црква, само католичка. Имала црква велика. То је Богородица, то је велики сабор имао. – Она је свуд летела, летела и није могла него ту кад дошла, ту слетела и ту остала. Та црква, у Летницу. [...] И ови су били католици више побожни. Они су поштовали много, значи тамо је остала, нису они лоши били људи и зато је остала, кажу стари људи. (избеглице из Гњилана, Илић et al. 2003)

[4] (И Муслимани долазе?) Сваки. И Муслимани, и католици, а у то село више су католици. Како био овај рат побегли сви католици. Само ту црква остала, има станови и лепе куће, ту те калуђерице стоје, те сестре. (То је као манастир?) Као манастир. Много лепо место је. Помаже, богами, свакому ко је отишо, и Турчину, и Србину, и Цигану, и свакому, се моли Богу и помаже. (избеглице из Гребна код Урошевца, Илић et al. 2003)

Следећа четири примера снимљена су у словенским енклавама које познају ходочаснички култ у Летницу (Косовско Поморавље и Сиринићка жупа). Енклава, поред 'стратегије ублажавања', у наратив укључује нове границе, указивање на нове границе јавља се спонатано али и као одговор на подпитање истраживача. Нема именовања *латинска*, летничка црква је именована само као *католичка*:

[5] Па ми смо ишли у Летнич'ку цркву, ако је котолич'ка, тамо смо ишли. [...] И ја одем у ту слатку цркву Мајку Божу, Богородицу Летницу. Натамо отидем саката, а навамо када се вратим пешке, седам километра сам ишла, боса сам се изула да идем. Када идем у цркву, сине, седела сам у цркву, била ги њина служба. Када изађем од цркву, дете моје, на црквена врата, мене као да паднем ја. И доватим се за врата овако да се задржим, Богу фала и Мајке Боже, пустила ми моје руке. (372-K-VITINA-11-MI)

[6] И Летница се вика тој место, жи ми ти, Летница, тако га вику. У јен трап, у јен крш, ја стално ми је ћеу да видим, викам, море Боже, зашто нема тај црква да искочи на телевизор, да л што је католичка, да л Бог личан нека знаје. Не изилази тај црква, не знам зашто. (37-K-ŠTRPCE-4-BS)

[7] (А сад, како то сад тамо изгледа?) А сад не знам. (Не може тамо да се иде?) Не може да се иде, не знам сад да л има нешто, јер раније, знам, имало и оуце и све њихово, свиње, шотке, кокошке, све. Држала црква то, имали радници њихови све. – Оно сад де пада код Шиптаре или код Србе? – Па тој биле католици, католици било. То је католичка црква, горе биле католици, е със, има на пример, од села до цркве, од Витине ја мисим да је дванес километра удаљено. (41-K-VRBEŠTICA-4-BS)

Опозиција *српска : католичка* црква подразумева да *је српска* у свести саговорника у енклави изједначена са 'православна':

[8] (А где је та Света Марија?) Доле у Летницу. (А, у Летницу. Да л је то *српска* или?) *Католичка, католичка,* само народ сад, па понекад беше, овој зарати се, сваког петнаестог аугуста тамо је дан њојен. Тамо иде цела жупа, аутобуси, све живо ишле, а саг несму д-иду од Шиптари, а тамо ишли. (15-K-DRAJKOVCE-2-RM)

Превођење католичког система у православни дешава се само у јавном дискурсу, њега нема у теренској грађи прикупљеној у разговорима са класичним етнолингвситичким информаторима (старији људи нижег образовања), који доследно прибегавају локалном термину.

Литература

Барјактаровић 1971 – М. Барјактаровић: Јањево, *Zbornik za narodni život i običaje* 45, Zagreb, 31–55.

Вукановић 1983 – Т. Вукановић: *Роми (Цигани) у Југославији*, Врање.

Елезовић 1940 – Г. Елезовић: *Турски споменици* I/1, Београд.

Илић et al. 2003 – М. Илић et al.: Култна места Косова и Метохије, *Баштина* 15, Лепосавић, 153–174.

Нушић 1902 – Б. Нушић: *Косово, опис земље и народа*, Нови Сад.

Нушић 1988 – Б. Нушић: С Косова на сиње море, *Савременици о Косову и Метохији 1852–1912*, Београд, 177–215.

Сикимић 2005 – Б. Сикимић: Енклава Прилужје: слика о другом, *Живот у енклави, Лицеум* 9, Крагујевац, 89–128.

Тројановић 1906 – С. Тројановић: Јањево и његове прстенције, *Српски књижевни гласник* 17, Београд, 104–111.

Урошевић 1934 – А. Урошевић: Католичка жупа Црна Гора у јужној Србији, *Гласник Скопског научног друштва* 13, Скопље, 159–170.

Урошевић 1935 – А. Урошевић: Горња Морава и Изморник, *Српски етнографски зборник* LI, *Насеља и порекло становништва* 28, Београд, 1–242.

Urošević 1956 – A. Urošević: Iz života katoličkih građana Janjeva, Letnice, Novog Brda i Trepče u XVI veku, *Glasnik muzeja Kosova i Metohije* 1, Priština, 239–243.

Урошевић 1987 – А. Урошевић: *Етнички процеси на Косову током турске владавине,* Београд.

Цвијић 1996[2] – Ј. Цвијић: *Основе за географију и геологију Македоније и Старе Србије* [Сабрана дела, књига 12], Београд.

С. Златанович (Белград)

Картина Запада в анклаве

Территорию Косово и Метохии характеризует исключительно сложный исторический, политический и культурный контекст. Широко распространенное представление о Косово только как о пространстве сербско-албанского конфликта является упрощенным и ошибочным, и на основании этого представления делается неправильный вывод об этнической, религиозной и языковой монолитности каждого из этих двух народов и двух языков (Младенович 2004:245), а также о глубокой непреодолимой пропасти между ними. В Косово сосуществовали многие этнические, религиозные и языковые группы, поэтому в течение нескольких последних веков для этой территории были характерны мультиэтничность, мультиконфессионализм и мультилингвизм (op. cit). Если иметь в виду, что речь идет о пограничной области, то границы между группами являются нечеткими, а идентитеты – неопределенными, непостоянными, амбивалентными и ситуационно обусловленными (Duijzings 2000: 24). В периоды мирного существования границы между этническими и рели-

гиозными группами размывались; многие общие культурные элементы свидетельствуют о переплетениях конфликта с симбиозом (Duijzings 2000:11). В последние десятилетия XX века идентитеты гомогенизируются и приобретают четкие границы. Этническое определение становится более релевантным, нежели все прочие формы атрибуты. С 1999 г. Косово, некогда плюралистическое, населяют исключительно албанцы. Сербы являются меньшинством, размещенным в гетто по небольшим анклавам. Многочисленные иные группы перемещены на другие территории или (насильно) ассимилированы.

Работа основана на результатах полевых исследований, проведенных в 2003 и 2005 гг. в анклаве Витина и в деревне Летница на юго-востоке Косово, в области, известной под названием Горня-Морава (Верхняя Морава)[1]. Анклав Витина, помимо одноименного городка, включает в себя и пять деревень, в которых проживают сербы: Врбовац, Грнчар, Клокот, Бинач и Могила. Городок Витина этнически неоднороден, так же как и деревни Бинач и Могила, в которых сербы составляют меньшинство. Клокот – деревня с преимущественно сербским населением. Деревни Врбовац и Грнчар граничат между собой, и в них (кроме нескольких цыганских семей в деревне Врбовац) проживает исключительно сербское население.

Сербы, оставшиеся в анклаве и ныне проживающие там, маркируют себя как старожилов[2] и весьма гордятся этим определением, составляющими которого являются следующие элементы: на территории Косовского Поморавья они живут "с незапамятных времен"; привязаны к своим родственникам и к своей специфической традиции, которую высоко ценят; а также то, что они, в отличие от переселенцев, "истинные" сербами.

Летница – это деревня на северном склоне Скопской Црна-Горы, в которой ныне проживают албанцы и небольшое число хорватов. Летница – знаменитое католическое место поклонения Богородице, паломнический экуменический центр, в котором находится чудотворная статуя Божией

---

[1] Антропогеографическое исследование более широкой области Верхней Моравы составил *Урошевич* 1935:3-242.

[2] В период после 1918 г. Королевство Югославия в рамках аграрной реформы и в форме национальной стратегии колонизировала население из Лики, Герцеговины, Далмации, Черногории и юго-восточной Сербии на территории Косово и Метохии. Между переселенцами и сербами-старожилами (хотя и одни, и другие идентифицировали свою принадлежность к сербскому народу) существовали жесткие культурные границы и эндогамия. Переселенцы, не принятые старожилами, под давлением албанцев (в чьих деревнях, в основном, расселяли приезжих), начиная уже с 60-х годов XX века начинают покидать Косово. Об отношениях старожилов и переселенцев см. *Урошевич* 1935:154; *Златанович* 2004:83-93.

Матери[3]. Каждый год на праздник Успения Пресвятой Богородицы, 15 августа, Летницу посещали тысячи паломников – не только католики (хорваты и албанцы), но и православные (сербы и цыгане), мусульмане (албанцы и цыгане) с территорий Косово, Македонии и др. Церковные власти придавали настолько высокое значение Летнице, что Скопская католическая епархия в 1931 г. именно здесь, в глухом горном католическом приходе, провела первый Евхаристический конгресс (Урошевич 1934:161).

Летница, наряду с Янево, является единственным приходом скопско-призренской католической епархии в Косово, где проживает славянское (хорватское) население (Turk 1973:12). Однако хорватское определение жителей Летницкой жупы не является абсолютно бесспорным (Duijzings 2000:43). Согласно преданию, их предки переселились сюда из Далмации семь веков назад, сформировав поселение рудокопов. Многие памятники и следы подтверждают, что католики здесь проживали уже в начале XVI века и что речь идет о дубровницкой колонии (Урошевич 1934:162). Следы указывают на то, что здесь жители Дубровника, вероятно, вместе с сасами основали католический приход. В средневековом сербском государстве сасы занимались открытием рудников и горной добычей, а выходцы из Дубровника – торговлей рудой (Urošević 1956:242). Считается, что часть хорватов сасского происхождения, хотя другие утверждают, что речь идет о сербах-католиках, поскольку они сохраняют отдельные сербские обычаи, как например, "крестная слава" (Duijzings 2000:43). Сербы называли хорватов "латинами", так как католическая церковь вплоть до 60-х годов XX века пользовалась латинской литургией (op. cit).

Войны на территориях бывшей Югославии в начале 90-х годов XX века отодвинули на задний план комплексность местных типов идентитета. В сложной (пред)военной обстановке в Косово хорваты принимают решение о возвращении в Хорватию. Хорватские власти расселяют их в Западной Славонии по брошенным сербским домам[4]. В Летницкой жупе остается незначительное число хорватов, в основном, пожилых людей. Сейчас Месса

---

[3] Статуя Богородицы (называемая "Мајка Божија Црнагорска" и "Летничка Госпа" по-хорватски, "Слатка Мајка" – по-сербски, "Zoja Cërnagore" – по-албански) выполнена из дерева и представляет собой высокую художественную ценность. Статуя изображает Богородицу в сидячем положении, держащую в правой руке яблоко. Левой приподнятой рукой Богородица держит Младенца Иисуса. О происхождении статуи не сохранилось письменных свидетельств. Многочисленные предания рассказывают о чудесах, связанных с этой статуей (*Урошевич* 1934:160-161; *Turk* 1973:20-26).

[4] Анализ исхода косовских хорватов приводит *Duijzings* 2000:45-64.

в Летницкой церкви, основной элемент их идентитета, служится на хорватском языке только раз в неделю; во все же оставшиеся дни – на албанском.

Хорваты с сербами из соседних деревень сохраняли весьма хорошие отношения: друг друга называли "побратимами", ходили на "крестные славы" и помогали друг к другу. Сербы из деревень Врбовац и Грнчар продавали на рынке в Летнице свои сельскохозяйственные продукты; посещали летницкую церковь, причем не только на праздник Успения. Как объяснил один из информантов: "Я там не считал: латинская или сербская. Я почитаю, один Бог, одна церковь... А по моему́ я крещусь, по моему́ Богу молюсь". Информанты рассказывали о чудотворных исцелениях и о чудесах услышанной молитвы. Стремление сербов из деревень Грнчар и Врбовац посетить летницкую церковь было настолько сильным, что православная церковь, согласно рассказам моих собеседников, провозгласила 15 августа (праздник св. Стефана по православному календарю) деревенским праздником в дер. Врбовац, чтобы там собирался народ и праздновал.

Во время моего пребывания в экспедиции в августе 2005 г. большое число летницких хорватов приехало на праздник Успения. Однако их дома оказались занятыми албанцами, поэтому многие из приехавших нашли приют у своих "побратимов" в дер. Врбовац и Грнчар. Хорваты скорбели по поводу того, что покинули родной край и давали обещание Богу, что будут каждый год на Успение приезжать в Летницу. Живые воспоминания как хорватов, так и сербов из анклава, процессы самоопределения и определения со стороны других находятся в центре нашего исследования.

Область Верхней Моравы вплоть до конца XX века представляла собой этническую, религиозную и языковую мозаику, в которой "западное" определяло многочисленные сегменты реальности. Начиная с 1999 г. идентитеты гомогенизированы и ретушированы, а Косово находится под международным протекторатом[5]. Картину "чужого", "западного" в анклаве определяют отношения с органами международного управления. Подробнее это и будет представлено в нашей работе.

Литература:

Duijzings 2000: *Ger Duijzings*, Religion and the Politics of Identity in Kosovo. Hurst & Company, London.

---

[5] Анализ реальной ситуации в Косово в период после введения международного протектората дают тематические выпуски журнала "Лицеум": *Сикимич* 2004; *Сикимич* 2005.

Златанович 2004: *Сања Златановић*, "Шопови" у Косовском Поморављу // Скривене мањине на Балкану. Балканолошки институт САНУ. Посебна издања, књ. 82, Београд, 83–93.

Младенович 2004: *Р. Младеновић*, Словенска лингвистичка припадност, конфесионална припадност и етнички трансфер у светлу скривених мањина на југозападу Косова и Метохије // Скривене мањине на Балкану. Балканолошки институт САНУ. Посебна издања, књ. 82, Београд, 245–258.

Сикимич 2004: Биљана Сикимић (ред.), Избегличко Косово. Лицеум 8, Крагујевац.

Сикимич 2005: Биљана Сикимић (ред.), Живот у енклави. Лицеум 9, Крагујевац.

Turk 1973: Letnica. Marijansko hodočasničko svetište – ekumenski centar na Kosovu. Blagovest, Beograd.

Урошевич 1934: *Атанасије Урошевић,* Католичка жупа Црна Гора у Јужној Србији (Летничка жупа), Гласник Скопског научног друштва, књ. XIII. Скопље, 159–170.

Урошевич 1935: *А. Урошевић*, Горња Морава и Изморник, Насеља и порекло становништва, књ. 28, Српски етнографски зборник, књ. LI. Београд 1935, 3–242.

Urošević 1956: *Atanasije Urošević*, Iz života katoličkih građana Janjeva, Letnice, Novog Brda i Trepče u XVI veku, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije, knj. I. Priština, 239–243.

С.А. Сиднева (Москва)

Греки Калабрии

Известно, что для определения этнической принадлежности существует много параметров, основными из которых являются язык, территория, обычаи и традиции. Особый интерес представляют так называемые национальные меньшинства, которые выживают в регионе доминирующей языковой традиции, сохраняя свою индивидуальность и избегая ассимиляции. Любопытная ситуация сложилась с греками Италии, в частности с калабрийскими греками.

На юге Италии осталось два островка греческой культуры, где со времен Великой Греции[1] почти непрерывно поддерживались, конечно, изме-

[1] Идея непрерывности существования греческой культуры на территории Южной Италии со времен Великой Греции не подвергается сомнению. Спорным, однако, остается для специалистов вопрос о континуитете греческого языка в данном регионе, особенно когда речь идет о греческом диалекте Калабрии. Две основные теории о происхождении "grecanico" представлены немецким ученым Rohlfs'ом и итальянским ученым G. Morosi. Rohlfs говорит о непрерывном существовании и развитии греческого языка на территории Калабрии со времен древнегреческих колоний. Согласно теории Morosi, греко-калабрийский диалект своей основой имеет язык византийских проповедников и переселенцев, нашедших в Италии приют во времена иконоборчества.

няясь, эволюционируя, греческий язык и традиции – Калабрия и Апулия. Нас будет интересовать в рамках данной работы Калабрия.

Помимо личных наблюдений, мы использовали собрание G. Caracausi[2], наиболее полное издание калабрийских фольклорных текстов – народных песен, сказок, пословиц и поговорок и т.п. Но прежде чем говорить собственно о фольклорных текстах опишем вкратце современную языковую ситуацию.

Сейчас регион, в котором можно встретить «ellinofonoi» (говорящих по-гречески), ограничивается поселениями Galliciano, Rochudi, Bova, Bova Marina. Из этих сел лишь в Galliciano калабрийский диалект греческого языка, так называемый «grecanico», не был утрачен, на нем говорили в семьях. В Bova, где располагается главный центр по изучению греческой культуры и языка и где можно видеть таблички с названиями улиц на итальянском и на греческом языках, тем не менее, возрождение языковой традиции является несколько искусственным. В семьях не говорят по-гречески. Греческий, причем не калабрийский диалект, а именно современный новогреческий, изучают в школе как иностранный язык.

«Grecanico» изучается при культурном греческом центре, возглавляемом Salvatore Deini[3], но не для активного использования в жизни, а для поддержания традиции, поиска самоидентификации. Отметим еще один важный факт. Греки Калабрии для определения своего языка предпочитают не использовать термин “grecanico”, считая его презрительным, и называют свой язык «греческий калабрийский». Однако они не идентифицируют себя с греками Греции, более того подчеркивают, что являются греками Италии или греками Запада, «не сыновьями, но братьями Эллады». Калабрийские греки говорят, что они жили здесь всегда, едва ли не с античных времен.

Однако уже в начале 1900-х гг. греческий калабрийский использовался, в основном, как повседневный язык пастухов и крестьян самых отдаленных и изолированных мест Калабрии и соответственно воспринимался как язык, определяющий принадлежность к самым низам общественной лестницы. Два последующих поколения фактически были близки к утрате своего языка, так как для повышения социального статуса избегали говорить на своем диалекте и употребляли итальянский язык.

---

[2] *Caracausi G., Rossi Taibi G.* Testi neogreci di Calabria. Palermo, 1994.

[3] Данное общество под названием Jalo tu Vua (Bova di Marina) было основано еще в 1972 году.

Тем не менее, греческая культура сохранялась в обычаях и фольклоре. В Galliciano, например, была жива песенная и танцевальная традиция. Если житель этого селения, принадлежащий к более молодым поколениям, и не использовал свой диалект, то обязательно знал несколько песен на греческом калабрийском.

Дадим общую характеристику греческому калабрийскому – одному из диалектов новогреческого языка. Он делится на говоры, основными из которых являются говоры Bova, Galliciano, Rochudi. *Фонетические особенности:* сохранение так называемых «двойных согласных»[4], предпочтение открытых слогов, приводящее к падению конечных согласных[5] или подстановке гласного [e][6]. *Морфологические особенности:* вследствие реализации открытых слогов, сложным становится различие падежных окончаний, что порождает тенденцию к редукции падежной системы и развитию аналитизма (родительный падеж, например, часто заменяется винительным с предлогом). Явления подобного рода можно наблюдать и в системе глаголов греческого калабрийского диалекта, которая характеризуется отсутствием форм будущего времени (в этой функции выступает настоящее время) и перфекта (παρακείμενος), функцию которого выполняет аорист[7]. *Лексические особенности:* диалект содержит некоторое количество архаизмов, итальянских и новогреческих заимствований. Интересно отметить, что заимствования из современного литературного новогреческого языка – явление недавнего времени, и служат они для обозначения относительно новых реалий (например, автомобиля, стиральной машины, телевизора), а также некоторых абстрактных понятий, которые были чужды языку пастухов и крестьян. Запись текстов на калабрийском диалекте производится, как правило, в латинской транслитерации. Литературы на калабрийском греческом, по сути, не существует, за исключением поэтических экспериментов калабрийского народного поэта Bruno Casile. Примечательно, однако, что даже те греки Калабрии, которые не говорят по-гречески, на вопрос, кем они себя ощущают, отвечают, что греками.

---

[4] Ср. ξέρω, ψέμα (нгр.) – zzero, zzema (Bova) или scero, spomi (Rochudi, Galliciano).

[5] Ср.εσύ δεν ξέρεις (нгр.) – esu ni zzeri (калабр.).

[6] Ср. τρείς, πώς (нгр.) – trise, pose (калабр.).

[7] Ср. θα πάω αύριο (новогр.) – pao avri (калабр.)
έχω πάει στην Αθήνα (новогр.) – eyiana stin Atene.

Посмотрим, как данная ситуация представлена в фольклоре. Традиционное сознание идентифицирует себя в рамках универсальной бинарной оппозиции «свой – чужой». Границы включения в понятие «свой» могут быть достаточно широкими, например: единство языка, религиозная принадлежность, национальность. В свою очередь, внутри этих разграничений могут существовать более четкие критерии: принадлежность определенной семье, клану, особенности говора, региональные традиции и обычаи.

Это довольно ярко отражается в некоторых шуточных песенках. Так, жители Бовы гордились замкнутостью своего общества, подчеркивая, что браки у них совершались в основном только между своими поселянами. Не редки были браки между родственниками. Известны песни, высмеивающие жителей Бовы и, наоборот, жителей Амидалеи. В селеньях Рогуди и Амидалеи говорили иначе, чем в Бове, – возможно поэтому последние считали их «иными». Так воспринимали друг друга соседи-греки. Интересно было бы проследить, как видели греки Калабрии своих соседей-итальянцев, но, к сожалению, взаимоотношения между греками и итальянцами в греческом калабрийском фольклоре, в отличие от фольклора греков Апулии, отражены очень слабо. Ср. песню из Саленто «Ηθελα να σου μάσω να τραγούντι Γκρέκο να μη το φσέρουν οι Λατίνοι»/ «Хотел бы обучить тебя петь по-гречески, чтобы нас не поняли латиняне». Примечательно, что здесь итальянцы называются «латиняне», имеется в виду не национальность, а конфессиональная принадлежность, т.е. «католики». Для греков Саленто важно было религиозное различие, так как, в отличие от греков Калабрии, они довольно долго придерживались традиций греческой православной церкви[8].

Что касается вероисповедания греков-калабрийцев, то уже с XI века католическая церковь начинает оказывать сильное влияние в этих местах, и греки Калабрии со временем переходят в католичество. В ряде текстов на греко-калабрийском диалекте присутствует сильное влияние католической религиозной образности. В песнях, посвященных Богородице, она часто называется Мадонной и почитается в образе именно Девы Марии, а не Богоматери. Дьявол в одной из сказок называется Lucifero. В сказке повествуется о том, как пономарь Папой стал, тут же представлена целая иерархия католических священнослужителей.

---

[8] В начале XVII века в Саленто насчитывалось около 100 священников, которые совершали службу по греческому православному обряду, на греческом языке.

Однако есть свидетельства, что в некоторых отдаленных районах Калабрии пастухи и крестьяне просили священников совершать обряд крещения с погружением, а не окроплением, как это принято в католической церкви, объясняя, что так делали их предки и что они не хотели бы отступать от этого обычая. Сохранилось также несколько записей молитвы «Отче наш» на искаженном литературном новогреческом языке, которая произносилась без понимания, почти как некая магическая формула.

Теперь несколько слов о том, как воспринимались греческие соседи калабрийцами-итальянцами. Их называли: tamarri и cafoni. "Tamarro" значит «эмигрант», «приезжий» с презрительным оттенком. Подобное определение звучало особенно парадоксально, поскольку греки Калабрии были коренными жителями этих мест. Второе слово обозначает «мужик» и «невежа».

Интересно, что в некоторых сицилийских и калабрийских итальянских сказках присутствует персонаж, которым пугают детей, – Grecu Levante, то есть Восточный Грек, напоминающий скорее турка или араба: это свидетельствует о том, что итальянцы воспринимали греков как представителей восточного мира. Один из информантов вспоминает, как в 50-е гг. XX в. итальянские ребята дразнили его турком, когда он начинал говорить по-гречески со своей матерью. В свою очередь, образ турка в греческом калабрийском фольклоре встречается довольно редко и носит полумифический характер. «Турок» для грека-калабрийца – это любой представитель мусульманского мира. Часто он смешивается с арабами или берберами.

Одна песня, в которой встречается образ турка, видимо, была занесена из Греции во времена туркократии каким-нибудь беженцем, который нашел пристанище в «греческой» Калабрии, и переложена на калабрийский диалект:

O turco agapie ti reumopulla[9],
I reumopulla éne agapie ton turco:
I schilla manati pu tine abborchinai:
"Pireto, jemo eftundo calopidi;
Su ferri mati ce hrisomondili."
– Manamu, manamu,
ton turco den ton pergo,
Ce perdiculla ghienome,
Ce me ta plaja pergo...

Турок полюбил гречанку,
Но гречанка турка не любила,
Мать-собака все ее просила:
«Выходи за этого красавца!
Шитый золотом платок тебе подарит».
– Мама, мама,
турка не приму я,
Перепелкой улечу
В поля я…

[9] *Pellegrini Ast.* Il dialetto greco-calabro di Bova. Torino, 1880, p. 62-53.

Это песня, имеющая много греческих вариантов, важна для нас с точки зрения отношения греков Южной Италии и греков Греции. Распространение фольклорного текста подтверждает, что при всей замкнутости греческой общины Калабрии, она поддерживала связи с греческим миром за ее пределами, пусть даже редкие и окказиональные.

В ряде песен содержится самоназвание греков – «γρέκου» или «γρέτσι». Кроме того, сохранился топоним Γρετσία, сохраняющий память о церкви Греческой Богоматери. Об этой церкви говорится и в песне:

Στην Πατρούνα της Γρετσία[10]	К Богоматери Греческой
Πάου με ποντύ ακριβεία…	Обязательно пойдут…

Отметим, что в этой песне применяется топоним Γρετσία, а не Ελλάδα. Греки Калабрии вообще довольно редко употребляли название «эллин», «Эллада» по отношению к себе. Интересно, что подобное явление можно заметить и у понтийских греков, которые сознательно противопоставляют себя «эллинам», то есть грекам Греции.

Своеобразие фольклора греков Калабрии и одновременно их родство с греками Греции проявляется в образах народной демонологии. В сборнике Каракаузи представлена сказка о том, как anarada подменила ребенка одной женщины своим. Это нереида, мифологический персонаж «греческих греков». Сюжет о подмене детей или похищении детей нереидами часто встречается в фольклоре Греции. Другая сказка рассказывает о том, как нереида хотела погубить одну женщину и пригласила ее вместе стирать белье, но последняя заметила, что у той козлиные ноги, и не пошла. Согласно калабрийским поверьям, нереиды бывают злые и добрые. Злые нереиды представлены в образе некрасивых женщин с козлиными ногами, добрые, напротив, представлены в образе прекрасных фей. Кстати, в сказках Калабрии наименование anarada иногда заменяется названием итал. происхождения – fata.

Примечательно, что для Калабрии не характерен такой жанр как «μοιρολόγια», широко распространенный, например, у греков Апулии, и где появляется другой характерный для греков мифологический образ, а именно Харон. Однако в погребальных обрядах греков Калабрии существовал обычай класть в гроб монету, яблоко или айву[11] для некоего «хозяина загробного мира», имя которого не называлось.

---

[10] Данная песня была записана мной со слов жительницы Galliciano Elisabett G. Однако эта песня не была передана ей в устной традиции, а почерпнута из некоего фольклорного сборника, выходных данных которого она, к сожалению, не помнит.

[11] У апулийских греков аналогичный обряд отражен в плачах.

Подведем итоги. Греки-калабрийцы, с одной стороны, идентифицируют себя с довольно узкими группами, в зависимости от места поселения, принадлежности к определенному семейному клану, особенностей регионального говора. Объединяющей основой для всех греков Калабрии, с другой стороны, является национальное самоназвание «греки». Оно противопоставляет их «эллинам», то есть грекам Греции и калабрийцам-итальянцам. В языковом отношении, на территории «греческой Калабрии» существует ситуация билингвизма, то есть греки Калабрии знают итальянский язык (чаще калабрийский диалект итальянского языка) и греческий калабрийский диалект. Калабрийские греки – католики, однако они сохраняют некоторые обряды, имеющие православное происхождение (крещение погружением в воду).

В целом, греки Южной Италии подверглись лишь частичной ассимиляции, сохранив своеобразие своего языка и культуры и, несмотря на сильное влияние доминирующих лингвистических и культурных факторов, этой культуре и, самое важное, языку, удалось выжить и пережить возрождение.

Я.Л. Забудская (Москва)

Формы рецепции греческой драмы в Новой Европе

Изучение рецепции античного наследия в позднейшие эпохи предполагает несколько взаимосвязанных аспектов: культурологический, историографический и, наконец, ставший основным в данной работе – литературно-компаративистский.

Специфика исторически локального жанра древнегреческой трагедии заключается в следующем: привязанность, хотя и опосредованная, к ритуалу; применение хорической техники; мифологичность сюжета; «обязательность структуры»[1]. В отношении всей последующей драмы греческая трагедия выступает в качестве нормы, классического образца, и часто с эпитетом «аристотелевская».

Традиция «нормативности» трагедийного жанра задана была с первых шагов филологического анализа, даже не столько самой античной драмы, сколько попыток ее теоретического осмысления – «Поэтик» Аристотеля и Горация. История драмы Новой Европы – не постепенная эволюция средневековых жанров, а разрыв с традицией и возвращение к категориям античности. Рецепция греческой драмы в новых литературах имеет два направления – сюжетное и структурное. Сюжетное более очевидно, структурное часто «псевдоантично», и основой его являются формальные элементы драматургической техники: 5-актное деление и 3 единства. Сначала поэтика ренессансной драматургии разрабатывалась на основе положений Горация. Интересно, что заявленный Горацием принцип пятиактного деления (Ars poetica 189-190) при кажущейся очевидности не ясен (скорее всего, он связан с хоровыми песнями, делящими действие) и с трудом атрибутируется хронологически. Однако именно 5 актов в европейской классицистической драме становятся не просто внешним признаком, но и принципом организации сюжета.

Вторым важнейшим принципом организации сюжета в Новое время становится концепция трех единств, почерпнутая якобы у Аристотеля, но фактически у него отсутствующая (обозначено только одно единство – единство действия; о единстве времени сказано очень мало, о единстве места – ничего, и уж точно нет объединения всех трех единств в общий закон). Через посредство Юлия Цезаря Скалигера («Поэтика», 1562) и Лодовико Кастельветро («Перевод и толкование Поэтики Аристотеля», 1570)

---

[1] *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978, С. 301.

она перешла к классицистам, и нормативная тенденциозность классицизма упрочила ее от принципа правдоподобия до единственно возможного.

Возрождение воспринимало Аристотеля через Горация, являвшегося высшим теоретическим литературным авторитетом[2]. Это можно объяснить и историческими причинами (греческая литература – это уже вторая волна гуманизма, особый интерес к ней появился с приездом византийских ученых после падения Константинополя, а сначала главенствовала латынь – и значит Гораций), и причинами концептуального характера (постепенным перемещением внимания от стиля к жанру[3]). Первым обратился к урокам аристотелевской поэтики Дж. Триссино. Показательно, что дата создания его «Софонисбы» (1515, изд.1524) – первой трагедии Нового времени, основанной на античном сюжете и ориентированной на античные образцы, – стала датой «рождения» классицизма[4]; столь важной вехой оказался переход от Горация к Аристотелю. Нормативность классицистических поэтик напрямую связана с принципом эстетической «преднамеренности», примата замысла над воплощением – видимо, потому аристотелевская «Поэтика» с ее авторитарным стилем, категоричным «нужно» и «должно» (δει) так подошла позднему Ренессансу и классицизму в качестве непререкаемого авторитета. На реальном и гипотетическом, «вчитанном» содержании «Поэтики» основаны жанровая система и жанровая эстетика, ставшие законом для европейской литературы до романтизма.

В Англии и Испании, где практика шла впереди теории, заимствование было скорее сюжетным, чем структурным. Английская и испанская трагедии развивают параллельно несколько линий, оттеняющих друг друга (запретная эпизодическая драма по Аристотелю). Сюжеты Шекспира – «псевдоантичны», в их применении проступает декоративная сторона античного мира, они представляют собой «литературную условность», тогда как во французском классицизме они – «литературная безусловность», как, впрочем, и структура, с точки зрения деления на акты. Да и что такое полюбившаяся в классицизме трагикомедия, если не аристотелевская двойная трагедия с хорошим концом, только насыщенная действиями (что на античной сцене не всегда возможно). В жанре собственно трагедии классицизм воспроизводит и развивает такую особенность греческой драмы, как сосредоточение драматического действия

---

[2] *Андреев М.Л.* Итальянское Возрождение: от стиля к жанру // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 311.

[3] ibidem С. 308-313.

[4] *Козлова Н.П.* Ранний европейский классицизм // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 7.

не на собственно событиях, а на принятии решения. Начиная с «Умоляющих» Эсхила, этот драматургический элемент присутствует практически во всех трагедиях. Но если Еврипидова Ифигения, сначала молящая о пощаде, а потом принимающая решение пожертвовать собой, становится для Аристотеля примером непоследовательного характера, то герои Расина постоянно вынуждены разрешать чисто классицистический конфликт чувства и долга.

Основным средством драматизации становится любовная интрига, в античной традиции второстепенная либо вообще отсутствующая, а здесь выходящая на первый план и, по сути, обеспечивающая единство действия. В греческой трагедии любовный конфликт не мог быть положен в основу сюжета. В качестве побочного он может служить для оттенения характера, т.е. для характеристики этоса, но никак не мотивацией патоса. Но даже и в таком виде он появляется только у Еврипида и затмевается темой нравственного долга в супружеских отношениях, категорически отсутствует у Эсхила, а в «Антигоне» Софокла выражен завуалировано в комментирующей действие хоровой песне, воспевающей Эрота. Классицизм же делает любовный конфликт сюжетообразующим. Показательно, что Расин в «Ифигении в Авлиде» расширяет действие до необходимых 5 актов, используя мотив любви Ипполита к царевне Арикии, абсолютно противоречащий идее Еврипида (а пытаясь создать еще «Ифигению в Тавриде», не находит достаточно действия для 5 актов, даже при появлении молодого скифского принца, влюбленного в Ифигению). Любовный мотив в «Таврическую» Ифигению вводят и Лагранж-Шансель, и Гете.

Но смещение этических акцентов путем выдвижения на первый план любовного конфликта – это только один, хотя и самый распространенный, тип рецепции античной драмы. Другой путь – воспроизведение античной драматической формы, сформулированный Лессингом и воплощенный Шиллером в «Мессинской невесте». Шиллер попытался также разделить те два направления рецепции, о которых говорилось выше, – сюжет и форму. Мы видим у него хоровую технику, свойственную классической греческой драме (хотя Шиллер ее все же модернизировал, персонифицировав хор), воспроизведение стилистики (Лессинг декларировал, что немецкий язык к этому более склонен, нежели французский и английский). Шиллер сочиняет собственный сюжет, моделируя его в формах греческой драмы. Но драматургические приемы у него – неклассические. Основным фактором движения сюжета является опять-таки любовный конфликт. Принципом нагнетания становится неясность мотивации в действиях героев, в то время как в греческой трагедии все ясно не потом, а сразу, даже заранее, – именно в силу известности фабулы, подчеркнутой экспозицией в прологах.

При историческом рассмотрении хорошо видно, как развитие форм рецепции античности в литературе Нового времени соотносится с системой смены форм авторского сознания (от мифориторического до индивидуально-творческого): в средневековье трагедия, как и комедия, определялась через стиль, и «Энеида» – это тоже трагедия. В Возрождение, с перемещением внимания от стиля к жанру, трагедия и комедия выходят на первый план уже как драматические формы. Классицизм – торжество именно жанровой системы над стилем, что применительно к драме отразилось в бурных дискуссиях о структурных ее особенностях, составляющих специфику жанра. Романтизм – конец традиционалистского сознания и начало индивидуально-творческого этапа – это одновременно и конец «драмоцентризма», и свобода в рецепции античных жанровых и сюжетных форм. Реализм – это торжество индивидуально– творческого начала, торжество авторства, с мифориторическими элементами, рудиментами традиции, он совместим плохо. Античность возвращается на новых этапах мифориторики – в модернизме и «мифологической» драме 20 века. И здесь уже мифологический сюжет без воздействия «обязательности структуры» сам по себе становится «содержательной формой», но с принципиальным отличием: задача греческого драматурга – сделать известный сюжет новым посредством структурной перекомпоновки, а современного – посредством контекста проблематики и моральных акцентов.

С начала 20 в. и в России, и за рубежом стали появляться работы, характеризующие специфику жанра греческой драмы с точки зрения различающихся для сохранившихся трагедий структурно-композиционных признаков. Истоки большинства этих классификаций, при всей их внешней несогласованности, – в аристотелевских «эпизодических» трагедиях, «простых и сплетенных сказаниях», «простых и двойных трагедиях». Таким образом, свобода драматических принципов, якобы свойственная «неаристотелевской» эпической драме Нового времени с «монтажной» композицией и доминированием внутреннего действия над «внешневолевым»[5], при декларируемом отказе от подражания античности обернулась типологическим сходством новой драматургии с типами драмы, определенными Аристотелем. А декларируемое подражание – многочисленными типологическими различиями.

---

[5] Эпическая драма – неаристотелевская – как особый вид театрально-драматического искусства получила широкое распространение благодаря Б. Брехту. См.: *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М., 1986. С. 170, 183. Но разве в греческой трагедии моменты принятия решения не означают доминирования внутреннего действия над внешневолевым?

В.В.Федченко (Санкт-Петербург)

Многоязычные поэтические антологии в Константинополе XIX в.

"Разнообразное и необычайно смешанное общество повсюду окружало нас. – Турки, греческие монахи, студенты духовной академии, женщины с затеями европейского щегольства, дети разных возрастов, и всюду фески, фески..."[1] – путешественников, посещавших в 19 в. Стамбул, непременно поражало национальное, культурное и языковое многообразие города. Скарлатос Византиос в своем описании Константинополя, составленном в 1869 г., сообщает, что в городе говорили на четырнадцати языках, и перечисляет основные из них: турецкий, армянский, еврейский (ладино), греческий, румынский, албанский, болгарский и сербский. Он же, описывая поэтическую "продукцию" эпохи, приводит характерный пример – четверостишие, написанное с использованием турецкого и греческого языков, и с возмущением отмечает: "Все это нравилось и ценилось, такие тексты учили, пели и переписывали!"[2].

Многокультурное и многоязычное общество само по себе явление не редкое. Известно, что многоязычные нации составляют подавляющее большинство государств мира, трудности возникают, скорее, при попытках найти одноязычное языковое общество[3]. Однако отнюдь не во всяком мультилингвистическом языковом обществе возникает литературная традиция, использующая несколько языковых кодов и отражающая многоязычие среды. Пожалуй, еще реже эта традиция приобретает письменный характер. Основываясь на свидетельствах современников и на сохранившихся литературных источниках, можно говорить о том, что в Константинополе к 19 в. такого рода традиция возникает.

В середине – второй половине 19-го в. в Константинополе приобретают популярность турецко-греческие и турецко-болгарские поэтические антологии, продолжающие фанариотскую традицию сборников μετζμονάδες или μισμαγιές, от турецкого mecmua (сборник). Сами тексты, опубликованные в

---

[1] Шереметьев С. Константинополь. Москва, 1900. С. 9.

[2] Σκάρλατος Βυζάντιος. Η περιγραφείου τοπογραφική, αρχαιολογικι και ιστορική... Τόμος΄, 1869. Σ. 605.

[3] Вахтин Н. Б., Головко Е. В. Социолингвистика и социология языка. Учебное пособие. Издательский центр "Гуманитарная Академия". Европейский университет в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург, 2004. С. 41.

антологиях, обычно называются в греческом варианте σαρκία, в болгарском – шаркіи, от тур. şarki ('песня'). В некоторых антологиях тексты снабжены нотами, что позволяет предположить, что эти стихи, по преимуществу любовного и иронического жанра, исполнялись с музыкальным сопровождением или пелись. Характерным отличием этих антологий является их языковой состав: они содержат тексты на турецком, греческом или болгарском, а также на смеси турецкого с греческим или турецкого с болгарским языков.

Любовная поэзия в жанре «шаркы» на турецком языке, записанном греческим шрифтом, появляется в музыкальных и поэтических антологиях в Стамбуле, Афинах, Патрах с 19 в. Основой для данной поэзии послужил созданный во время так называемого «расцвета» османской литературы в 18 в. жанр «шаркы»[4]. Однако, "шаркы" как многоязычный жанр появляется позднее – в антологиях середины-второй половины 19 в.

По всей видимости, именно о таких сборниках упоминает русский путешественник В. О. Минорский в своей книге, посвященной константинопольским «увеселениям» (1903). Повествуя о своем посещении театрального представления в театре Хасана в Галате, он пишет: «В антрактах "кантолар" поют песни.. Слова, обыкновенно, самого невиннаго свойства вроде любого из того множества "шаркы", которые выпускаются в Стамбуле еженедельными сборниками, и в которых говорится "об огне, сжигающем сердце" и о "крови, ручьями бегущей из глаз". Музыка "канто" очень мелодичная и не восточная: более всего она напоминает венгерские, румынские и южно-цыганские мотивы. Исполняют "шаркы" обычно женщины. Турки по проще не особенно одобряют такого "христианского безстыдства", и нередко степенный пожилой османлы отворачивается от сцены»[5].

«Еженедельные стихотворные сборники» – это, по всей видимости, вовсе не преувеличение. В 19 в. Стамбул действительно переживает расцвет книгопечатания. Впрочем, поэтические произведения стали печататься с некоторым опозданием – в эпоху султана Махмуда II (1808-1839), библиофила, покровительствовавшего печатному делу[6]. В это время типографии начинают выполнять частные заказы, поэтому исходя из большого количества сборников с «шаркы», издающихся в Стамбуле, можно сделать вывод об их крайней популярности среди читателей, об их соответствии читательскому

---

[4] Kappler M. Türkischsprachige Liebeslyrik in griechisch-osmanischen Liedantologien des 19. Jahrhunderts. Berlin, 2002. S. 5.

[5] М(инорский)-й, В. О. Константинопольские увеселения. Из летних впечатлений. Тифлис, 1903. С. 7.

[6] Рафиков А. Х. Очерки истории книгопечатания в Турции. Л., 1973. С. 178.

вкусу. Таким образом, можно говорить о том, что жанр «шаркы» имеет двойную природу: устную и письменную, эту поэзию исполняют и/или пишут, ее потребителями являются одновременно и слушатели, и читатели.

Известно, что в османских театральных представлениях примерно с 16 в.. были крайне распространены многонациональные сценки, герои которых, "национальные типы" – греки, евреи, армяне – обычно произносили отдельные фразы или исполняли песни на родном языке. Самая ранняя запись таких представлений датируется 17-м в.[7]. Свидетельство о подобных увеселениях 19-го в. можно встретить опять же у В. О. Минорского: «В пьесах проходят целая этнографическая серия типов смешанного константинопольского населения: тут арабы, армяне, персы и арнауты, греки и евреи со всеми особенностями речи и произношением»[8].

Не исключено, что многоязычие традиции «шаркы» в данном случае – это результат влияния устной театральной культуры, а собственно многоязычный жанр «шаркы» появляется и функционирует как устный театральный жанр. С другой стороны, он без сомнения восходит к высокой османской поэзии, которая как раз в 19 в. переживает период своей демократизации: в первой трети 19 в. поэты начинают заменять аруз силлабической метрикой, разрушается жанровая система, все большую популярность приобретает новая форма четырехстрочных куплетов, происходит упрощение поэтического языка[9]. Возможно, «вырождение» жанров высокой поэзии, их сближение с площадной лирикой и явилось одной из предпосылок возникновения поэтической традиции, использующей несколько языковых кодов.

К одной поэтической традиции, на мой взгляд, стоит относить константинопольские антологии, написанные, по крайней мере, на трех языках: турецком, греческом, болгарском. Иногда турецко-греческие тексты включают в себя также французские полустишия, что неудивительно, так как французский был очень распространен среди греческого населения Стамбула в 19 в. В. О. Минорский даже отпускает по этому поводу следующий комментарий: "Греки слишком стараются казаться иностранцами в Стамбуле и со своим надоедливым французским языком толпятся на Пере в итальянских операх и оперетках"[10].

---

[10] Минорский В. О. Указ. соч. С. 1.

[7] Литература Востока в Средние Века. Ч. 2. Под ред. И. И. Конрада. М, 1970. С. 391-392.

[8] М(инорский)-й В. О. Константинопольские увеселения… С. 10.

[9] Маштакова Е. И. Турецкая литература конца 17 – начала 19 вв. М, 1984. С. 80-81; Гарбузова В. С. Поэты Турции 19 в. М., 1970. С. 47 и сл.

В антологиях, по всей видимости, нередко встречаются переводы. Чаще всего переводными оказываются болгарские «шаркы», так как им предшествует записанное кириллицей греческое или турецкое название.

Наибольший лингвистический интерес, на мой взгляд, представляют «шаркы», написанные на нескольких языках. Не исключено, что применительно к этим текстам можно говорить о появлении в них поэтического дву– или многоязычия. Приведу в качестве примера отрывок стихотворения из антологии "ΕΠΑΝΘΟΥΣΑ", изданной в Константинополе в 1847 г.:

Σανά γκιογνούλ μπεν βερελί, δέν έχω ήσυχια,
Γκετξέ γκιουντουσ γιανάγιορουμ, μέ άκραν τυραννίαν.
«Тебе я сердце отдал (тур.), нет мне покоя (греч.),
ночью и днем брожу (тур.), с ужасными мучениями (греч.)»[11].

В случае с текстами константинопольских антологий переключение языковых кодов не сопровождается сменой поэтических традиций, как это происходит, например, в многоязычном жанре арабо-испанской и еврейско-испанской поэзии 11-13 вв. – мувашшахе[12]. В рамках одного текста языки распределяют между собой поэтическую "нагрузку", а также вносят в него элементы, характерные для поэтики каждого отдельного языка. Однако, в текстах антологий, как и в мувашшахе, переключение с одного языка на другой, по всей видимости, регламентировано, происходит по некоторым эстетическим канонам, согласно которым переход от каждого полустишия или стиха к другому сопровождается сменой языка.

Мне кажется уместным различать, по крайней мере, два вида литературного многоязычия, которые удобно описать с помощью терминов переключение кодов, то есть осознаваемый, часто эстетически обоснованный переход с одного языка \ диалекта \ стиля на другой, и смешение кодов – немотивированный переход от одного языка к другому.

---

[11] Текст цитируется по: Kappler M. L`amour voile: Poesie bilingue et plurilingue dans les antologies des chansons ottomanes du 19ème siècle // Mediterranean Language Review, 10. 1998. 146-168.

[12] О жанре мувашшах подробнее: Куделин А. Б. Арабо-испанская строфика как "смешанная поэтическая система" (гипотеза Х. Риберы в свете последних открытий) // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М, 1974. С. 379-414; Куделин А. Б. Арабская литература.. Поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. М., 2003. С. 287; В. Е. Багно. Билингвизм в арабской Испании (мувашшах как двуязычная стихотворная форма) // Многоязычие и литературное творчество. Л., 1981.

Хенрике Шмидт (Бохум / Гамбург)

Физиогномика чужого, или Глазами европейца: путевые заметки Алеко Константинова «До Чикаго и назад»

Алеко Константинов как «культурный» путешественник

В истории болгарской литературы за Алеко Константиновым закрепился статус первого «культурного» путешественника (Игов 2000, 43). Путевые заметки «До Чикаго и назад» были созданы в 1893 году после посещения Константиновым Всемирной выставки в Чикаго. В сопровождении двух своих друзей, через Париж и Гавр, автор прибывает в Соединенные Штаты Америки. Группа сходит на берег в Нью-Йорке и вскоре отправляется в Чикаго. Основная цель пребывания в Чикаго заключается в осмотре Всемирной выставки, посвященной Колумбу и собравшей 55 наций-участниц. Обратный путь пролегает через Филадельфию и Бостон назад в Нью-Йорк, откуда путешественники отбывают на корабле для завершающего визита в Лондон.

Таким образом, путь Алеко Константинова проходит из Болгарии, находившейся к концу 19-го столетия «на пороге модерна» (Heppner, Preshlenova 2003), через Старый в Новый Свет. Здесь, на Чикагской Всемирной выставке, писатель, своего рода колумб болгарской литературы, вместе с жизнью Америки как прообразом современного, технического общества, открывает для своих соотечественников искусственно инсценированную экзотику «примитивных» культур. Портрет современной Америки, по большей части негативный («загрижени физиономии, онези неми уста, лишени вече от способност да изобразят усмивка», Константинов 1893, 95), на фоне исконного и изначального, представленного Константиновым в каноническом ключе экзотического дискурса тех времен как живого и дикого, достигает особенной силы воздействия.

Заметки путешественника – критика и утверждение

Творчество Константинова носит четкий отпечаток его публицистической и политической деятельности. Это связано как с тематикой общественно-политической критики, так и с выстраиванием жанровой формы, обретающей у Константинова чаще всего формы гибридные, например, смесь фельетона и заметок путешественника или собрания набросков и романа. Константинов отказывается от примата политики над эстетикой, однако при этом продолжает дело своих предшественников, стоявших на службе национальной эмансипации.

В своих путевых заметках писатель дает виды изнутри и снаружи, без чего культурное и национальное самопознание было бы невозможно. Его внимание направлено при этом не только на чужбину, но и в равной степени на родную Болгарию, для большинства населения столь же неизведанную (жалуется он периодически), как и Новый Свет (Константинов 1895-97, 154, 160). Путевые заметки Константинова о его поездках по стране и зарубежью являются первыми литературными текстами такого рода изучения, оказавшими столь широкое влияние.

Путевые заметки как нельзя лучше подходят для распространения актуальных образов «своего» и «чужого». При этом, как «чтение» мира путешественником, так и его последующая «запись» суть политические действия, утверждает Ю.Кристева в работе «Иностранец в нас самих» (ср. Kristeva 1988, 155). Наряду с радостью восприятия неизвестного речь идет и о власти, понимаемой в данном случае как Высочайшая Интерпретация, повеление культуры, обращенное, как к «чужому», так и к оставшемуся у печи «своему» (Waldenfels 1997, 48). Поэтому путевые заметки одновременно критичны и утверждающи (Кристева 1988, 144 – 145). Отечественную публику они в равной мере развлекают, дисциплинируют и просвещают. Или точнее: через развлечение дисциплинируют и просвещают.

Образы человека – «глазами европейца» ***(в очите на европееца)***

Американская «современная» и экзотическая «примитивная» культуры представлены Константиновым как антиподы. Капиталистические формы экономики и общества диаметрально противоположны «исконности» и естественности «натуральных» народов. В обоих случаях «чужое» (для европейца) представлено внешним – физиогномикой, мимикой, жестикуляцией. Прослеживается постоянное фокусирование на анималистическом:

Америка (бытовая сцена в парке): Гледаш две *животни* – виждат се, срещнат се, без да чуеш някой нежен звук или да видиш някое нежно движение, или да забележиш някое приятно изменение в образите им, току видиш, заобиколят се, погледат се и хоп!... сприятелили се. Аз не намерих някоя разлика и в срещата на американец с американка: срещнат се, мъжът *излае* нещо с дебел глас, жената *излае* с тънък и не трепва ни един мускул на лицата им. (*Константинов* 1893, 49; *курсив мой.* – **Х. Ш.**)

Самоа (на Всемирной Выставке): Настрана от групата двама музиканти почнаха в такт да начукват две по-малки корита и всички диваци в същия такт затропаха с краката си и завъртяха лопатите наляво, надясно, нагоре, надолу, напред, назад; премятат ги през ръце, през крака, въртят ги около главата си и при това издават едни диви звукове; от минута на минута повече се въодушевяват, очите им се наливат с кръв, лицата им приемат едно кръвнишко, диво, *зверско* изражение; [...] (Константинов 1893, 66; *курсив мой.* – **Х. Ш.**)

Так Константинову удается синтетически объединить разнородные образы «чужого» единым комплексом мотивов. Если (*в очите на европееца*, Константинов 1893, 49) в случае «холодных» и «бледных» американцев речь идет о форме моральной дегенерации вследствие технологического прогресса и «модернизации» общества, то танцоры из Самоа застряли где-то на подступах к цивилизации.

Образ города – Огни Рацио и кровавая внутренняя жизнь

Литературная физиогномика как считывание внешнего, дающее возможность заключения о внутреннем, применима не только к человеку, но и к городу или архитектурному сооружению. Последние воспринимаются в таком случае как человекоподобные, антропоморфные, констатирует Донателла Маццолени в своем эссе «The City and the Imaginary» (Mazzoleni 1993). Если лицо человека отражает его душу, то города, дома, дворцы и фабрики представляют собой каменное воплощение соответствующего общественного порядка. В заметках Константинова город и архитектура представлены двояко: как дома, улицы, города Америки, и как искусственные сооружения и павильоны Всемирной выставки в Чикаго. Между городской реальностью и архитектурной утопией наблюдается очевидная напряженная взаимосвязь.

Автор иллюстрирует мучительное метание между верой в прогресс и страхом отчуждения перед лицом модерна на примере двух зданий: павильона Электричества Всемирной выставки и известных скотобоен Чикаго. Описание павильона Электричества в сравнении с вышеприведенными образами человека сильно стереотипизировано. Здесь, так же как и в любовных и танцевальных сценах, превалируют визуальные эффекты. При этом освещенности придается атрибут рацио, «просвещения». Однако холодный чистый рассудок западной цивилизации имеет и оборотную сторону – подземелья ужаса из тьмы и крови. Это темное «бессознательное» во фрейдистском смысле становится различимым в реальной американс-

кой жизни в скотобойнях Чикаго, известнейшем символе современности города и американского Life Style.

Особенно впечатляет переинструментализация мотива *животного* в связи с многообразно представленным в тексте опытом отчуждения модерна: на конвейере убийства зверь обретает человеческие черты, в которых отказано цивилизованному человеку (Константинов 1893, 08-81). В «лапах» смерти «лицо» зверя выражает бóльшую эмоциональность, чем физиономия современного человека – в любовных объятьях. Тем самым круг образов города смыкается с образами человека, отражая различные впечатления от *чужого*.

В зеркале *чужого*

В то время как образы людей показывают *чужого* или *чужих* как представителей другой этнической группы или нации, картины города сфокусированы на внутрикультурной форме восприятия *чужого*, следствия столкновения с иным общественным укладом, казалось бы, по-новому определяющим (со)отношения человека и природы (животного), времени и пространства, рациональности и эмоциональности. Категория «Чужести» во времена модерна переживает семантический сдвиг и дробление (Pluralisierungsschub) (Waldenfels 1997, 35). Теперь она распространяется не только на чужую культуру, но на экзистенциальную бесприютность в целом, вызванную эрозией религиозной убеждённости и традиций премодернистского общества. В коллективной памяти и формах ее реализации в литературе образуются последовательно различные фигуры «чужого» (Waldenfels 1997, 25): эмигранта как пограничного между отечеством и чужбиной, дикаря как alter ego цивилизованного человека, чуждого миру в экзистенциалистском смысле (Камю), чужого самому себе, и самоотчужденного психоанализа (Фрейд). В качестве мотивов все эти переживания «чужести» тесно переплетаются между собой в «До Чикаго и назад».

Физиогномика *чужого* на этом фоне уподобляется зеркалу, в котором болгарский читатель видит себя. «Чужое становится тем, что оно есть, нигде более, кроме как в событии ответа [...]» (Waldenfels 1997, 52) Алеко Константинов формулирует это следующим образом: «а пък като погледнеш и физиономиите им, не знаеш какво да мислиш» (Константинов 1893, 49)

Развлечение, дидактическое и политическое влияние – «действующие вещества» (Kristeva) данного жанра – наслаиваются одно на другое в «До Чикаго и назад». Текст Алеко Константинова утоляет любопытство и жажду экзотического у публики, в этом отношении вовсе не избалованной. При

этом произведение несет в себе и заряд общественной критики (обвинение своей родины в коррупции и технической отсталости), и добротную порцию конформизма (отстаивание традиционных ролей и не-капиталистических форм производства). Центральной инстанцией передачи расходящихся интенций текста являются детальные описания картин города и человека как манифестация образов *чужого*.

Следствием такой литературной физиогномики является немота самих субъектов *чужого*, скрывающихся за внешними деталями описания. Во время всего пребывания в Соединенных Штатах Константинов избегает вербальной коммуникации с ними. Как наблюдатель он общается исключительно со своими спутниками, с европейскими эмигрантами, встречаемыми время от времени, и – со своим читателем, к которому он обращается. *Чужое* же в тексте не обладает собственным голосом, способным присовокупить собственноличный комментарий. В этом смысле путешественник здесь не посредник и переводчик, но исключительно зритель. Его заметки — его точка зрения.

Полный текст на немецком языке готовится к выходу в печать в:
Junges Forum Slavistische Literaturwissenschaft
(Молодежный Форум славянского литературоведения)
http://www.jfsl.de

Литература

Heppner, H., Preshlenova, R. (Hrsg.). *Oeffentlichkeit ohne Tradition.* Bulgariens Aufbruch in die Moderne, Bern: Peter Lang, 2003.

Kristeva, J. (1988). *Fremde sind wir uns selbst.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.

Mazzoleni, D. The City and the Imaginary // *Space and Place. Theories of Identity and Location.* E. Carter, D. and J. Squires (eds.). London: Lawrence & Wishart Ltd, 1993, pp. 285-302.

Waldenfels, B. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I,* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

Игов, С. *Българската литература XX век. От Алеко Константинов до Атанас Далчев.* София, 2000.

Константинов, А. (1893). До Чикаго и назад. Пътни бележки // *Събрани сочинения в четири тома.* Под ред. Т. Тихова. Том 1: *До Чикаго и назад, Бай Ганю.* София, 1980, с. 23-106.

Константинов, А. (1895-1897). Пътеписи // *Събрани сочинения в четири тома.* Под ред. И. Тодорова. Том 2: *Фейлетони, Пътеписи, Разкази.* София, 1980, с. 151-178.

Dagmar Burkhart (Hamburg)

CRNJANSKIS POETIK DER „CORRESPONDANCES" IN *Dnevnik o Čarnojeviću*

Die Grundlage für das Verständnis der Poetik in *Dnevnik o Čarnojeviću* ist der *Sumatraismus*, welcher als dichterisches Credo gelten darf und von dem serbischen Modernisten Miloš Crnjanski selbst in seinem Programm *Objašnjenje Sumatre* 1920, also kurze Zeit vor der Entstehung des *Dnevnik* (1921), dargelegt worden ist.

Der *Sumatraismus* basiert einerseits auf Merkmalen, die ihn geistig und stilistisch als Bestandteil der innovativen Poetiken der westlichen literarischen Moderne erkennen lassen (lyrische Prosa, ornamentales Erzählen; Identitätskrise, Negation der geschichtlichen Realität, Weltflucht als Programm); andererseits jedoch übersteigt er durch seine konkrete literarische Form diesen Rahmen und gewinnt originelle Züge (sumatraistische Visionen als Weg in die Individualutopie, spirituelle Loslösung von der Welt).

Wichtiger geistiger Vorläufer des Crnjanskischen *Sumatraismus* ist Charles Baudelaire mit seinem Gedicht *Correspondances* (1857) sowie seinen Prosagedichten *Le Spleen de Paris* (1869) als Prätexten.

I) Correspondances:

Iterative semantische Segmente, die isotopiebildend und damit sinnkonstitutiv wirken: Natur ist ein Tempel mit lebendigen Säulen; Wälder von Symbolen umgeben den Menschen; der Geist und Sinn sind in Verzückung; Ton, Duft, Farben und Klänge (Hall und Widerhall) fließen ineinander.

Correspondances-Allusionen in Dnevnik: Diese sind verstärkt in der Binnenerzählung zu finden, v.a. ausgedrückt in dem Glauben des dalmatinischen Matrosen, dass jedes Lächeln und jede Tat in einen weltumspannenden, raumüberwindenden Zusammenhang eingebunden ist und sich in dem Zustand und den Farben der Natur niederschlägt (Lexem *Sumatra* rekurrent, und *Sumatra* als Weltmodell entworfen; das Lächeln des Sumatraisten, einer doppelgängerischen Emanation des Ich-Erzählers). Dieser Glaube ist nichts anderes als das verinnerlichte *Correspondances*-Prinzip, und Sumatra ist quasi das erträumte Land aus Baudelaires Prosagedicht *L'invitation au voyage/ Aufforderung zur Reise* in:

II) Le Spleen de Paris:

(I) *L'étranger/Der Fremdling*: thematisiert die Liebe zur Natur (Schlüssel-Lexem: Wolken) und Gleichgültigkeit gegenüber menschlichen Bindungen: „J'aime les nuages"/„Ich liebe Wolken" (der Fremdling verneint die Liebe zu den Eltern, Freunden, Vaterland etc.).

(III) *Le Confiteor de l'artiste/Das Bekenntnis des Künstlers*: formuliert die Ohnmacht vor der Natur (rekurrente Lexeme: Herbst, Unendlichkeit, Himmel, Meer, Azur).

(V) *La chambre double/Das zweifache Zimmer:* symbolisiert die Dualität eines geistigen „Zimmers" im Gegensatz zu dem der Realität (durch den Gerichtsvollzieher repräsentiert).

(IX) *Le mauvais vitrier/Der schlechte Glaser*, der kein buntes Glas hat, durch das man das Leben in Schönheit sehen könnte, erregt den Zorn des Künstlers; Zerstörungswut

(XV) *Le gâteau/Der Kuchen*: thematisiert den Einbruch der trostlosen Wirklichkeit in das friedliche Entrücktsein des Künstlers

(XVIII) *L'invitation au voyage/Aufforderung zur Reise*: vertextet den Traum des Künstlers von einem Schlaraffenland („pays de Cocagne"), seine Sehnsucht nach dem unbekannten Land (wo man noch nie war und wo der Traum die Natur verwandelt hat), wo der Duft des „Kehr-zurück-aus-Sumatra"-Parfüms („un parfum singulier, un *revenez-y* de Sumatra") zu spüren ist, wo schwarze Tulpen, blaue Dahlien blühen; dieses Land der Träume und Künste bietet den „Spiegel deiner *Entsprechung*" („*ta propre correspondance*").

(XXIII) *La solitude/Die Einsamkeit*: wird als positive Gabe und als Voraussetzung für schöpferische Gedanken gepriesen.

Baudelaires Gedichte in Prosa thematisieren in gleicher Weise wie auch sein Gedicht *Spleen et Idéal* den Überdruss an der erdrückenden Realität und das Streben, sich durch Phantasie zu lichteren Gegenden empor zu schwingen, sein Verlangen nach dem Unendlichen (Symbol: die Wolken). Der lyrische Erzähler ringt mit dem trostlosen Dasein und geht aus diesem Ringen bald als Sieger, bald als Geschlagener hervor. Diese permanent vorhandene – und letztlich nicht zu überwindende – Antithese von Wirklichkeit (Spleen) und Phantasie (Idéal) sowie das permanente Streben nach Überwindung des Gefangen-Seins im Hier und Jetzt dominieren als Grundstimmung in *Le Spleen de Paris*.

Hieraus resultiert auch der Hauptunterschied zwischen dem Ich-Erzähler bei Baudelaire und bei Crnjanski (in *Dnevnik*): Letzterem gelingt die

Befreiung aus der Dialektik von Aufschwung und Absturz, von Hoffnung und Trostlosigkeit; in verklärter Ruhe und losgelöst von allen Bindungen, seinen Blick in die Ferne gerichtet, erlangt er einen nirvanaähnlichen Zustand.

Das bedeutet: Einen weiteren Aspekt, der für den *Sumatraismus* wesentlich ist, bildet die Nirvana-Dimension des Buddhismus. Die Attribute *bezbrižni, laki i nežni* im *Sumatra*-Gedicht suggerieren diese selige Ruhe. Der dreifache Weg zum *Sumatraismus* (1. Leicht werden, 2. Sich erheben, halluzinieren, fliegen, 3. Ataraxie; Seelenruhe) ist der Weg zum Nirvana.

Dieser dreifache Weg wird auch in *Dnevnik* konsequent weitervertextet. Dabei ist die Binnenerzählung, die als Halluzination des im Krankenbett liegenden Rajić (Namensassoziation zu *raja* als dem kollektivem historischem Schicksal der Serben, aber auch zu *raj*, „Paradies" als Evokation des sumatraistischen Weltmodells) dargeboten wird, als erster und mittlerer Schritt anzusehen. Danach wird der Wechsel zum letzten Schritt vollzogen, und der Text bietet genügend Belege dafür, dass Rajić der Aufforderung seines Alter Ego Čarnojević („Gospodo, smešite se, možda će to neko na Sumatri osetiti") ins Nirvana gefolgt ist (vgl. „Život, greh, rad, zakoni, granice, sve su to tako mutni pojmovi za mene ..."). „Ali ako umrem, pogledaću poslednji put nebo, utehu moju, i smešiću se"(„Wenn ich sterbe, werde ich zum letzten Mal den Himmel betrachten, meinen Trost, und ich werde lächeln") lautet der signifikante Schluss-Satz von *Dnevnik*.

Zur Farbsymbolik in *Dnevnik*

Farbbezeichnungen spielen eine isotopie– und strukturbildende Rolle und haben axiologisch-wertende Funktionen:

rumen, rumenilo (*rumeni oblaci; rumena zemlja; rumeni vrhovi; rumena mesečina*; *rumena kosa; rumene oči*): eine sumatraistische Farbe, positiv besetzt, steht für Lebensenergie

žut (*žuto; žuti Rusi; žuta tama*): symbolisiert Vergehen und Verfall (z.B. der gelbe Leichnam der Mutter)

plav (*plavo nebo*): positiv besetzt, symbolisiert räumliche Weite, Entgrenzung und Seligkeit

crn (*crna svila; crni popovi; crni seljaci; crne čipke; crna glava; crni ogrtač, crna brojanica, crni kaput* etc.): fast ausschließlich auf Menschen und Kleidung bezogen, ambivalente Symbolik (für Fremdes, Unheimliches, aber auch Betörendes)

Konstituenten der **ornamentalen (lyrischen) Prosa** in *Dnevnik*:

Alliterationen als phono-semantische Elemente:
Posle podne počese opet topovi
Ponegde je pao crep, ponegde je pao plot
Selili smo se, selili smo se

Leitmotive:
weiße Handschuhe („bele rukavice") als Zeichen eines distanzierten Ästhetizismus
leere Kirchen („prazne crkve") Symbol für ethische Indifferenz oder Nihilismus
Migration („selili smo") als Kennzeichen der nationalen Entwurzelung, des unbehausten Menschen generell

Metapoetische Leitmotive:
Gewebe („stari vezovi)")
Teppiche („ćilimi")
weben, sticken, verzieren („tkati" etc.)

Wiederholung, Iteration signifikanter Textsegmente:
Bolesti su bile moji najlepši doživljaji.
Kao se on smejao drugovima ...Kako se on smejao državama ... Kako se on smejao svetu.
Sad vidim da posle sažaljenja ne dolazi ništa novo.
Ne znam više šta je dobro, a šta zlo.
Život, greh, rad, zakoni, granice, sve su to tako mutni pojmovi za mene.
Ja vidim ... neko bolje stoleće.
Danas je nedelja pre podne ... Nedelja je pre podne.
Meni nikog nije žao; Nikoga mi nije žao, a najmanje sebe samog.

Weltmodelle in *Dnevnik*:

1. Ein aus der – von Kriegen und Migrationen bestimmten – serbischen Geschichte extrapolierter historischer Kontext mit Vergangenheit und Gegenwart des exemplarischen Protagonisten, der als „lišnij čelovek" charakterisiert wird (Unbehausheit, Krankheit, Morbidität, Bedrohung durch Identitätskrise, Indifferenz, Leere und Tod);
2. *Sumatra* als künstlerische Antithese zum globalen historischen Weltmodell:

– Vision der Unendlichkeit, Harmonie (Aussöhnung der Gegensätze), eines kosmischen Zusammenhangs („kako je sve u vezi, na svetu"/„wie alles in der Welt miteinander in Verbindung steht")

– Weltflucht, Absage an die Tradition, an die Moral

– Zustand seliger Gelassenheit, Schweben und Lächeln (Nirvana als Selbstrettung)

– dreifacher Weg zum *Sumatraismus*.

Renate Hansen-Kokoruš (Mannheim)

Die Darstellung des Eigenen und des Westlichen/Anderen im Roman *Sahib* von Nenad Veličković

Durch ihre vielfältige Geschichte erweisen sich die Länder des Balkans als Schnittstelle unterschiedlicher Kulturräume. Das gilt für das ehemalige Jugoslawien und auf kleinem Raum vor allem für Bosnien-Herzegowina. Hält man sich die viel zitierte Charakterisierung von I. Andrić über die ungleichzeitige Gleichzeitigkeit der vier Kulturen und Religionen (Katholizismus, Islam, Orthodoxie und sephardisches Judentum) in *Pismo* iz 1920. *godine* vor Augen, dann macht das auch das Spannungspotenzial deutlich, das v.a. als Erklärung für die ethnischen Auseinandersetzungen u.a. des Krieges in den 90er Jahren herangezogen wurde. Nach dem Ende Jugoslawiens mit seinem eher synkretistischen Identitätskonstrukt und nach dem Krieg haben einerseits nationalethnische Modelle an Anziehung gewonnen, andererseits sind dem zuwiderlaufende Kräfte der Globalisierung wirksam, die die Bedeutung regionaler geopolitischer Räume eher herabsetzen. Gerade auf dem Hintergrund politischer und ökonomischer struktureller Entwicklun gsmöglichkeiten ist ein besonderes Interesse an westlichen Modellen aufgekommen. Im Mittelpunkt der folgenden Darstellung soll daher der jüngste Zeitabschnitt und seine literarische Verarbeitung stehen. Nenad Veličkovic' Roman *Sahib. Impresije iz depresije* (2002, erweiterte Fassung 2005[1]) behandelt diese Problematik der Gegenüberstellung zweier Kulturmodelle ironisch-satirisch am Beispiel Bosniens. Das Augenmerk ist dabei darauf gerichtet, wie diese gestaltet sind, wie sie bewertet werden und welcher Wandel dabei zutage tritt.

[1] Im Folgenden wird nach dieser, in Kürze in Sarajevo erscheinenden Ausgabe (Nr. 1 der neuen Bibliothek der Književna radionica Omnibus), die mir als Manuskript vorliegt, zitiert. Die nach den Zitaten im Text angegebenen Zahlen geben die Nummer des Briefs an.

Spätestens seit E. Saids Buch *Orientalism*, das auf die Diskursanalyse und den Entwurf des Anderen bei Foucault zurückgreift, ist deutlich geworden, dass eine intensive Beziehung zwischen dem Westen bzw. Okzident (v.a. den ehemaligen westeuropäischen Kolonialmächten und den USA) und dem Orient (bei Said auf den vorderen Orient eingeengt) besteht. Dabei interessiert hier vor allem seine weitere Definition des Orientalismus als Art der Wahrnehmung und Konstruktion eines geopolitischen Raums in der westlichen Erfahrung, der als „kontrastierendes Bild, Idee, Persönlichkeit, Erfahrung" (Said 1981: 8) Europa bzw. den Westen zu entwerfen half und dafür als Wiege der europäischen Kultur eine identitätsstiftende Rolle spielte. Dabei wird die Beziehung zwischen Okzident und Orient als die einer komplexen Hegemonie, als „Zeichen europäisch-atlantischer Macht über den Orient verstanden [...] und nicht als ein wahrheitsgemäßer Diskurs über den Orient" (Said 1981: 13). Als solcher wohnt ihm die Vorstellung von der Überlegenheit der Europäer über die Nichteuropäer und ihre Kulturen" inne. Durch die imaginative Projektion „des Orients" in allen ideologischen und kulturellen Bereichen gibt sich zugleich die europäische Kultur, die sich davon absetzte, in ihrer Identitätsstiftung zu erkennen. Als historische Kernbereiche können daher die alten Kolonialmächte Frankreich und Großbritannien gelten mit dem ganzen Arsenal ideologischer Stereotypen über Glanz, Grausamkeit, Exotik usw. des Orients. Die von Said aufgestellten Thesen können – trotz vielfacher Kritik an Methodologie und ihren Implikationen – für die Analyse des Romans von Veličković fruchtbar angewandt werden. In vielerlei Hinsicht werden über die Vorstellungen des Protagonisten die eigenen, westlichen Identitätsmodelle mit entworfen und entblößt.

Kurz zum Inhalt des Romans: Ein junger homosexueller Engländer arbeitet befristet für eine internationale Hilfsorganisation in Sarajevo und beschreibt seinem Geliebten George (Džordž) in London seine Eindrücke und Erlebnisse. Der Engländer wird von seinem bosnischen Fahrer Sakib allmählich in die Besonderheiten der dortigen Kultur eingeführt; der Londoner Freund reagiert auf die Annäherung der beiden zunehmend mit Eifersucht. Zum Schluss entlässt der Brite den Fahrer auf Georges Drängen. Bevor Sahib jedoch stolz seinen Dienst quittiert, gibt er sich ihm im Liebesakt hin. Der Brite bleibt auf dem Balkan, in Belgrad, nachdem er sich überraschend von seinem Freund getrennt hat.

Der Roman ist dialogisch konzipiert, denn es handelt sich mit emails um eine Variante des Briefromans. Auch wenn darin nur der Verfasser der Briefe (der Brite) in Erscheinung tritt – man ist gewissermaßen an Doestoevskijs *Bednye ljudi* erinnert, – erklingen darin polyphon mindestens noch zwei

Stimmen: die des Londoner Geliebten George, der der eigentliche Adressat ist, und die Sakibs. Diese Stimmen werden unterschiedlich erzeugt. Während der Brite in einem ständigen Gedankenaustausch mit seinem Freund steht, dessen Äußerungen aufgreift oder sie widerlegt, erklingt die Stimme Sakibs, seines realen Kommunikationspartners, durch Zitate, indirekte Wiedergaben und die ironische Doppeldeutigkeit des Textes.

Sahib ist zugleich ein Reiseroman, denn der Chronotopos ist durch die Reise eines „Helden" in ein unbekanntes Land bestimmt, das dieser durchreist und näher kennen lernt. Tatsächlich zollt die erweiterte Ausgabe aus dem Jahr 2005 dieser Tatsache noch stärkeren Tribut, ist darin doch neben den einzelnen Fahrten in ländliche Einsatzgebiete die anfängliche Ankunft (Umleitung des Flugzeugs nach Belgrad wegen Nebels und abenteuerliche Autofahrt nach Sarajevo) ausführlich beschrieben. Die Grundkonstellation dieses Reiseromans ist folgende: Der Brite kommt aufgrund einer beruflichen Chance nach Bosnien, das ihm bis dahin de facto unbekannt ist, denn es ist sein erster Aufenthalt dort, er spricht die Sprache nicht, die Kultur und die Menschen sind ihm fremd. Er nutzt die auf 6 Monate befristete, später verlängerte Tätigkeit privat zudem als Probezeit in seiner Beziehung. Damit verfolgt er zwei typische Motive des Fremden auf einer Reise: Er sucht die Abwechslung im Exotischen und zugleich die Bestätigung des Eigenen.

Bosnien wird von dem Engländer als exotischer Raum entworfen. Es erfüllt die Bedingung der Fremdheit, die er benötigt, um Distanz von seinem Alltag zu gewinnen und diesen reflektieren zu können. Dabei bietet es ideale Voraussetzungen: Die Andersartigkeit ist umfassend, dabei ist es – praktisch vor den Toren der Europäischen Union – in kürzester Zeit erreichbar. Dazu eröffnet es durch die Privilegiertheit der eigenen Stellung, durch die Diskrepanz zwischen dem Einkommen des Ausländers und den niedrigen Lebenshaltungskosten diesem einen hohen Standard, unterstrichen durch die bevorzugte Nutzung nahe gelegener exklusiver Feriengebiete an der kroatischen Adria, wo die Bosnier quasi als Paria ausgeschlossen sind. Die Andersartigkeit des geographischen Raums wird durch die Gegenüberstellung zur südenglischen Landschaft konstituiert. Dem ebenen bis hügeligen Landschaftsbild dort, der Weite und Offenheit der Topographie Londons ist die steile, unzugängliche Gebirgslandschaft und das Merkmal des Eingeschlossenseins im Talkessel Sarajevos diametral gegenübergestellt („Najzad Sarajevo! *Okruženo je planinama* [...] Sa hotelskog prozora imam pogled na *brda oko grada* [...] Recepcioner me obavijestio da ih [stećaka – H-K] ima mnogo *po planinama širom Bosne*." – 1; „seoske kuće *na rubu kotline*. One na klizištima.", 12, Hervorhebung H-K.) Mit dieser

Landschaftsformation ist das Merkmal der Gefahr verbunden, nicht nur des Bergrutsches, sondern auch durch die Minenfelder, die, wie die Bezeichnung „polje", zeigt, ein geographisches Merkmal enthalten. Daneben erwachsen zahlreiche Gefahren aus den gesellschaftlich-politischen Umständen, der Deminierung, Verfolgung von Kriegsverbrechern, Demonstrationen, Straßenblockaden usw. (15) Sakib fungiert in diesem Raum der Gefahr als Faktor der Sicherheit, wenn es heißt: „Uz njega se osjećam *sigurniji*, nemaš pojma koliko je ovdje *opasno*." (15, Hervorhebung H-K.) Dieser exotische Raum birgt jedoch auch seine Attraktionen und Reize, die sich dem Helden allmählich erschließen.

Bosnien wird als kolonialer Raum mit unterschiedlich gesetzten Konnotationen dargestellt, es nimmt den Status „između rezervata i kolonije" (31), an anderer Stelle den einer Provinz (14) ein. Das Land trägt in der Vorstellung des Briten gleichermaßen Züge Indiens, eines Indianerreservats, eines Entwicklungslands und des Orients. Ein kolonialisiertes Land ist es durch die Machtstrukturen, die der Rechtlosigkeit der Einheimischen („Potpisao je ugovor koji mu daje *nikakva prava*" 15, Hervorhebung, H-K.) das Prinzip der gnadenlosen Profitmaximierung, im Roman verkörpert durch Van der Clift, gegenüberstellen. Seine Klimax erreicht diese These in dessen Projekt „Crveno i crno", nämlich dass „nerazvijene zemlje izvoze krv i organe, a uvoze bezolovni benzin." (46) Ergänzt wird dieses Bild durch die Darstellung korrupter lokaler Machthaber, die zur Erreichung von Statussymbolen (Mercedes) nationales Eigentum opfern, einem aus Entwicklungsländern bekannten Problem. Die Erwähnung Titos, Begründer der Blockinitiative der Entwicklungsländer für Autonomie und mehr politische Rechte, stellt nicht nur die Verbindung zu diesem Komplex her, sondern assoziiert durch „Diktator kojem je Kastro slao cigare!" (42) auch die dafür typischen Machtstrukturen als kolonialistische Hinterlassenschaften. Mehrfach bemüht der Brite den Vergleich mit Indien, z.B. bezüglich der billigen Arbeitskraft („Sjećaš se kako smo u Indiji zaposlili cijelu familiju?" 18). Ein unbekannter Anwohner schreibt in Pidging English einen Zettel und lässt damit das akkulturierte Englisch der Bewohner ehemaliger britischer Kolonialvölker, heute der 3. Welt, erklingen: „Aj nou det ju mejk fri kantri, and aj nou det ju a kipers of auer bradrhud end junihud, but this is maj andrbalkoni teritori." (17) Und die ursprüngliche Verwechslung des Columbus, die die Etymologie des Begriffs „Indianer" begründet, leitet genau dazu in einem postkolonialen Diskurs über. Dieser liegt dem Vergleich Bosniens mit einem Indianerreservat zugrunde, das man nur mit Genehmigung (Visum) verlassen darf (42), in dem die Depression

herrscht (34), das sich nicht zuletzt durch Stammesfehden dezimierte (29) und daher globalen Angriffen keinen Widerstand mehr entgegen setzen konnte. Eine gekonnte Überleitung zum Orient wird durch das Bild des „Divlji Istok" (23) als Abwandlung und Weiterführung des „Divlji Zapad" geschaffen. Darin vermengen sich die Merkmale der Gesetzlosigkeit und des Rechts des Stärkeren mit Stereotypen des Orients. Das für den Briten Fremde entspringt v.a. einer orientalischen Vorstellungswelt und trägt zu einem bunten exotischen Bild bei, das im Detail gezeichnet wird. Dies reicht von Alltagsrealia, die so fremd sind, dass sie nicht durch das Eigene, sondern nur durch das partiell angeeignete Fremde beschreibbar sind (Baklava als Lasagne mit Nüssen, 42), bis zu unfassbaren Bräuchen wie dem ekstatischen Hochzeits-Kolo („Kusturica uživo." 40) oder der kunstvollen Bearbeitung von Granatenhülsen mit dem „Pedigree" der Zerstörungsgeschichte. Befremdlich im Sinne des Fehlens von Zivilisation wirken v.a. unterschiedliche Vorstellungen von Hygiene (Beschreibung der Toiletten), kulinarischem Geschmack (Verzehr von Jungtieren, Knorpeln, fettige Zubereitung), unmenschlichen medizinischen Tortouren (Einleitung einer Totgeburt ohne Anästhesie) usw. Das westliche Bild des Orients, das alles Unerklärliche und Fremde unter dem von Botschaftergattinnen herausgegebenen Zeitschriftentitel „Dezen Orijenta" subsumiert, wird als fehlendes Ordnungsprinzip im Chaos zu „Dezorijent" (49) karikiert. Auch das Bild der Landesbewohner fügt sich in diese Stereotypen ein. Schon die Feststellung „lokalno stanovništvo se spolja i iz daljine, kad se gledaju iz auta, nipočemu ne razlikuju od nas" (1) zeugt von dem kolonialen Blick aus der sicheren und sterilen Distanz. Der Verfasser der emails sieht in ihnen die Wilden, denen die Regeln der Zivilisation beizubringen sind: „napraviti iz ovih divljaka poreske obveznike" (12). Oft unverblümt als „domoroci" (Eingeborene) bezeichnet, werden sie von dem Briten als weit unter ihm stehend verstanden. Er prägt für sie den aus „kanibali" und „Balkanci" kontaminierten Begriff „Kanibalkanci" (29), in dem die Vorstellung von ihrer bis zum Blutrausch reichenden Aggressivität, ihrer Ungezügeltheit und dem patriarchalischen Ehrbegriff zusammentreffen. Ihre Zersplitterung und Zerstrittenheit ist dem Briten völlig unverständlich, er assoziiert damit Stammesfehden wilder Naturvölker („o Balkanu zalivenom krvlju njegovih divljih plemena." 29) Sie gelten ihm – auch mit ihrer Kultur – als primitiv, unkultiviert, unhygienisch und daher als potentielle Ansteckungsquellen (33), ferner als dumm, stur und unbelehrbar. Wie im westlichen Stereotyp vom primitiven Ureinwohner sind sie leicht mit dem Abfall der westlichen Kultur zufrieden zu stellen – sei es nun mit Plastikramsch für Kinder,

ausgemusterten Bussen, abgelaufenen Medikamenten oder den alten Billig-Soaps privater Sender –, und trotz ihrer niedrigen Löhne damit wichtige Konsumenten und Absatzfaktoren. Immerhin ist ihnen auch das Merkmal sexuell konnotierter Exotik eigen, das hier, von traditionellen Geschlechterrollen abweichend, Männern zugesprochen wird. Ihre zivilisatorische Unverdorbenheit macht mit Naivität und Gutmütigkeit einen häufig positiven Zug dieser fremden Kultur aus.

Die Namensgebung der beiden Protagonisten verweist auf deren Bedeutungszuweisung. Der Titel *Sahib* und der Eigenname Sakib sind etymologisch verwandt und bilden ein Sprachspiel, in dem der Wechsel von h/k den relevanten Bedeutungsunterschied markiert; das „k" verweist auf den Zentralbegriff des Kolonialismus, der beide verbindet und trennt. Der aus dem Arabischen stammende Name Sakib bedeutet „der Erleuchtete". Eng verbunden ist damit der aus dem Urdu ins Arabische übernommene Begriff Sahib, der zu Zeiten der islamischen Expansion die Moslems allgemein bezeichnete, später dann einen angesehenen reichen Mann, Herrn, Gebieter. In Indien und Pakistan dient er als titelähnliche Bezeichnung für Weiße schlechthin, v.a. – als Relikt aus der Kolonialzeit – für Engländer und Europäer. Daraus ergibt sich eine besondere, genetische Verbindung zwischen den beiden Namen, die im Roman als Begriffsopposition fungieren[2]. Die Anrede Sahib bezieht sich auf den namenlosen Verfasser der emails. Als Weißer und Brite verkörpert er nicht nur objektiv die ursprüngliche kolonialistische Herrschaft, sondern er versteht sich explizit als Vertreter der Krone (42) und der Kolonialmacht (66). Daher ist das Herrschaftsverhältnis gegenüber dem Bosnier klar definiert: „On je Sakib, ja sam Sahib." (14) Es soll auch nicht verändert werden, denn „što drži volan umjesto uzde ne znači da je od sluge postao gospodin." (42) Seine Mission ist der Machterhalt und so formuliert er ohne jede Scheu: „... naša misija ovdje nije da pomognemo žrtvama rata u Bosni nego da vratimo izbjeglice iz Evropske Unije, koji predugo žive od naše socijalne pomoći." (39) Es geht also um die Abwehr der Unterprivilegierten von den Privilegien des Westens: „Oni neće svoju budućnost, oni hoće našu. Kao na u našoj budućnosti ima mjesta za sve. " (63, Hervorhebung H-K.)

Sakib ist für den Briten nicht nur sein persönlicher Fahrer, sondern allgemein der Diener und sozial um Klassen tiefer untergeordnet. Der nutzt seine Dienste auch privat und im persönlichen Bereich, als Kellner, als

---

[2] Der ursprüngliche Titelentwurf (S&S) sah beide Komponenten vor.

Orientierungshilfe in der fremden Umgebung, als Helfer in allen Notlagen, als Kurier, ja sogar in der Freizeit rücksichtslos. Umgekehrt ist Sakib rechtlos und kann jederzeit grundlos gekündigt werden. Er ist wie seine Landsleute ein typischer Slave, dessen Namensetymologie als „Sklave" (75) die kolonialistische Unterwerfung zu begründen scheint. Insofern vertritt er das Stereotyp des Einheimischen und Eingeborenen. Sein Verhalten erscheint dem Briten immer wieder unverständlich und er ist, auch in sexueller Hinsicht, der Fremde, Andere, wenn der über ihn schreibt: „On je strejt, oženjen, potčinjen meni, siromašan i bez smisla za humor." (7) Doch der scheinbar Primitive erweist sich in Wirklichkeit – man denke an die Namensetymologie – als der Weise, denn ohne sein Wissen und ohne die Bereitschaft, dieses weiterzugeben, wäre der Brite verloren. Er fungiert nicht nur als Fahrer, sondern als der Führer durch die Kultur (vgl. das Sprachspiel „vodi" – „vozi"). Er ist der Insider, der dem Fremden die unbekannte Kultur erklärt und näher bringt. Die Figur ist komplex angelegt und negiert viele Stereotypen des Briten über die Einheimischen, wie schon die erste Vorstellung belegt: „Po zanimanju je profesor, ali pošto dobro govori engleski više mu se isplati da radi kao vozač nego kao predavač. Prilično je zgodan. Ima lijepe ruke i nokte. Košulja mu je čista, nije vlažna ispod pazuha, i sasvim pristojno miriši. Ni traga bijelom luku, na koji me Vilbi upozorio." (1) Er zeigt auch nicht die erwartete Unterwürfigkeit, um seine relativ privilegierte Stelle zu behalten, er äußert frei von Opportunismus und selbstbewusst seine Kritik an der Tätigkeit der internationalen Organisation und den Vorgängen im Land. Damit werden einerseits die komplexen Vorstellungen des Briten vom patriarchalischen und primitiven Bosnier entkräftet, andererseits erfahren die kolonialistischen Machtstrukturen im Verhältnis der beiden eine Verstärkung. Sakib entspricht nicht dem Stereotyp, sondern hält Ideale zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Verhaltens hoch (er spendet z.B. umsonst Blut), ist verständnisvoll gegenüber Frauen, gebildet und nutzt sein Wissen sinnvoll. Die Rolle des Beherrschten weist er schließlich zurück.

Das Bild der westlichen Kultur wird im Roman durch das Verhältnis der beiden Protagonisten und die impliziten Wertungen anderer, u.a. des Londoners George entworfen. Es ist das einer unter den Bedingungen der Globalisierung schonungslos ihre wirtschaftliche Herrschaft etablierenden und ausbauenden Macht. Nicht die Hilfe für den Aufbau bildet ihr Motiv, sondern die Schaffung von Absatzmärkten. Der Westen hat danach kein Interesse an einem Strukturwandel. Es werden Genehmigungen nicht nach Sinnhaftigkeit an Einheimische vergeben, sondern an ausländische

Unternehmen, zu denen gute Beziehungen existieren (z.B. Katalysatoren; 65), was den Korruptionsvorwurf an die Kolonialisierungsmächte zurückgibt. Westliche Statussymbole werden medial und ideologisch im Konsumverhalten verankert, mentale Abhängigkeiten erzeugt (63). Als besonders aufschlussreich erweisen sich neue Geschäftsideen wie die des Blut– und Organexports oder des Minentourismus. In der sarkastischen, erst in die neue Ausgabe eingefügten 16. email kommentiert der Engländer sarkastisch den westlichen Trend, durch Extremsportarten den Nervenkitzel der Todesgefahr zu durchleben, und entwickelt das Projekt eines solchen Touristikangebots in verminten Gebieten Bosniens. Bildung ist im Konzept des hier dargestellten Westens utilitarisiert, wenn z.B. grundlegende Mathematikkenntnisse für weitgehend überflüssig erachtet werden. Das allgemeine Wissensniveau des Westens zeugt von der Ignoranz gegenüber dem geographischen Raum, solange keine anderen Interessen daran bestehen. So eignet sich der Brite die Kenntnisse über Bosnien erst an, als er vor Ort ist, allerdings mit großem Interesse. Sein Wissen ist vorrangig aus den Massenmedien erworben und so hält er Esenin für einen Dichter aus einem Film über eine Balerina, die sich mit einem Schal erdrosselte (57). Andererseits belegen Fehleinschätzungen in den westlichen Organisationen die katastrophale Unkenntnis des Landes: So werden Malariaimpfstoffe geliefert (weil man Bosnien in Afrika verortet). Der Engländer verändert jedoch seine arrogante und z.T. zynische Haltung, was die Korrekturen am Filmkonzept von Georges Bruder vor Augen führen, der nicht einmal über die geographischen Gegebenheiten Bescheid weiß, z.B. dass Sarajevo nicht an der Donau liegt (61). Der Brite in Sarajevo hat dank Sakibs Erklärungen wichtige kulturelle Informationen gewonnen, kann z.B. den Islam im Land differenzierter beurteilen (53). Nicht verändert hat sich jedoch sein Verhältnis zu Land und Einwohnern, die er nicht als ebenbürtig betrachtet. Er vertritt eine Administration der Globalisierung, die die historische Kolonialisierung mit neuen Methoden fortsetzt: „Zaista ne mogu zamisliti efikasniji društveni sistem od našeg." (68) Gegen diesen Vertreter der britischen Kolonialmacht heben sich jedoch einige Vertreter westlicher Organisationen differenzierend ab, die sich kulturelles Wissen über die Region bis hin zu Sprachkenntnissen angeeignet haben und die Politik dieser Organisationen kritisieren (Gunar, Genevieve). Immerhin könnte auch der Verbleib des Briten auf dem Balkan ein Umdenken andeuten.

Der Roman bietet ein dichotomisches Verständnis der Kulturen, die durch den Kolonialismus eng miteinander verbunden sind. Im Blick des EU-Bürgers, des modernen Vertreters des früheren Empire, auf das durch

den Krieg zerstörte Land tritt das Bild der ökonomisch ausgebeuteten Kolonie zutage, deren Einwohnern Verachtung und Abscheu, aber auch Gleichgültigkeit hinsichtlich ihrer Leiden entgegen gebracht wird. Darin mischen sich die stereotypen Projektionen von Bosnien als exotischem Orient, als einer völlig fremden und unerklärlichen Kultur, die durch ihre Alterität auch Anziehungskraft ausübt. Sakib, „der Erleuchtete" setzt dem ein völlig anderes Verständnis entgegen. Er durchschaut das Machtverhältnis und formuliert klar seinen Standpunkt: Die Kolonialisierung dient ökonomischen Zwecken, zur Bereicherung des Westens, zur Etablierung seiner immer größeren Administration, schließlich zur wirtschaftlichen Verelendung des Landes und zur Schaffung einer immer größeren – auch mentalen – Abhängigkeit vom Westen. Sakib weist die auf Land und Landsleute projizierten Stereotypen weit von sich, nicht nur, weil sie ihm aufgezwungen sind, sondern auch, weil er über historische Vergleichsmöglichkeiten verfügt. Er selbst kritisiert ja viele Entwicklungen und den kulturellen Rückschritt gerade wegen seiner hohen Maßstäbe an Kultur, Bildung und politisches System. Eine Rezeption Bosniens als dem Orient verhaftet entkräftet Sakib. Er verweist auf die europäischen und eigenen Traditionen, die weltweit geschätzt werden wie wissenschaftliche und politische Errungenschaften, Reisefreiheit, eine eigene, nicht korrumpierte Kunst, ethische Grundsätze. Sakib vertritt gegenüber dem Materialismus und Rationalismus des Westens emotionale Wärme. Er ist nicht zynisch und menschenverachtend wie Sahib, sondern setzt seinen Verstand klug ein und durchschaut die Verhältnisse. So erkennt er – wie übrigens auch George aus der Londoner Distanz – Sahibs Verliebtheit, darüber hinaus aber seine emotionale Verkümmerung und Verarmung. Der symbolische und metaphorische Liebesakt überführt ausgerechnet den Briten, der durch seine Homosexualität selbst einer lange unterdrückten und verachteten Gruppe angehört, des sexuellen Kolonialismus. Sakib erweist sich als der moralisch Stärkere. Mit „Bila je to ... milostinja!" ist das Machtverhältnis umgewälzt. In ihm ist die ursprüngliche Trennung zwischen Sakib und Sahib wieder aufgehoben, die fremde Identität des Unterworfenen wird abgelegt.

Ф.Н.Двинятин (Санкт-Петербург)

О некоторых аспектах повествовательной структуры повести М.Элиаде «На улице Мынтулясы» (к теме «Элиаде и повествовательное искусство XX века»)

Художественная проза Мирчи Элиаде замечательна не только своей «мифологичностью» и «балканскостью», но в некоторых случаях еще и изысканностью и изощренностью повествовательной структуры, что, кстати говоря, ничуть не противоречит ни «мифологическому», ни собственно «балканскому» в этих текстах. Повесть «На улице Мынтулясы»[1] (1955-67; далее НУМ) принадлежит к числу наиболее сложных и насыщенных в повествовательном отношении текстов 20-го века.

«Сюжет» повести (пока в размытом общераспространенном, а не в специально нарратологическом значении слова) в самых общих чертах сводится к следующему. Старик Захариу Фэрымэ, называющий себя бывшим директором школы на улице Мынтулясы, без приглашения приходит в дом к майору госбезопасности Василе Борзе («настоящее время» повести – послевоенная коммунистическая Румыния), своего бывшего ученика, чтобы расспросить о последних эпизодах истории, которая когда-то начиналась и продолжалась на глазах Фэрымэ. Борза демонстративно отрицает знакомство и обучение в школе на улице Мынтулясы, но самим Фэрымэ и его историей, как чем-то «подозрительным», заинтересовывается его коллега, присутствовавший при разговоре. Фэрымэ вызывают для допроса, потом задерживают (не предъявляя обвинений), с ним ведут диалог разные следователи и начальники. В ходе этих допросов он рассказывает долгую и ветвящуюся, с постоянными отступлениями в прошлое, историю, сводящуюся, в конечном счете, к рассказу о том, как компания мальчиков столкнулась с миром неведомого и магического, и как двое из этих мальчиков – Георге Ликсандру и Петру Дарвари – пошли в постижении тайны особенно далеко, подчинив этому свои жизни. Собеседники Фэрымэ верят и не верят ему, допускают фантастику, но предполагают иные мотивации у героев рассказа; в «рамке» происходят события, провоцируемые рассказом Фэрымэ. Можно сказать, что действие «ничем не заканчивается» (следователи пытаются добиться у Фэрымэ ответа, куда делся и кем стал

[1] *Элиаде М.* На улице Мынтулясы // *Элиаде М.* Гадальщик на камешках. СПб., 2000. С. 115-250. Пер. Ю. Кожевникова.

Ликсандру; что он им отвечает, неизвестно; ему стирают память; в эпилоге действие то ли возвращается в прошлое, то ли готово принять круговой характер; двое людей – неизвестно, кто они – по-прежнему считают Фэрымэ носителем важнейшей тайны и собираются выведывать ее у него).

Некоторые из стратегий, примененных в НУМ, принадлежат к универсалиям повествовательного искусства, другие могут признаны реактуализацией моделей, характерных для романтической эпохи, но преобладает свойственный 20 веку повествовательный эксперимент – впрочем, эта экспериментальность зачастую проявляется достаточно «тонко» и «неочевидно».

1. В основе повествовательной структуры[2] НУМ лежит типичное для многих повествовательных текстов (чуть ли не для большинства) противопоставление «повествования первого уровня» («рамки») и «повествования второго уровня» («вставного повествования»).

2. «Вставное повествование» в НУМ характеризуется следующими признаками: а) оно в принципе единично (в отличие, например, от таких текстов, как «Тысяча и одна ночь», «Декамерон» и т.д.); б) оно занимает бóльшую часть объема текста и обнимает бóльшую часть описываемых событий; в) оно композиционно разрознено (внедрено в повествование первого уровня несколькими порциями), с чем согласуется и некоторая его внутренняя «несобранность».

3. Повествованием первого уровня распоряжается внешний (недиегетический, экстрадиегетический) безличный повествователь, вставным повествованием – бывший директор школы старик Фэрымэ, в повествовании первого уровня являющийся персонажем. Как повествователь второго уровня (вторичный, метадиегетический) он в принципе является диегетическим (персонажем-участником действий, о которых повествует), хотя в большом ряде эпизодов не участвует в действии. Безличному повествователю первого уровня он противопоставлен как повествователь личностно оформленный и склонный (хотя бы иногда) к комментирующим ремаркам оценочного и метатекстуального толка.

4. Во всем перечисленном нет еще ничего специфического; это только «предпосылка» дальнейших, собственно индивидуальных стратегий текста. Наиболее «очевидной» из этих непривычных, новаторских стратегий является особый нелинейный характер изложения событий во вставном повествовании. При этом опять-таки дело лишь отчасти в том, что порядок

---

[2] Последовательно приводятся термины, восходящие к разным нарратологическим аппаратам; в первую очередь: *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // *Женетт Ж.* Фигуры. Т. 2. М., 1998. С. 60-273; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

событий не совпадает с порядком их изложения, в самых распространенных терминах – «фабула» не совпадает с «сюжетом». Это несовпадение налицо, но оно дополняется и другими сложностями. «Фабула» носит отчетливо составной характер (несколько более или менее эмансипированных частей истории) и в принципе сопротивляется линейному упорядочению.

5. В построении «сюжета» (vs. «фабула») наиболее ярким представляется «эстафетный» принцип ведения повествования. Эстафетный принцип характеризуется достаточно последовательным перемещением фокуса повествования с одних групп персонажей и событийных центров на другие, по типу a → b → c → d…, причем связь соседних эпизодов, а также единство и связность всего повествования, осуществляется нехарактерным для традиционной повествовательности медиатором – в самых ярких случаях вообще нематериальным, таким, как переходящая энергия греха и зла в «Фальшивом купоне» Толстого или логика личной и общинной вины и возмездия в «Маисовых людях» Астуриаса. В НУМ эстафетный принцип задействован только во вставном повествовании и маркирован такими метатекстуальными формулами повествователя Фэрымэ, как «Чтобы вы все поняли, вначале нужно узнать, что случилось с ее дедушкой…» (154) и подобные. Медиатором оказывается сложная грамматика магических причинно-следственных связей; с одной стороны, она мотивирует усложненность повествования, с другой стороны, усложненное повествование и прихотливая логика мифа и магии, будучи изоструктурны, оказываются идеально совместимыми в пределах одного текста (положение дел, продемонстрированное на значительном количестве текстов латиноамериканскими романистами).

6. Проблема соотношения первичного диегезиса (данного в повествовании первого уровня), персонажа-повествователя Фэрымэ и вторичного диегезиса (данного в повествовании второго уровня) имеет по крайней мере двоякий характер. При этом оба аспекта связаны с одним центральным вопросом: диегетический ли повествователь Фэрымэ? Более «технический» аспект проблемы связан с тем, как обычно понимают диегетичность повествователя: насколько он сам участвует в повествуемом действии. В этом смысле Фэрымэ – в принципе диегетический повествователь (сцены с участием Доктора, или Ликсандру и Ляны, где действует и сам Фэрымэ), хотя в бóльшем числе сцен он не принимает участия. Некоторые из них отнесены в глубокое прошлое: он и не мог бы. Иногда источник его осведомленности известен, иногда нет (довольно обычная повествовательная условность; ср., напр., «Бесы» и «Братья Карамазовы» Достоевского).

7. Другой аспект проблемы, обретающий важность лишь по отношению к повествованиям второго уровня (с повествователем-персонажем): в

какой степени повествуемое во вторичном диегезисе является «истиной», а в каком «вымыслом» (а то и «ложью») по отношению к первичному диегезису? Повествователь первичного повествования, диегетический или недиегетический, по определению автор вымысла; но повествователь вторичного (вставного) повествования может сообщать информацию правдивую или ложную для данного диегезиса («возможного мира») – например, свидетельские показания в детективе; также может он порождать вымысел. Статус рассказа Фэрымэ двусмыслен: нельзя, конечно, ни причислять его к вымыслу на основании магических подробностей, ибо реальность автора-Элиаде в принципе мифологична и магична (но можно отметить, что первичный диегезис как будто лишен элементов фантастики, мифа и магии), ни настаивать на его истинностном характере, исходя из подтвержденных другими персонажами совпадений с первичным диегезисом. Единственный персонаж, встречающийся в обоих мирах, Василе Борза, имеет сомнительный статус в первичном диегезисе, и может быть просто «тезкой» «героя» Фэрымэ, а сведения о других его «героях» подтверждают только наличие таких людей в первичном диегезисе, но не их тождество «героям» рассказа Фэрымэ (используя популярный, но в данном случае немного спрямляющий – если не искажающий – проблему нарратологический термин: «надежный» ли повествователь Фэрымэ?). Важный дополнительный аспект этой проблемы состоит в том, что Фэрымэ непоследовательно ссылается на информантов при рассказе о тех событиях, свидетелем которых он не мог быть.

8. Все же, в отличие от указанных текстов Толстого и Астуриаса, повествование Фэрымэ, имеющее черты эстафетности, не может быть признано безусловно эстафетным, благодаря частому ритму отступлений и возвращений (от тех событий и персонажей, которые были заявлены как центр повествования с самого начала и образуют его до конца – и обратно к этим событиям и персонажам). Одним из главных следствий этого «челночного» (впрочем, и в этой «челночности» непоследовательного) построения является самый характерный тип несовпадения «фабулы» и «сюжета» – всевозможные нарушения временнóй последовательности, «анахронии» по Женетту, экскурсы в прошлое (ретроспекции, «аналепсисы») и забегания вперед (антиципации, «пролепсисы»), что усложняет и без того довольно прихотливую структуру повествования.

9. Мрачные коридоры, по которым время от времени проводят Фэрымэ, имеют отчетливую лабиринтную природу; можно сказать, что и повествовательная манера Фэрымэ сродни самому простому («позитивистскому») способу поведения в лабиринте: повторять все изгибы пути, всегда держась одной (допустим, правой) стены. Фэрымэ так и поступает: он начинает рассказ с ос-

новных героев и намеревается рассказывать предыстории каждых следующих по мере их появления в действии – не менее разумный способ линеаризовать разветвленную структуру, чем последовательная хронологизация, к которой он пытается прибегнуть однажды. Последнее, итоговое событие в его рассказе – исчезновение Дарвари вместе с его самолетом, а первое, чего уже не знает (?) сам Фэрымэ – дальнейшая судьба Ликсандру. Таким образом, все стягивается к «истории о том, как Дарвари и Ликсандру открывали магическую реальность». Но к этой истории подключаются две неотсекаемых сюжетных линии: а) Оаны, потому что ее сон, рассказанный на ее свадьбе, отчасти спровоцировал окончательное решение Дарвари, и б) Драгомира и Марины-Замфиры Каломфиреску, во-первых, потому что они сообщают о возможной тайне подвалов улицы Мынтулясы, во-вторых, потому что отношения Марины и Дарвари окончательно провоцируют решение Дарвари. Появление нового героя должно сопровождаться изложением его (пред-)истории, и именно манера Фэрымэ прерывать «основную» историю предысториями интродуцируемых персонажей в наибольшей степени способствует эффекту «перепутанности» и «многословности» его повествования.

10. НУМ – пример текста, в котором персонажи-реципиенты вставного повествования (слушатели рассказчика) играют активную роль и участвуют в придании тексту персонажа-повествователя того окончательного вида, который он принимает в итоговом тексте. Собеседники Фэрымэ (Думитреску, Эконому, министр Анка Фогель) постоянно останавливают, перебивают и направляют его, из-за чего, в частности: а) одни сюжетные линии оказываются безвозвратно пресеченными, см. ниже, б) другие оказываются перенесенными с того места в изложении, куда их готов был поместить Фэрымэ, на какое-то другое, в связи с чем область несоответствий между фабулой и сюжетом расширяется. Все же нельзя не признать, что порядок сообщения эпизодов, принятый самим Фэрымэ, также весьма прихотлив; можно сказать, что он и его цензоры-слушатели состязаются в том, кто больше запутает изложение событий – при том, однако, что нелинейный (не во всем линейный) характер этих событий в принципе исключает окончательное упорядочение эпизодов.

11. Вставное повествование оказывается не только некоторой равнодействующей воли повествователя вставного повествования (рассказчика Фэрымэ) и воли его сменяющих друг друга слушателей, но и такой же равнодействующей воли повествователя вставного повествования (Фэрымэ) и воли повествователя первичного повествования, поскольку последний оговаривает, что не все, сообщенное Фэрымэ, входит в текст НУМ. Таким образом, в диегезисе текста получает зримое воплощение то противопос-

тавление «событий» (Geschehen) и «истории» (Geschichte; = «фабула»), которое вслед за Штирле принимает Шмид. Если «сюжет» («наррация») есть результат линейного упорядочения и деформации «фабулы» («истории»), то сама «фабула» («история») есть результат отбора из воображаемых «событий» фиктивного мира: некоторые из них остаются за пределами повествования. В диегезисе НУМ эта ситуация представлена с особой наглядностью, но и с примечательным сдвигом: обычно отбор «событий» в «фабулу» осуществляет сам повествователь, а здесь это за него делают то слушатели-заказчики рассказа, то повествователь более высокого уровня (возможно, потому, что Фэрымэ, уверенный в важности буквально всех обстоятельств и предысторий, не может осуществить отбор сам, причем не исключено, что даже по мнению цензурирующего его повествователя более высокого уровня это убеждение Фэрымэ справедливо).

12. Фэрымэ пишет и говорит, но его письменная речь никогда не приводится, только пересказывается, преимущественно другими персонажами, тогда как устная почти всегда приводится. Создается дополнительное противопоставление: приведенные / пересказанные (подразумевается, что добросовестно, но все же) фрагменты рассказа Фэрымэ. Это различие затрагивает: а) стиль в самом широком смысле, б) степень подробности, в) место в линейной последовательности текста, и т. д.

13. Поскольку слушатели периодически прерывают Фэрымэ и переориентируют его повествование, повествовательная структура НУМ, а точнее говоря, вставного повествования, осложняется еще и противопоставлением тех сюжетных линий, «историй» персонажей (как говорит сам Фэрымэ), которые, будучи однажды «оборванными», затем «возвращаются» и досказываются, и тех, которые, будучи однажды «оборванными», не «возвращаются» и не досказываются. Так, возвращаются и досказываются истории Йорге Каломфира и деда Оаны, но навсегда оборванными оказываются истории Доробанцы, вдовицы Флори, Калиопы и Ляны, которые, казалось, готов был поведать Фэрымэ. Более отдаленная параллель: есть герои, чья роль постепенно сходит на нет и в самом рассказе Фэрымэ, например, мальчики Алдя и Ионеску. В аспекте динамического чтения это порождает двоение читательских ожиданий, в рассмотренной статично структуре углубляет общий эффект сложности и неопределенности и, что еще важнее, провоцирует ощущение встроенности истории в реальность гораздо более пространную и сложноорганизованную.

14. Хотя основу повествовательной конструкции задает бинарное противопоставление первичного и вторичного диегезисов, эта четкая конструкция все же не раз размывается: во-первых, появлением ряда

третичных и даже далее диегезисов, поскольку в рассказе Фэрымэ есть свои вставные рассказы, принадлежащие некоторым персонажам, или пересказы таких рассказов; во-вторых, и это более существенно, потому что некоторые части большого рассказа Фэрымэ даны в пересказе некоторых других персонажей – его собеседников: Фэрымэ оказывается слушателем кратких резюме своего же повествования. Помимо роли в усложнении повествовательной структуры, последняя особенность способствует нагнетанию «нереального» впечатления, благодаря тому, что недоверчивые собеседники Фэрымэ тем не менее неизменно резюмируют и обсуждают его текст как прямое отражение реальности, в частности, подхватывая все его номинации (например, с первого упоминания пользуясь именами героев его рассказа вместо более «правдоподобных» в этой ситуации описательных обозначений, как, например, *«эта великанша» и т.д.).

15. Развертывание вставного повествования провоцирует развитие действия в основном, «рамочном» повествовании. Исчезает майор Борза, обвинение выдвигается против Эконому и министра Анки Фогель. Характер соотношения вставного и основного повествования остается непрояснившимся, все объяснения (Фэрымэ – добросовестный фантазер, спецслужбисты используют его вымысел для необоснованных политрепрессий; Фэрымэ – добросовестный фантазер, спецслужбисты искренне верят основному в его рассказе; Фэрымэ сообщает истину, слушатели ложно интерпретируют ее в духе параноидальных политрепрессий; Фэрымэ сообщает истину, министр Анка Фогель использует ее для прикрытия личного самообогащения, спецслужбы пресекают это; Фэрымэ – добросовестный фантазер, министр Анка Фогель использует его рассказ для прикрытия личного самообогащения, спецслужбы пресекают это, и т.п.) остаются почти равно гадательными.

16. Противопоставление основного и вставного повествования осуществляется еще и благодаря последовательному распределению «магического» и «загадочного» («необъяснимого»). Как это ни парадоксально, именно рассказ Фэрымэ в целом логичен, понятен и, если принять логику этого «возможного мира», не оставляет по прочтении каких-то неразрешившихся недоумений. Напротив, основное, рамочное повествование, в котором как будто нет ни одного фантастического факта, остается непроясненным во многих вопросах (словно они оставлены на усмотрение читательской интерпретации). Например: а) Каково отношение спецслужбистов к Фэрымэ? Оно явно отличается от того, которое типично для реалистических и мрачных повествований о госбезопасности. Фэрымэ угрожают, но не уничтожают, не подвергают физическим пыткам и т. д.

Его сомнения и несостыковки часто трактуют лояльным по отношении к нему образом. Не веря в частностях, ему верят в чем-то главном. В чем? Почему его историей с самого начала интересуются на достаточно высоком уровне? б) Каков статус майора Борзы в первичном диегезисе? Тот ли он мальчик, что учился у Фэрымэ? Или другой, занявший место и присвоивший имя того? Что означает фраза Думитреску, что Борза не учился в школе на улице Мынтулясы? Соответственно, когда Фэрымэ направлялся к Борзе, действительно ли он рассчитывал встретить бывшего ученика? в) Почему Фэрымэ иногда начинает пугаться и волноваться, когда собеседники не столько угрожают ему, сколько подходят к некоторым темам его рассказа? Скрывает ли он что-либо? Есть ли у него своя игра в детективном смысле слова? г) Действительно, откуда Фэрымэ так осведомлен о всех обстоятельствах этой истории? Все выдумал или все разузнал? Однажды следователь намекает на то, что Фэрымэ, «используя все средства, узнает об обстоятельствах истории» – так ли это? д) Наконец, в самом деле – куда делся Ликсандру? Имеет ли этот вопрос смысл применительно к реальности первичного диегезиса? Вторичного диегезиса (рассказа Фэрымэ)? Знает ли Фэрымэ? Может ли предположить читатель? – и т.д.

17. Дополнительные сложности создает смущающий эпилог, который можно назвать «голливудским» (в особом смысле) в честь некоторых голливудских фильмов, в которых отдельные подробности последних кадров противоречат разгадке, утверждаемой в последние минуты фильма: так, в «Основном инстинкте» героиня Ш. Стоун, оправданная всем ходом повествования, запечатлена в последнем кадре с орудием предыдущего убийства в руках, что, в принципе, могло бы спровоцировать переоценку всего предыдущего содержания (но не должно, поскольку ни с чем прочим толком не согласуется и дано чересчур бегло и в композиционно отмеченном месте традиционной «заключительной шутки»). К подобным эпилогам принято относиться как к «ложным разгадкам», как к финальным шуткам повествователей, которые не следует понимать всерьез. Проблема в том, является ли эпилог НУМ подобной ложной, шутливой разгадкой, которую не следует принимать всерьез, или же все выводы о соотношении вымысла и реальности в диегезисе повести следует пересмотреть в свете этого эпилога; особый вариант его прочтения состоял бы в том, чтобы увидеть в эпилоге утверждение принципиальной неразрешимости вышеописанных сложностей, окончательное запутывание следов и торжество полной неопределенности.

Из того, что формирует повествовательную структуру повести, в этих кратких терминах описано далеко не все. Но и этого вполне довольно для сопоставления Элиаде с наиболее глубокими повествователями XX века,

сочетавшими миф и экспериментальную повествовательную технику, прежде всего с Фолкнером и латиноамериканцами, среди которых (отмечено Вяч.Вс. Ивановым) особое значение имеет Марио Варгас Льоса, из романов которого в связи с НУМ нужно упомянуть хотя бы два: «Зеленый дом» (1966; мозаичный порядок изложения разрозненных эпизодов, постепенно срастающихся в разветвленную, принципиально нелинейную фабулу) и «[Тетушка] Хулия и писака» (1977; вставные повествования безоглядного, романтичного и немного (?) безумного рассказчика: Педро Камачо из этого романа и Захариу Фэрымэ из НУМ – самые захватывающие рассказчики второй половины прошедшего века, их опыт – самый перспективный путь для нового оживления повествовательного искусства, как кажется, немного упростившегося в романах последних лет, уступивших повествовательную инициативу авторскому кинематографу – К. Кесьлевский, П. Гринуэй, Вонг Кар-вай, Т. Китано, Чж. Имоу и др).

Т.Н.Свешникова (Москва)

Облик Парижа в мемуарной прозе Мирчи Элиаде*

Мирча Элиаде приехал в Париж из Португалии 16 сентября 1945 года и прожил в нем до 17 сентября 1956 года, затем он перебрался в Чикаго, регулярно, почти каждый год, возвращаясь в Париж летом. Город был ему незнаком, его предстояло узнать, прочувствовать и полюбить. Первое, очень короткое время, он пытался осмотреть Париж и освоиться в нем: «Открытие Парижа было поводом для неожиданных радостей. Не только музеи и парки, но и концерты (в особенности ансамбль *Ars rediviva* под руководством Клода Крюссана), спектакли…, кафе на Монпарнасе и в Сен-Жермен-де-Пре» (Memorii 1991, II, 82). Но вскоре материальные и жизненные трудности встали препятствием на этом пути, а необходимость регулярной творческой работы лишила его возможности свободно распоряжаться своим временем: «…меня захватили срочные дела; я понял с грустью, что свобода, которой я пользуюсь, сводится к двум часам, которые каждое утро я упрямо проводил в музеях, парках или на улице» (Memorii 1991, II, 82). Вероятно поэтому облик города в

* Статья написана в рамках Программы ОИФН РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировом социокультурном контексте» (проект «Структура и лингвистическая организация славянского текста в синхронии и диахронии»).

мемуарной прозе М.Элиаде лишен праздничности, яркости, он воспринимает Париж не как человек, который все свое время может посвятить знакомству с городом, а как тот, у кого весь день занят работой, и на город он смотрит из окна своей комнаты или во время недолгих прогулок по улицам, расположенным недалеко от дома. Более того, восприятие города оказывается в тесной зависимости от впечатлений, связанных с природными условиями, погодой, временами года. Дневник М.Элиаде отчасти превращается в фенологические описания, разумеется тесно связанные с его внутренним состоянием. Ср. многочисленные записи, иллюстрирующие, как кажется, эту мысль: «Осенью мы поселились в *Val d'Or*, в квартире, которую нам предоставили Алис и Роже Годель. На одиннадцатом этаже недавно построенного дома... Из окон видна была Сена и *Bois de Boulogne*, а дальше – купола и башни Парижа... Мне нравилось работать у окна, которое выходило в сторону Булонского Леса и занимало почти всю стену кабинета. Ночью я долго стоял в темноте, зачарованный дальними огоньками Парижа, следя за поездами, скользящими, подобно крошечным алмазным змейкам, вдоль Сены. Впервые с зимы 1945 года... у меня перед окном не было ни улиц, ни стен, ни деревьев» (Memorii 1991, II, 147). Ср. также: «Незабываемый закат, на который смотрю из окна кабинета доктора Риве на последнем этаже Музея Человека. *Mira ahora!*[1] – кричит старик Риве, и мы все устремляемся к окнам, чтобы увидеть солнце, выходящее из-за облаков...» (Jurnal 1993, I, 81; 8 сентября 1946 года); «Сегодня утром я проснулся от ослепительно яркого солнца. Холодно, синее небо – светлое, и все-таки легкий туман, как обычно, плывет над Парижем. Я пошел к *Sacré-Cœur*, поднимаясь вверх... по *rue des Saules* мимо "Lapin agile", мимо виноградников Монмартра, свернул на *rue Cortot* и вошел в собор через дверь паломников...» (Jurnal 1993, I, 204; 22 ноября 1951 года); ср. также: «Уже неделя как небо ясное, бледно-голубое, белесое, и каждое утро появляется одно и то же искушение – выйти в город, как можно быстрее добраться до берегов Сены, вернуться к *St. Germain-des-Près*. Иногда я выхожу на прогулку после обеда. Останавливаюсь возле букинистов на берегу Сены, чего не делал уже много лет...» (Jurnal 1993, I, 202; 10 октября 1951 года); «После холода и снега первого марта сегодня внезапно – весенний воздух. По дороге в Институт индийской цивилизации открываю для себя простую вещь: то, что весну можно узнать всюду, даже здесь, возле Сорбонны» (Jurnal 1993, I, 69; 11 марта 1946 года).

Восприятие Парижа меняется у Мирчи Элиаде, когда он мысленно уходит от своей обычной жизни и у него возникает тот или иной повод для того, чтобы по-новому взглянуть на город, который до сих пор входил в область его

[1] Смотрите! (исп.)

повседневности. Это происходит, например, когда он оказывается свидетелем уличных сценок, которые будят его фантазию и которые он воспринимает как возможный сюжет для художественного произведения: «Прошлые несколько вечеров я бродил по *rue St.Jacques*... Осенний туман и пустота. Пустота и молчание, – их неправдоподобно быстро встречаешь в Париже через несколько шагов после того, как выходишь из скопления молодежи, которое встретил на бульваре *St.Michel*... всего лишь несколько минут назад. Туман, тусклые огни фонарей. Из бара слышна мелодия старомодного романса... Несколько молодых людей у стойки, словно заблудившиеся там, потому что они выглядят студентами... И вдруг я вижу, как передо мной переходит улицу молодая девушка в коротком жакете и черных брюках, и я вижу, как она заходит в бар, чтобы купить сигареты. Несколько мгновений мне кажется, что я нахожусь в зале кинематографа, где идет фильм... семи-восьмилетней давности... Я вдруг ощутил непонятное чувство блаженства: я встретился с другим временем» (Journal 2004, I, 266-267; 9 октября 1953 года).

Строки дневника и мемуаров, посвященные Парижу, отражают хорошо известную черту Мирчи Элиаде, – его совершенно особое отношение к пространству и времени, стремление с максимальной точностью, которая порой кажется чрезмерной, удержать в памяти и отразить на бумаге все названия улиц и площадей, номера домов, время и место встреч, что создает ощущение как бы пространственной и временной сетки, опутывающей события. Мемуарная проза М.Элиаде дает полное представление об адресах гостиниц и домов, в которых он жил с 1945 по 1956 год в Париже и куда он приезжал из Чикаго за время своей дальнейшей жизни в Америке. Приведу несколько наиболее характерных текстов: «...Мы прибыли *вчера утром, в воскресенье 16 сентября*. Чоран снял нам две комнаты в *Hôtel de l'Avenir 65, rue Madame*» (Journal 1993, I, 56; 17 сентября 1945 года); «В *Люксембургском саду* читаю *Extraits d'un Journal* Шарля Боса. *На скамье, на ярком солнце, в час некоторого затишья*, ощущая одновременно и осень, и Париж, и чудо существования» (Journal 1993, I, 59; 5 октября 1945 года); «*Вчера вечером*, прогуливаясь *по берегу Сены между Шатле и Лувром*, я останавливался перед каждым пароходиком, причаленным к берегу и, привлеченный то горшком с цветком, ... то сонно дымящейся трубой, – переживал отдельные моменты юности и молодости...» (Journal 1993, I, 76; 25 июля 1946 года); ср. также: «Тепло, и небо очень ясное; летний день. В *Люксембургском саду* слушаю, как выкликают в мегафон машины дипломатов... На *rue Bonaparte* – медного цвета каштаны, опало слишком много листьев, чтобы не почувствовать осень, как бы ни было тепло... *На этой скамейке* я разговаривал с Эмилем Чораном *в первую ночь своего приезда в Париж*» (Journal 1993, I, 83; 27 сентября 1946 года); «Сегод-

ня утром я переселился в *Hôtel de Suède, 31, rue Vaneau*. У меня просторная комната (№ 17)... Джиза[2] подыскала себе комнату в *Hôtel des Étrangers* на *rue de Beaune*. Обедаем в *ресторане Паскаль против Сената*. Вечером пьем чай» (Jurnal 1993, I, 102; 28 января 1947 года); ср. также: «Первая лекция о *Techniques du Yoga в «Centre des Recherches spirituelles» в маленьком помещении в глубине книжного магазина Vibade, 13 rue de l'Odéon*...» (Jurnal 1993, I 139; 22 апреля 1948 года); «Каждый день *после обеда*, а иногда и *утром* я прихожу работать сюда, в гончарную мастерскую Сибилл на *47, rue Saint-Ouen*. Ухожу из дома с рукописью романа в портфеле, от *rue Duhesme* до *rue Saint-Ouen* дохожу за десять-двенадцать минут, – как раз время, необходимое, чтобы "войти в роман"...» (Jurnal 1993, I, 200; 28 сентября 1951 года); «Иду в *Jardin des Plantes*, где не был несколько лет. Прихожу туда *в полдень* и гуляю, ни о чем не думая, *больше часу*. Музей естественных наук закрыт на ремонт, но я узнаю о выставке «Les plus beaux insectes» – рядом на *45, rue Buffon*. Один зал, но какой замечательный» (Jurnal 1993, II, 404-405; 21 июля 1980 года).

Парижские адреса М.Элиаде

Hôtel de l'Avenir, 65, rue Madame (6 N 17)[3]
55, rue des Saints-Pères (6 K 17)
Hôtel de Suède, номера 17 и 18; 31, rue Vaneau (7 M 15)
Hôtel des Étrangers, rue de Beaune (7 K 16)
62 bis, rue de la Tour (16 J 8)
Rue Duhesme (18 C 19)
Rue Boulinvilliers (16 K 8)
47, rue Saint-Ouen (17 B 16; 18 E 16)
19, rue de l'Yvette (16 L 7)
Place Charles Dullin (18 E 18)

Литература

Jurnal 1993 – *Eliade M.* Jurnal. Bucureşti, 1993, I-II.
Jurnal 2003 – *Eliade M.* Jurnal. Bucureşti, 2004, I.
Memorii 1991 – *Eliade M.* Memorii. Bucureşti, 1991. I-II.

---

[2] Падчерица М.Элиаде, дочь его первой жены.

[3] В скобках приводится шифр адреса согласно плану Парижа (Plan de Paris. [Paris] Editions l'Indispensable).

А.Романова (Молдова)

"Дневник" Мирчи Элиаде: в поисках жанра

Традиционно дневники привлекают внимание историков и литературоведов в той мере, в какой они могут предоставить сведения относительно исторических событий, быта и нравов упоминаемой эпохи или обстоятельств жизни известных людей, а также личности самих авторов[1].

Этот подход, несомненно, правомерен, и работы, написанные в этом ключе, открывают новые и новые ракурсы эпохи и писателя[2]. Между тем возможен и другой взгляд на дневник Мирчи Элиаде, взгляд, подсказанный самим текстом произведения. Речь идет о том, чтобы оценить "Дневник"[3] не просто как фактологически правдивый документ, а как некое особое эмоциональное пространство, существующее по своим собственным имплицитным и вербально выраженным законам. Элиаде сам не один раз выражал мысль о праве писателя на создание собственной вселенной: "Повествование (т.е. литературное изобретение) обогащает Мир не в большей и не в меньшей степени, чем История, конечно, в другом плане. Мы творцы в воображаемом мире в гораздо большей степени, чем в Истории" [Jurnal 1993,I, 475][4].

С этой осознанной дневниковой стратегией связано наличие в "Дневнике" метадискурса, контроля над собственным текстом и "правилами игры". Поиск критериев того произведения, которое представляло бы собой "идеальный дневник", происходит в рамках этого самого жанра. В качестве исследуемого текста возьмем "Дневник" и, частично, "Воспоминания"[5]. При этом, оставаясь в рамках заданной темы, постараемся выявить некоторые параметры этого самого творимого мира[6].

---

[1] См. например, работы историков В.В.Кабанова и А.Г.Тартаковского: [Кабанов 2004; Тартаковский 1980].

[2] Подобные исследования мемуаров Мирчи Элиаде уже проводились, см.: [Handoca 1998; Ricketts Mac Linscott 2003].

[3] В оригинале "Jurnal".

[4] Здесь и далее перевод мой. – А.Р.

[5] В оригинале "Memorii".

[6] Мы сознательно уходим от анализа личности Мирчи Элиаде, от оценки его научных взглядов, останавливаясь лишь на мемуарах в качестве объектов исследования.

Действенным средством, способствующим выработке представлений о дневнике-образце, становится референтность, т.е. постоянная оценка чужих дневников и подразумеваемое сравнение их со своими[7].

Постоянное равнение на предшественников в этом жанре – характерная черта "Дневника" Элиаде. При этом анализ "чужого" тут же приводит к мыслям о возможном переносе этой оценки на "свое": «Читаю фрагменты из дневника Жида <...> Спрашиваю себя, в какой мере можно вести дневник в моменты максимального напряжения; не будут ли более эффективными короткие заметки в ежедневнике, несколько дат, ключевых слов, имен. Подобная стенограмма может быть "проявлена" позже, и она будет более подлинной, чем перечисления стольких "конкретных деталей" исторической ситуации, которая стремительно меняется» [Jurnal 1993, 1, 72].

В число "предшественников" в данном жанре, упоминаемых в "Дневнике", попадают, в основном, современники. Кроме уже упомянутого Андре Жида, это и друг Михаил Себастьян, и французские писатели Шарль дю Бос, Жюльен Грин, Ромен Роллан: «Купил "Дневник 1921-1923 года" Шарля дю Боса <...> Его дневник скорее мастерская, некое пре-эссе. Почти всегда интересный, конечно, ведь его диктовал дю Бос – но он никогда не становится интимным, полным аллюзий, кратким» [Jurnal 1993,1,86]. «Беру четвертый том из дневника Жюльена Грина <...> Думаю, что в <...> жажде "спасти" мгновения и заключается весь секрет и волшебство дневника Грина. С другой стороны, его некоторые страницы, особенно из последних двух томов, довольно посредственны» [Jurnal 1993,1, 154].

Так на основании чужих текстов складывается образ идеального дневника: он должен быть личностным, фрагментарным, полным аллюзий.

Постоянное равнение на предшественников и отталкивание от них способны создать эффект вторичности жанровых поисков Элиаде, отсутствия у него собственной системы. Однако именно в авторском, уникальном собирании чужого опыта (который не зачеркивается, а бережно собирается) и состоит самобытность его системы. Возникает ситуация, когда "... явления и признаки и т.п., принципиально не уникальные, монтируют уникальную картину мира" [Цивьян 1999, 12].

Естественно, встает вопрос об адресате[8]. Одним из возможных адресатов становится сам автор в будущем[9]; дневник способен "спасти"

---

[7] Термин "референтность" в этом значении используется К.Вьолле и Е.Гречаной, см. подробнее: [Вьолле, Гречаная 2002, 18–36].

[8] См. [Вьолле, Гречаная 2003, 20]

[9] См. о роли адресата у Эббот: "Diarists are supposed to write only for themselves; they have no one to impress" [Abbot 1984, 10].

и затем вернуть события в виде воспоминаний: «Предпочитаю отмечать здесь, пользуясь случаем, некоторые из этих впечатлений от прочитанного. Будет забавным перечитать их когда-нибудь <...> вместе с моими краткими бальзаковскими заметками из дневника 1933-1940 годов» [Jurnal 1993, I, 120]. "Пишу для того, чтобы сам мог перечитать позже. Мне безразлично, будет ли еще кто-то читать, пишу не для этого. Пишу для того, чтобы позднее найти самого себя..." [Jurnal 1993, I, 245]. "Но осознаю, что предпочитаю дневники, которые заполнены различными заметками, записями в связи с обычными визитами, досадными мелочами, мечтаниями, иллюзиями – знак того, что автор вел дневник и для себя" [Jurnal 1993, I, 59-60].

Подтверждение того, что эта функция оказалась выполненной, находим в "Memorii": "Перечитанные 40 лет спустя, некоторые фрагменты показались мне чрезвычайно ценными" [Memorii 1991, II, 65][10].

Между тем такой утилитарный вектор дневника оказывается в значительной мере предлогом, а процесс его ведения – процессом самопознания.

Дневник (свой и чужие) Элиаде рассматривает в нескольких ракурсах: с одной стороны, это уже упомянутое соотношение с чужими текстами того же жанра, с другой – оценка его позиции в созданной иерархии жанров: «Статья о Юнгере интересует меня. Хотелось бы сказать все, что думаю о ценности дневника, созданного Юнгером с применением определенной техники, т.е. используя короткие записи и фрагменты, отмеченные в течение дня, а затем написать <...> небольшой параграф, в котором бы раскрыть основную суть. Другими словами, дневник замыслен как литературный жанр, а не как стенограмма <...> Важным мне кажется вот какой факт: наше и следующее поколение верят не в "систематизированные" произведения, а в личностные творения, в "свободные" тексты, <...> в значительные фрагменты и т.д. Большая часть произведений Юнгера написана как дневник – или

---

[10] Основной способ использования информации, занесённой в "Дневник" – это создание литературных произведений, где автобиографическая основа лишь слегка "прикрыта" художественным вымыслом. Вот так они сплетаются в романе "Майтрейи": «Перед лицом белой бумаги, описывая людей и события, которые сыграли решающую роль в период моей молодости, я был не в силах что-то сочинять» [Memorii 1991, I, 260)]. См. также о роли дневников при написании ранних произведений: «Когда я начал писать "Роман о близоруком подростке", я использовал многие из этих страниц [из дневников. – *А.Р.*] иногда... переписывая целиком отрывки» [Memorii 1991, I, 70].

имеет структуру дневника. В этом я вижу его "актуальность" (которую часто не замечают и которой пренебрегают в Германии). Юнгер иллюстрирует "литературный жанр", который скоро войдет в моду» [Jurnal 1993,1,494].

В моменты жизненных кризисов "Дневник" получает статус исключительности: «Долгое время [после смерти Нины. – *А.Р.*] я не мог читать ничего, кроме Библии и нескольких авторов <...> – и не мог ничего писать, кроме "Дневника"» [Memorii 1991, II, 73]. "В тот момент я чувствовал, что могу писать лишь от первого лица, потому что любая другая литература, кроме автобиографической в прямом значении или косвенном, не имеет никакого смысла" [Memorii 1993, I, 73].

Подобные размышления иногда возносят дневник на высшую ступень иерархической лестницы, придают ему исключительную и всеобъемлющую функцию: «Думаю написать когда-нибудь книгу, которая выразила бы меня целиком. Удалиться на несколько недель в уединенное место – остров, постоялый двор на вершине горы (идеальным местом было бы Цара Фокулуй), без книг, без рукописей. Природа не представляла бы никакого интереса, и я бы начал вспоминать свою жизнь, чтобы "заселить" эту пустыню. Я написал бы что-то вроде дневника, но без всякого порядка. Воспоминания, раздумья, комментарии к моим собственным мыслям, моим книгам и т. д. В таком безмерном одиночестве, среди такого безнадежного пейзажа мне удалось бы показать себя со всеми моими пристрастиями: литература, философия, история религии, ориенталистика, мистика, приключения» [Jurnal 1993, I, 121].

Иногда метадискурсивные пассажи о возможностях дневника приводят автора к неожиданному выводу: возможно, не сам дневник, а другой жанр тоже мемуарного характера – автобиография – мог бы стать более осмысленным и, следовательно, дать правдивую картину мира: «Начал второй том "Автобиографии". Думаю, однако, что подобная книга-автобиография на сегодняшний день единственная, которую нужно любой ценой написать» [Jurnal 1993, I, 451].

Отметим, что этот проект, высказанный на страницах "Дневника", будет реализован. На основе воспоминаний и дневниковых записей Элиаде напишет "Memorii" – "Воспоминания".

Разбросанность, расчленение, буквальное "вкрапление" метадискурсных пассажей в корпус текста создают особое мозаичное пространство. Эта мозаичность усиливается тем, что фрагментарность,

несистемность – это и требование, предъявляемое Элиаде к дневнику[11], и способ выражения этого требования.

И все же, мозаичный эффект оборачивается в конце концов единством конструкции-текста (ср. "рассеяние и собирание, которое и составляет суть балканской идеи" [Цивьян 1999, 18]). Единство создается за счет антропоцентрического фактора[12] – системы ценности писателя-ученого (в данном случае речь идет о критериях жанра).

Литература

Вьолле, Гречаная 2002 – *Вьолле К., Гречаная Е.* Дневник в России в конце XVIII – первой половине XIX века как автобиографическое пространство // Известия АН. Серия литературы и языка, 2002, том 61. № 3, с. 18-36.

Кабанов 2004 – *Кабанов В.В.* Между правдой и ложью. Отечественные мемуары XX века. Москва, 2004.

Тартаковский 1980 – *Тартаковский А.Г.* 1812 год и русская мемуаристика. М., 1980.

Цивьян 1990 – *Цивьян Т.В.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.

Цивьян 1999 – *Цивьян Т.В.* Движение и путь в балканской модели мира. М., 1999.

Abbot 1984 – *Abbot H.P.* Diary fiction. London, 1984.

Handoca 1996 – *Handoca M.* Pe urmele lui Mirca Eliade. Tîrgu-Mureş, 1996.

Jurnal 1993 – *Eliade M.* Jurnal. Bucureşti, 1993, I.

Jurnal 2004 – *Eliade M.* Jurnal. Bucureşti, 2004, II.

Memorii 1991 – *Eliade M.* Memorii. Bucureşti, 1991.

Ricketts Mac Linscott 2003 – *Ricketts Mac Linscott.* Former friends and forgotten facts. Chicago, 2003.

---

[11] Ср. с оценкой, данной Элиаде своему "Индийскому дневнику": «... если бы он был опубликован целиком, "Индийский дневник" стал бы значительной книгой. <...> Гибридное на первый взгляд произведение, сочетающее стиль как записной книжки и личного дневника, так и научной монографии, переписки, философских размышлений и политико-социальных или историографических работ» [Memorii 1991, I, 325].

[12] См. характеристики БММ у Цивьян: "Для БММ особенно существенна антропоцентричность архетипической ММ" [Цивьян 1999, 9].

С.Б. Ильинская (Афины)

Из России в Грецию через Францию. Один из маршрутов русской литературы XIX века

Окна, которые прорубало в Европу молодое греческое государство, только что завершившее национально-освободительную революцию 1821-1830 гг., были обращены на Запад, главным образом на Францию, однако к середине века оттуда начали поступать сигналы значительных культурных свершений на Востоке, в России, и это повлекло за собой некоторые перемены. Поток информации сопровождался переводами произведений русских писателей, пробуждая интерес греческих литературных журналов, число которых стремительно возрастало. В большинстве своем это были журналы для семейного чтения, и спросом пользовалась литература «полезная и приятная». Характерно название одного из первых и весьма примечательных литературных журналов – «Кладезь полезных и приятных знаний» («Αποθήκη των ωφελίμων και τερπνών γνώσεων», 1847-1849). Любопытно однако, что наиболее «прагматический» подход проявил авторитетный журнал «Пандора» («Πανδώρα», 1850-1872), где без имен авторов были опубликованы в переводе с французского «Метель» Пушкина[1], «Джелалледин» Е. Ган и «Герой нашего времени» Лермонтова (роман Лермонтова был представлен как серия «русских рассказов»). Идентификация произошла лишь полтора века спустя в рамках исследовательской программы «Русская литература в Греции» Университета г. Янина.

Публикациями такого рода «Пандора» явно не ставила своей целью знакомить читателей с русской литературой и уделила особое внимание лишь «Истории»[2] Карамзина, поскольку это входило в круг актуальных исторических запросов и редколлегии журнала, и греческого общества в целом. В эти же 1850-е годы член редколлегии «Пандоры», профессор Афинского Университета К. Папарригопулос работает над аналогичной всеобъемлющей «Историей греческой нации», связующей единой нитью преемственности античность, Византию и новейшую эпоху.

И все же с самых первых шагов греческой периодики маршрут через Запад не был для русской литературы единственным. В уже упомянутом

---

[1] С французского перевода Мериме была переведена на греческий и «Пиковая дама» Пушкина, первое произведение русской литературы, вышедшее в Греции отдельным изданием (Патра, 1855).

[2] Переводилась с французского К. Крокидасом, в сопоставлении с оригиналом при помощи Антонина Капустина (1855-1859).

«Кладезе полезных и приятных знаний» басни Крылова и глава из «Руслана и Людмилы» Пушкина публикуются в переводе с русского[3] с программным намерением дать греческой читательской публике «хоть малое представление» о высоком художественном потенциале страны, столь родственной Греции. Решающую роль в осуществлении этой цели сыграют греки, так или иначе связанные с Россией и воспринимающие популяризацию русской литературы как важную миссию культурного посредничества.

К этому призывал их, обращаясь с письмом в «Пандору» (1864), константинопольский коммерсант С. Кепетзис, изучивший (в интересах дела) русский язык, увлекшийся русской литературой, убежденный в ее высоких достоинствах и в настоятельной необходимости ознакомления с ней греческих читателей. Свою лепту он внес двумя очерками – о Крылове и о эпохе введения христианства в России.

Коренной перелом совершится в 80-е годы, и за три последних десятилетия 19-го века стараниями небольшой группы переводчиков с русского, в первую очередь П. Аксиотиса, А. Константинидиса и Ф. Вельянитиса, русская литература (Крылов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, а под конец и Чехов) перестала быть для греков terra incognita. Что касается французского посредничества, которое не сдавало позиций, то в сфере перевода с французского главной удачей было «Преступление и наказание» Достоевского в анонимном переводе известного прозаика А. Пападиамантиса. Стабильным и весьма серьезным продолжал оставаться вклад французского посредничества в критическое освещение русской литературы[4], не говоря уже о текущей информации, которая шла преимущественно через Париж.

Плод десятилетнего исследования греческой периодики 19-го века – том «Русская литература в Греции. 19 век», готовящийся к выпуску афинским издательством «Эллиника Граммата», – содержит три каталога, проливающих свет на многие аспекты внедрения русской литературы в Грецию: 1. Переводы русской литературы, 2. Критические эссе о русской литературе греческих и зарубежных авторов, 3. Заметки и упоминания (самый живой раздел, позволяющий ощутить пульс литературной жизни той далекой эпохи). Примыкающая к каталогам антология, а также пре-

---

[3] Переводчик не указывался, но фронтальный поиск в рамках программы Янинского Университета позволил выяснить, что это К. Дзорвадзоглу, преподаватель отделения восточных языков Петербургского университета.

[4] Начало было положено серьезной статьей о современной русской литературе (с подзаголовком: «Пушкин. Лермонтов. Гоголь»), опубликованной (без имени автора) в 1851 году журналом «Эвтерпа» («Εὐτέρπη»).

дисловие М. Александропулоса, расширенное введение С.Ильинской и несколько статей-персоналий С. Ильинской и О. Александропулос призваны «расшифровать» данные каталогов, вписать объект исследования в реалии греческой действительности, выявить нюансы восприятия, отклик, мобилизацию привносимого извне опыта не только в литературной греческой повседневности, но также в анализе настоящего и перспектив будущего греческой литературы.

P.S. В заключение еще один штрих: вместе с западными переводами русской литературы в Грецию поступало немало анонимных (что очень затрудняло классификацию) произведений западных авторов на ставшие модными русские темы. В этом пестром потоке выделялись известные в России повести Ксавье де Местра «Пленники Кавказа» и «Юная сибирячка», а также рассказы Эжена де Вогюэ, чья книга «Русский роман» (1886) произвела в Греции сильное впечатление.

Е.А. Сартори (Москва)

О КАТОЛИЦИЗМЕ И ГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

В истории Греции понятия «восток» и «запад» (также как «юг» и «север»), многообразно пересекаются в разные эпохи и в разных областях жизни. Один из таких аспектов – сосуществование на юге Балканского полуострова Восточной и Западной христианских церквей, византийского и латинского церковных обрядов.

Около 732 г., после выступлений папы Григория III в защиту иконопочитания, византийский император Лев III подчинил Константинопольскому патриархату возглавляемый архиепископом Фессалоник Иллирийский викариат, куда входила бульшая часть территории современной Греции. Но ни эти события, ни церковный раскол 1054 г. не исключают того, что некоторая часть населения сохраняла свои религиозные обычаи, независимо от административных изменений[1].

С другой стороны, в связи с развитыми торговыми отношениями латинские общины всегда присутствовали в Восточной Византийской империи. С крестовыми походами и с созданием в 1204 г. Латинской империи количество католиков резко возросло, в том числе за счет местного населения.

[1] Κοντίδης Κ. Καθολικισμός. Αθήνα, 2000. Σ. 74.

Поэт Такис Папатсонис[4] (1895-1976) свои ранние произведения подписывал византийским титулом Nobilissimus, отдавая дань своему благородному происхождению. Свободно владея несколькими иностранными языками (французским, английским, итальянским, испанским, немецким и латынью), он был хорошо знаком с мировой литературой и современной европейской культурной жизнью. Переводил произведения Т. С. Элиота[5], По, Клоделя, Гельдерлина, Рильке, Сен-Жона Перса, Арагона, Ануя, фрагменты из Данте. Также ему принадлежит множество критических замечаний, статей, эссе на разные темы, литературоведческие исследования.

Стихотворения Папатсониса публиковались в периодических изданиях с начала 1910-х гг. Первый поэтический сборник, «Εκλογή Α'», вышел в свет в 1934 г. Затем последовали «Ursa Minor» (1944) и «Εκλογή Β'» (1962). Эти книги были составлены самим поэтом, и в них не вошло многое из опубликованного в газетах и журналах.

Папатсонис первым, в середине 1910-х гг., начал писать свободным стихом, который утвердился в греческой литературе только через два десятилетия. Необычной для той эпохи была не только форма некоторых его произведений, но и содержание – имманентное его унаследованной от матери-католички религиозности. Ядро образности Папатсониса – это латинская литургия и тексты христианской традиции. Волновавший современников «языковой вопрос» не стоял перед автором с «историческим сознанием» языка; его тексты испещрены латинскими цитатами. Внутренний мир поэта проявляется через образы веры. Действуя в мире символов, он обращается как к читателю, так и к истории и языку.

Третий, посвященный литературе, выпуск художественного журнала «Третий глаз»[6] открывает текст Папатсониса «Малая толика Тайной Вечери (Данте)»[7]. Это эссе, по форме и содержанию напоминающее религиозную проповедь. В первой главе перерабатывается новелла Бунина «Братья» (1914) – Папатсонис заимствует из нее буддистский миф и ссылается на «известного русского писателя Ивана Бунина» для доказательства своих положений. В последней главе он пишет:

---

[4] Или Папатзонис, как он подписывал свои эссе и критические статьи.

[5] Папатсонису принадлежит первый греческий перевод «Бесплодной земли», опубликованный в 1933 г.

[6] Журнал «Третий глаз» (1935-1937), в издании которого принимали участие важнейшие представители греческого модернизма в архитектуре, литературе, живописи и других искусствах, представлял собой попытку создания платформы для развития национального искусства.

[7] Здесь и далее перевод мой. – Е. С.

Утвердилось мнение, что для того чтобы насладиться красотой Флорентийца [Данте], необходимо быть верующим. И я люблю верующих, и особенно католиков, потому что они создали замечательную дисциплину, которая возвышает их над высокомерными неверующими. Впрочем, они не обидятся, если я сделаю вывод, что Флорентиец – украшение и источник свежести для каждого человека. Смотри и уверуй, что будь ты христианин, будь ты буддист, будь ты московский аристократ, эта Надежда приходит ко всем, и она действительно достойна и прекрасна. Как Любовь. Как Искусство. Как Жизнь. Как Смерть[8].

Критики обычно рассматривали творчество Папатсониса в кругу «христианской» или «мистической» поэзии, отмечая своеобразие его стиля, но помещая на периферию литературной жизни. Филолог Димитрис Элефтеракис в статье «Т.К. Папатсонис: Литературоведческая классификация, религиозная поэтика и предпосылки исследования» отмечает: «...поэзия Папатсониса межвоенного периода кажется несовместимой с двумя координатами, определявшими литературную атмосферу данной эпохи: с одной стороны, с поэтической меланхолией, которая преобладала в первое десятилетие, с другой – с либерализмом и моложавостью поколения 30-х. Точка зрения, что критика недооценила Папатсониса вследствие намеренного бойкотирования, сформулированная в работах многих литературоведов, по-видимому, должна быть отброшена, поскольку не подтверждается ни одним из наличествующих свидетельств»[9].

Другой наш пример – книга современной греческой писательницы Лукритии Дунави «Вишневое платье». Она состоит из 26 небольших рассказов, или фрагментов, которые предваряются следующими строками:

У меня никогда не будет выносливости тех матерей, что рожали прямо на столах или посреди двух стульев – я и сама так родилась. У меня никогда не будет стойкости тех женщин, что в оккупацию поднимали умерших от голода – ибо они были сильнее мужчин. Всю свою жизнь они готовились к болезненным родам.

Писательница, родившаяся на Сиросе в 1942 г., вживается в услышанные в детстве истории и воспроизводит увиденные картины. Вся книга

---

[8] Το Τρίτο Μάτι. Αθήνα, 1982. Σ. 87-88.

[9] Ελευθεράκης Δ. Τ.Κ.Παπατζώνης: Γραμματολογική κατάταξη, θρησκευτική ποίηση και προϋποθέσει της έρευνας // Κ, τχ. 6, Νοέμβριος 2004. Σ. 56.

Но уже к XV в., вследствие турецких завоеваний, католики оставались только в областях венецианского владычества на Пелопоннесе, на островах Ионического и Эгейского морей и на Крите. Также сохранили свое присутствие рыцари на Родосе и генуэзцы на Митилини и Хиосе. При этом только на Кикладских островах клир и прихожане были греческого происхождения. Ситуация меняется после Тридентского собора – реорганизуются находящиеся в запустении епархии (Санторин, Андрос, Сирос, Милос), и для этой цели прибывают представители монашеских орденов. Открываются школы, где преподают не только катехизис, но и другие предметы; распространяются напечатанные в Риме книги религиозного содержания.

С окончательным утверждением турок в Эгейском море многие католики (занимавшиеся земледелием, а не мореходством) были вынуждены отправляться на заработки в города (Константинополь, Смирна, Фессалоники) и образовывали там «братства». Этот процесс способствовал культурным контактам с Западом. Если в период с XV до середины XVIII вв. католики Киклад издали около 10-15 книг, то к середине XIX в. было издано более ста книг на «франкохиотика»[2]. Такие книги предназначались, главным образом, для обосновавшихся в Малой Азии европейцев – «франколевантинов», большей частью выходцев из Франции и Италии.

В 1830 г. в Греции на законодательном уровне была признана свобода вероисповедания, и началось восстановление структур Католической церкви. Со временем, из-за массового переселения в крупные города, особенно с середины XX в., католические общины некоторых островов пришли в упадок (Наксос, Тира, Хиос). Но в Афинах в конце прошлого столетия действовали около 12 монашеских орденов, многие из которых имели свои школы.

Таким образом, к XX в. исповедовавшие католичество греки или происходили из указанных выше областей, или были потомками переселившихся из Европы католиков. Между тем, в 1975 г. православие было конституционно определено как «господствующая религия в Греции», в отношении которой запрещен «прозелитизм и все иные виды посягательств»[3].

В истории новогреческой литературы можно найти много примеров влияния католической традиции (история театра, признание народного языка и т.д.). Мы бы хотели остановиться на двух примерах из литературы XX в.: первый касается истоков греческого модернизма, второй – греческой литературы наших дней.

---

[2] На греческом языке с использованием латинского алфавита. При этом на островах использовался греческий алфавит.

[3] Греция // Католическая энциклопедия. Том 1. Москва, 2002. С. 1423.

– как альбом фотографий. В конце помещается глоссарий встречающихся в тексте сиросских диалектизмов. Диалект играет особую роль: он плавно вплетается в повествование в первом рассказе «Чтобы не забыться», и так же исчезает в заключительном «Жизнь – представление». Автор, или главная героиня, посреди неуютных Афин начинает вспоминать другой пейзаж, других людей, другую жизнь:

Я рассчитываю расстояние времени, как мне удержаться. Я начинаю говорить плавно, растягивая слова, распевая последний гласный. Меня охватывает волнение. Я по слогам добавляю приращения к глаголам, и они подходят идеально. Мелодичный звук увлекает меня в поток слов и имен. Меня зовут Летерина, Сесиль, Рахила, Ангелико, Йосифина, Мелина, Маргаро, Аннезица, Панахрандо, Магдалена, Диамандула, Виттори... Меня зовут Тиресия, Эрнула, Сандина, Родария, Агни. Я рождаюсь в каждом рождении, умираю в каждой смерти, и я знаю одно: боль не выговаривается[10].

Устный элемент подчеркивается широким использованием прямой речи, фрагментами народных песен и молитв. Сюжеты – истории из жизни простых женщин, рассказанные от первого лица, монологи, обращенные к Богу или к подразумеваемой собеседнице. Героинь Дунави характеризуют человеческие добродетели, о которых говорит католический катехизис: благоразумие, справедливость, мужество и воздержанность. Они набожны той простой верой, что прикалывает булавкой к детской одежде, чтобы не потерялся, медальон с «Непорочным зачатием». Автор, по ее собственному признанию хотела запечатлеть в своей книге уходящее своеобычие родного края.

---

[10] Δούναβη Λ. Το Βυσσινί φουστάνι. Σ. 7.

Т.В. Цивьян (Москва)

Путешествие Одиссея из Греции в Грецию через Запад («Итака» Кавафиса: к теме интертекста)*

Цель этой заметки – привлечение внимание к теме интертекста у Кавафиса. Речь в данном случае идет не столько об истоках Кавафиса в общем плане (парнассизм, символизм и т. д., о чем написано достаточно), сколько о структуре текста в собственном смысле слова: ориентированность на *чужой* текст, конкретный «адрес» этого текста (в кругу так называемого «мирового поэтического текста»), поиски подтекста, цитат, аллюзий, реминисценций, т.е., в конце концов, определение того, «откуда пришел поэт» – по слову Мандельштама. Как раз этот подход в связи с поэтикой Кавафиса почти не разработан в виду его крайней сложности: Кавафис и здесь следовал своему принципу «скрытого» (κρυμμένα).

Это относится и к разбираемому здесь случаю: указание на источник текста обнаруживается в тех произведениях, Кавафиса, которые при его жизни не были опубликованы. Мы ограничиваемся одним примером, хорошо известным и многажды описанным, но рассматриваем его под другим углом зрения.

«Итака» (1911) – одно из самых знаменитых стихотворений Кавафиса: гимн пути и путешествию, призыв растянуть его на много лет и не спешить домой, однако, вернувшись, быть благодарным *убогой* родине, которая и дарует это путешествие, сколь реальное, столь и метафорическое. Стихотворение привлекает своей неисчерпаемой многозначностью: в самом деле, кто может сказать, что он *верно понял, что Итаки означают*? *Итака* и *путешествие* отсылают к «Одиссее», но в стихотворении сам Одиссей отсутствует: мы можем предполагать его либо в «советчике»–авторе, либо в *ты*, адресате советов (*молись, чтоб долгим оказался путь*). Исчез и сюжет «Одиссеи»: возвращение героя с Троянской войны, а νόστος преобразился в «антиностос». Можно было бы трактовать «Итаку» как кавафианское прочтение Гомера и только, – если бы у стихотворения не было предыстории.

Впервые Кавафис обратился к теме Одиссея в 1894 г. в стихотворении «Вторая Одиссея», при жизни не опубликованном и хранившемся в архиве. Эпиграф к стихотворению был следующий:

---

* Статья написана в рамках Программы ОИФН РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировом социокультурном контексте» (проект «Структура и лингвистическая организация славянского текста в синхронии и диахронии»).

Dante. *Inferno, canto* XXVI
Tennyson. «Ulysses».

Три месяца спустя он написал пространное эссе «Конец истории Одиссея» – и также не стал его печатать. Через 17 лет была опубликована «Итака».

Начало «Второй Одиссеи» имеет глубокий (интертекстуальный) смысл:

Великая Вторая Одиссея,
быть может, больше первой, но, увы, –
и без гекзаметра, и б е з Г о м е р а.

Смысл проясняется финалом эссе:

> Там, где Гомер решил остановиться и поставить точку, другому трудно и опасно пытаться продолжить фразу. Но великие [художники] мастера одерживают победу именно там, где дело трудно и опасно. Я надеюсь, что <…> я смог убедить читателя, что фантазия Данте создала образ, достойный "sovrano poeta"[1].

По сути, Кавафис задает вопрос, можно ли писать «поверх чужого текста», используя его как под-основу (под-текст). При этом речь идет не столько о продолжении «Одиссеи», сколько об иной трактовке того же сюжета. Кавафис начинает эссе с изложения судьбы Одиссея у Гомера (первое возвращение домой и предсказание второго возвращения после нового странствия), приводит сведения из других античных авторов, согласных «с Гомером в том, что смерть настигла Одиссея на возлюбленной его Итаке, где после всех своих трудов он наконец поселился и мирно царствовал», и далее переходит к двум поэтам, принадлежащим другому времени и другому пространству:

> …великий итальянский поэт Данте не согласен с этим рассказом. Позавидовав спокойной жизни Одиссея, Данте решил изгнать его из дворца, где тот был счастлив, разлучить с семьей – и послать, гонимого жаждой странствий и открытий, в далекое и опасное плавание, в котором его поджидали кораблекрушение и гибель.
>
> Английский поэт Теннисон последовал за Данте – с той только разницей, что он ничего не сообщает о смерти героя. Но то последнее странствие, которое описывает Теннисон, не имеет ничего общего с повелением Тиресия: английский поэт недвусмысленно говорит, что Одиссей по-

[1] «Высочайшего поэта» («Ад», IV, 79, пер. М. Лозинского). У Данте эти слова отнесены к Гомеру (прим. переводчика эссе Ирины Ковалевой).

кидает родину по собственной воле и даже с радостью, ибо его тяготит прозябание на Итаке. В «Одиссее», напротив, очевидно, что мысль о новом плавании до крайности неприятна Одиссею, чьим единственным страстным желанием было жить и умереть на родине.

Приводя далее пространные отрывки из Данте и Теннисона (в собственном переводе), Кавафис сравнивает обоих поэтов в проекции на первоисточник:

> Среди многих изобретений «Божественной Комедии» этот миф об Одиссее занимает одно из первенствующих мест. Нельзя было придумать более славный и более подходящий конец земного пути Одиссея. Это последнее путешествие, которое он предпринимает по собственной воле, на старости лет, не понуждаемый никакой внешней причиною, подтверждает присущую его характеру тягу к приключениям и к их описанию. В «Одиссее» в путь его гонят враждебные боги, его же цель всегда – возвращение [в] /на/ отчизну. Но среди стольких странствий он видит множество городов и множество племен, его любознательность насыщается и в то же время изощряется, им овладевает магия путешествий, поиска все новых и новых стран, – и, достигнув в конце концов родины, он обнаруживает, что /его/ отчизна его не радует, что отчизна ему не довлеет, что отчизна его /отныне/ не здесь, но в тех великих просторах, которыми полна его память. Этот вывод психологически вытекает из «Одиссеи». <…>
>
> Английский поэт заслуживает меньших похвал, ибо идею, исходный материал творчества, он нашел готовой. Но он обработал ее как опытный художник.

Глубоко проникнув в образ Одиссея у Данте и Теннисона, как бы «пропустив» его через себя, Кавафис (повторим, до эссе) написал «Вторую Одиссею», объединяющую образы «первопутешественника», созданные обоими поэтами. Кавафис сделал эпиграфом названия произведений, а не цитаты из них; в этом можно, на наш взгляд, видеть указание на то, что он представлял собственное стихотворение как «текст поверх двух текстов», текст, объединяющий итальянского и английского поэтов (притом, что Теннисон писал «поверх Данте»), каждый из которых отталкивался от Гомера в прямом и переносном смысле: в итоге все трое создали новую версию «Одиссеи» *без Гомера*. Эссе, написанное по следам стихотворения, служит своего рода развернутым к нему комментарием, так же как пространные цитаты из Данте и

Теннисона, данные в собственном переводе-интерпретации, воспринимаются как «строфы, которые бродили где-то вокруг» (из Ахматовой).

Кавафис вносит в стихотворение свое собственное ви́дение Одиссея, которого нет у Данте и Теннисона: это мятущийся человек, который нигде не находит счастья. Радость от возвращения в родной дом быстро гаснет, заменяясь тоской по морю (оксюморонной ностальгией по уходу прочь, а не по возвращению), а когда Одиссей освобождается от тягостных уз постылой домашней жизни, то взамен получает *холодную радость, свободную от любви*, и эта холодная пустота есть плата за освобождение, но вряд ли награда. Таким во «Второй Одиссее» Кавафис вернул Одиссея в Грецию после его «путешествия» в Италию и Англию (путешествие античных образов и сюжетов в европейскую культуру – общее место).

Однако впереди была «Итака» – стихотворение совершенно иное, проникнутое радостью жизни и благодарностью к жизни (см. выше). *Радость, χαρά*, промелькнула во «Второй Одиссее» (радость, с которой впервые входишь в гавань), и в эссе (в связи с цитатой из Теннисона, которая «...очаровывает дух, представляя Одиссея, уплывающего все дальше и дальше в великие западные моря с золотыми горизонтами и неизвестными островами»), ср. там же об Одиссее: «Но Одиссей не был похож на своих соратников. Итака не могла бы удержать его надолго. Он был первым из тех великих мужей – порода, неизбежно постепенно исчезающая, – которые не довольствуются тем, чтобы сидеть в одном углу, а успевают обойти весь мир». Уже было сказано, что, по мнению Кавафиса, этот вывод психологически вытекал из гомеровской «Одиссеи», Данте и вслед за ним Теннисон подхватили и развили его; добавим, что третьим в этой цепочке стал сам Кавафис.

Многослойность, цитатность «Итаки» не могла не ощущаться Кавафисом (или не могла быть им забыта). Однако он не стал ее раскрывать. Никаких отсылок к Данте и Теннисону, хотя «Итака», по нашему мнению, ближе к ним, чем «Вторая Одиссея», никаких указаний на предыдущие обращения к этой теме. Кавафис сложил *чужую* песню, произнес ее как *свою* и был прав: черпая из мирового поэтического текста, он расширял и обогащал его своей поэзией.

Литература

Русская Кавафиана. Кавафис. Собрание стихотворений. Биография. Статьи. М., 2000.

Константинос Кавафис. Проза. М., 2003.

Κ.Π. Καβάφης. Άπαντα τα ποιήματα. Αθήνα, 2003.

И.И. Ковалева (Москва)

Сеферис - переводчик Данте: соперник Кавафиса?

В истории новогреческой словесности переводы «Божественной Комедии» являют собой поле бесчисленных экспериментов: великое творение Данте (преимущественно первую кантику) переводили на кафаревусу и димотику, и даже на древнегреческий язык, прозой и стихами, пятнадцатисложником и гексаметром[1]. Ни один из этих переводов, однако, не приобрел статуса канонического, каким, например, пользуется в России перевод М. Лозинского. Сеферис в эссе, посвященном 700-летию Данте (1966), отзывается о них весьма ядовито: «В недолгие годы нашей свободы многие достойные люди пытались переводить Данте. Одни перевели "Комедию" целиком, другие – частично; регулярным одиннадцатисложником или другим размером, рифмованным стихом или без рифмы. В результате, как мне кажется, мы обрели сочинения, представляющие куда больше своего переводчика, чем Данте»[2]. По мнению Сефериса, главный недостаток этих переводов – их неточность: в жертву стихотворной форме в них приносится точный смысл, тогда как именно точность (την ακρίβεια) Сеферис считает «величайшим достоинством» Флорентийца. Греческий поэт высказывает свои соображения о том, какой перевод и даже какой тип издания «Божественной Комедии» представляется ему наилучшим: «…Я бы хотел, чтобы у нас появилось издание "Комедии", в котором итальянский текст располагался бы рядышком с греческим переводом – прозаическим, но максимально точным. Таким образом мы могли бы прикоснуться, если можно так сказать, к телу этой поэзии. Хотя бы поначалу. Для того, чтобы продвинуться дальше, могу посоветовать вам выучить итальянский; чтобы двинуться еще дальше – выучить итальянский во Флоренции»[3].

Однако Сеферис дает не только советы: в том же эссе он дает образец именно такого перевода финала XXVI песни «Ада» (112 – 142), поместив рядом итальянский текст и свой подробный прозаический перевод. Казалось бы, выбор именно этого фрагмента не требует особенных пояснений: это эпизод встречи Данте с Одиссеем, а важность Одиссеевой мифологии

---

[1] См. подробнее о переводах Данте на новогреческий язык: *F.M.Pontani.* Fortuna neogreca di Dante, Roma, 1966. Наиболее серьезными переводами были в XIX в. труд А.Ризоса Рангависа (1886), в XX – Н.Казандзакиса (1934, переработан в 1954-55).

[2] Цит. по: Γ. Σεφέρης, Δοκιμές. Τ. Β', Αθήνα, 1992. Σ. 250. Здесь и далее перевод мой.

[3] Γ. Σεφέρης, Op. cit. S. 251.

для Сефериса трудно преувеличить. Но тут-то и скрывается интрига: дело в том, что в переводе этого фрагмента «Комедии» предшественником Сефериса был Кавафис. И Сеферис это знал.

В основном тексте названного эссе Сеферис упоминает только – довольно раздраженно – стихотворение Кавафиса, в заглавии которого использована цитата из Данте: «Che fece…il gran rifiuto» (1901). В своей незаконченной книге о Кавафисе «Еще немного об Александрийце» (опубликованной в 1962 г.), Сеферис подробно объясняет причины раздражения: «Это из тех стихов Кавафиса, которые меня буквально раздражают: во-первых, потому, что оно не внушает мне никакой эмоции; во-вторых, потому, что я столько раз слышал, как его декламируют с напыщенностью, присущей тем, кто не понимает, что говорит; точно его можно заполнить всеми "да" и "нет", что вам выпало получить за свое жалованье…»[4]. По мнению Сефериса, ошибка Кавафиса в том, что, вынося в заглавие своего стихотворения стих Данте («Ад», III, 60) и тем самым принуждая читателя обратиться к соответствующему месту «Божественной Комедии» (Сеферис справедливо замечает, что «Кавафис заставляет обращать внимание даже на малейший типографский знак: не только заголовки, но и какая-нибудь запятая имеет у него свое органическое значение и непременно важна для читателя»[5]), александрийский поэт выпустил в цитируемом стихе ключевые слова – per viltà («из малодушия») – и тем самым исказил смысл, заложенный в этот стих его автором. У Данте, объясняет Сеферис, речь идет о «самых презренных» душах: «Это души равнодушных, боязливых, тех, кто ни холоден ни горяч, безучастных, нейтральных, тех, что «прожили, не зная / ни славы, ни позора»[6], ибо они отказались совершить и доброе, и злое. От них отворачиваются и Бог, и Сатана (ст. 63). Самый Ад их не принимает (ст. 41)… Они – на окраине жизни и смерти: ибо они никогда не были живы»[7]. Таково, по мнению Сефериса, значение «великого отречения» у Данте. «Отрекшиеся» не говорят ни «да», ни «нет», – причем, как отмечает Сеферис, «да» может быть «да» греху и бесчестью, равно как добродетели и святости, – они находятся в своеобразной мертвой точке, ибо прежде отреклись от самой жизни. У Кавафиса же «великое Да и великое Нет звучат довольно пустым звуком»[8]. И здесь, в этом, более раннем, эссе Сеферис дает образец отстаиваемого им типа

---

[4] Γ. Σεφέρης, Δοκιμές. Τ. Α', Αθήνα, 1992. Σ. 389.

[5] Ibidem.

[6] «Ад», III, 35 – 36. Перевод М. Лозинского.

[7] Γ. Σεφέρης, Δοκιμές. Τ. Α', Αθήνα, 1992. Σ. 390 – 391.

[8] Γ. Σεφέρης, Δοκιμές. Τ. Α', Αθήνα, 1992. Σ. 389.

перевода Данте: приводит фрагмент итальянского текста («Ад» III, 52 – 64), а затем помещает сделанный им «с максимально возможной точностью»[9] прозаический перевод этого фрагмента. Критерий, избираемый Сеферисом в качестве переводчика Данте, тот же, что и в эссе о 700-летии поэта, – «точность» (ακρίβεια); и причина, побудившая Сефериса выступить в этом качестве, по всей видимости, та же, что во втором эссе: текст Кавафиса.

В основном тексте второго эссе упоминание о Кавафисе представляет собой, по сути, сильно сжатый пересказ вышеизложенного раздела книги «Еще немного об Александрийце», связанного со стихотворением «Che fece…»: «Сколько "Великих Да" и "Великих Нет" пришлось мне слышать – я имею в виду, до албанской войны, – и каких напыщенных! И ничего подобного нет у Данте. У него, как мы чувствуем, речь идет только о великом отречении от жизни – из малодушия, per viltà»[10]. И это все. Но в примечании к этому тексту Сеферис упоминает написанную молодым Кавафисом статью «Конец истории Одиссея», «в которой проводится параллель между Одиссеем 26-й песни "Ада" и соответствующим викторианским стихотворением Теннисона»[11]. Во время написания эссе Сефериса эта статья Кавафиса еще не была опубликована, но Сеферис в том же примечании сообщает, что благодаря любезности Г. П. Саввидиса смог познакомиться с ксерокопией рукописи[12]. В «Конце истории Одиссея» Кавафис переводит 79 – 83 и 91 – 142 стихи XXVI песни «Ада», причем, в отличие от Сефериса, переводит не прозой, а стихами. Правда, это не дантовские терцины, а белый одиннадцатисложник с женскими окончаниями: этот размер мог быть подсказан Кавафису (плохо знавшему итальянский, но зато свободно владевшему английским) переводом Г. Лонгфелло, который, как указывает Г.П. Саввидис, имелся в библиотеке александрийского поэта. Нужно заметить, что перевод Кавафиса, несмотря на это изменение формы и некоторую шероховатость, довольно точен. Эпизод с Одиссеем Кавафис начинает излагать с краткого пересказа событий: «В 26-й песни "Ада" Данте повествует, как, ведомый Вергилием, он встретил Диомеда и Одиссея в восьмой "Bolgia"»[13]. Данте тотчас почувствовал сильное жела-

---

[9] Ibidem.

[10] Γ. Σεφέρης, Δοκιμές. Τ. Β', Σ. 252.

[11] Γ. Σεφέρης, Op. cit., n. 2 S. 368.

[12] Статья Кавафиса была опубликована Саввидисом в 1974 г. и с тех пор несколько раз переиздавалась. По-русски ее можно прочитать в моем переводе в: Константинос Кавафис. Проза. М., 2003. С. 82 – 93. Далее «Конец истории Одиссея» цитируется по этому изданию.

[13] Расщелине (*итал.*)

ние заговорить с ними, но Вергилий удержал его и предложил сам начать беседу, дабы герои, гордясь своим эллинством, не побрезговали ответить Данте…» – и далее стихи 73 – 75 цитируются по-итальянски.

Сеферис начинает с другого: с того, что Данте не знал древнегреческого языка и Одиссея представлял не столько по Гомеру, сколько по латинской традиции: Овидию, Цицерону, Сенеке и др. В латинской же традиции Одиссей – разрушитель Трои, праматери Рима, создатель гибельного Троянского коня, и именно за это казнится в круге лукавых советчиков. И далее Сеферис, следуя своему принципу, приводит сначала *прозаический перевод* слов Вергилия о Троянском коне и появлении римлян, а затем – *итальянский текст* (ст. 58 – 60). Но совершенно изумительны слова, непосредственно следующие за цитатой: «Итак, Данте не чувствует особенного расположения к Одиссею. Но вот что замечательно: за исключением слабых и трусливых, тех, кто «из малодушия совершил великое отречение» («Ад», 3, 60), «che fece per viltà il gran rifiuto» (*подчеркивание мое. – И.К.*), – да, пожалуй, за исключением льстецов («Ад», 18, 100 – 136), Данте не унижает души, которые представляет нам. Он может посылать создания Бога на вечные муки, но он их не унижает»[14]. Снова возвращается Сеферис к «кавафисовским» словам Данте, о которых уже бегло сказал в начале эссе. Но они не дают ему покоя; и это наводит нас на мысль, что Кавафис, а не Данте был для Сефериса главным собеседником.

Далее Сеферис переходит к тому, с чего начинал Кавафис: «Данте хочет расспросить двух героев Троянской войны; Вергилий – он обычно говорит [с душами. – *И.К.*] вместо Данте – останавливает его: «Позволь мне, – обращается он к Данте, – заговорить с ними: твои слова они могут презреть, ведь они были греки». Затем Сеферис дает прозаический перевод стихов 85 – 90/91 и приводит соответствующий итальянский текст, до первых слов ответа Одиссея: «Когда я покинул Кирку…» С этих же слов начинается больший фрагмент перевода Кавафиса (ему предшествует перевод обращения Вергилия к Одиссею и Диомеду, опущенный Сеферисом).

Сеферис переводит (прозой, как уже сказано), казалось бы, меньшую часть рассказа Одиссея (стихи 112 – 142, тогда как у Кавафиса – 91 – 142). Но внимательное чтение эссе Сефериса показывает, что он не упустил буквально ничего из перевода Кавафиса. Так, сразу после итальянской цитаты младший поэт пересказывает стихи 94 – 99, а ключевые слова 98-го стиха – «del mondo esperto» – приводит по-итальянски. Но ведь именно их, и даже в чуть более широком контексте (98 – 99) цитирует по-итальянски в фи-

[14] Γ. Σεφέρης, Δοκιμές. Τ. Β', Σ. 268.

нале своей статьи Кавафис. Далее Сеферис вкратце затрагивает проблему старости Одиссея и его спутников, которую подробно обсуждает Кавафис. Затем следуют прозаический перевод и итальянский текст стихов 112 – 142. Далее Сеферис касается темы «горы Чистилища»: ее именования – montagna bruna, nuova terra (Одиссей – язычник, не имеющий представления о Чистилище, называет ее лишь описательно) – по-итальянски приводит Кавафис опять-таки в финале статьи. Сеферис завершает анализ Одиссеева эпизода Данте повтором финального стиха этой песни, по-гречески и по-итальянски: Кавафис тоже повторяет последние шесть стихов. Свой перевод он представил в начале статьи. Теперь, в завершение, он цитирует итальянский текст, называя эти стихи «величавыми». Наконец, в примечании к эссе Сеферис цитирует ту же французскую фразу Ривароля о стихе Данте, который «se tient debout par la seule force du substantif et du verbe»[15], что и Кавафис в финале своей статьи. Еще пример: Сеферис обсуждает, как переводить итальянские термины Cantica и canto и предлагает для первого из них греческий аналог ἄσμα, «песнь» (так, скажем, традиционно по-гречески называется Песнь песней), указывая, что «это слово почти исчезло из нашего языка»[16]. Но ведь именно этим словом пользуется – и без всякого обсуждения – в своей статье, говоря о «кантиках» Данте, Кавафис!

Рискну предположить, что и прозаический перевод фрагмента «Ада» Сеферис включил в свое эссе, чтобы померяться силами с Кавафисом. В первой фразе эссе Сеферис рекомендуется читателю как «смиренный ученик Гомера»; далее говорит о «мастерстве» Данте, сравнивая того со средневековыми ремесленниками-мастерами, называет Данте «мастером» и говорит о своем «ученичестве». И действительно, Сеферис многому учился у Данте – стоит вспомнить роман «Шесть ночей на Акрополе», весь построенный на реминисценциях «Божественной Комедии». Но есть и другое. Кавафис был для Сефериса учителем-соперником, причем, в отличие от Гомера и Данте, *актуальным*. В том же 1935 г., когда Сеферис, как мы узнаем из его эссе, познакомился с поэзией Данте, произошли два другие важные события: Сеферис выпустил свою третью, по-настоящему зрелую книгу стихов – «Роман-миф», и вышло первое достаточно полное посмертное издание стихотворений Кавафиса. Это совпадение было для младшего поэта весьма болезненным. В 1935 г. он не был еще поклонником Кавафиса, но не мог не сознавать, что выход «итоговой» книги Александрийца отвлечет внимание читателей от «Романа-мифа». В годы

---

[15] Держится исключительно за счет существительного и глагола (*франц.*)

[16] Γ. Σεφέρης, Op. cit., n. 2 S. 370.

Второй мировой войны отношение Сефериса к Кавафису изменилось к лучшему, а поэтика Кавафиса стала оказывать серьезное воздействие на его собственную – в стихах военного времени, вошедших затем в «Судовой Журнал-II» (1944), это очень заметно. Влияние Кавафиса Сеферису пришлось *преодолевать*, бороться с ним – чтобы в «Судовом Журнале-III» (1955) писать такие сознательные оммажи Кавафису, как «В окрестностях Керинии» или «Торговец из Сидона». Эссе о Данте, написанное в 1966 г., показывает, что даже тогда (даже после Нобелевской премии!) эта внутренняя борьба не была для Сефериса окончена; одним из инструментов в этой борьбе оказался перевод «Одиссева» фрагмента «Ада».

А.А.Новохатько (Москва)

Георгос Сеферис и *MIGLIOR FABBRO*: диалог с Данте

Георгос Сеферис, по собственному признанию, познакомился с Данте поздно, и, таким образом, долгие годы был лишен возможности наслаждаться поэзией «западноевропейского Гомера»[1]. Однако состоявшееся наконец (в 1935 г.) знакомство с великим Флорентийцем ощутимо повлияло на его творчество. Здесь мы не касаемся ни поэмы «Кихли», пронизанной дантовской тематикой, ни романа «Шесть ночей на Акрополе», композиционно и содержательно опирающегося на «Божественную Комедию». Мы рассмотрим только эссе Сефериса, посвященное 700-летию со дня рождения Данте и написанное им уже в зрелом возрасте, что позволило ему предложить особую оценку роли итальянского поэта в своей жизни и в современной греческой культуре.

Сеферис был знаком с эссе о Данте другого великого поэта первой половины XX столетия – Томаса Стернса Элиота, и в своей работе он намеренно останавливается на предлагаемых Элиотом темах. В то время как согласие Элиота и Сефериса в практических вопросах поэтики Данте абсолютно, обмен мнениями о христианских ценностях великого Флорентийца отличает поэта, принадлежащего миру Вергилия, от поэта, принадлежащего миру Гомера. К теологическим вопросам Сеферис всегда относился ответственно и 1965 год, когда он написал эссе, называет для себя годом

[1] См. *Γιώργος Σεφέρης*. Στα 700 Χρόνια του Δάντη. Δοκιμές, 2 τομ. Αθήνα, [4]1992; 249.

богословским[2]. Он не выбирал своей участи и всегда помнил, что ему суждено было родиться в греческой православной традиции[3]. Здесь таится одно существенное различие между Сеферисом и Элиотом[4]. Элиот, после обращения в англокатолицизм, разделял те ценности, которые связывали Данте с его читателем-католиком. Сеферис же видит в произведении Данте иной смысл: «Связь, которую Данте имеет с человеком, настолько сильна и выражается с таким неукротимым напряжением, что превосходит философские и богословские рамки своего времени, превосходит и христианский канон»[5]. Далее он говорит об образе Бога как о неотъемлемой части образа человека[6].

Следуя такому гуманистическому воззрению, Сеферис последовательно посвящает свое эссе о Данте древнегреческим аллюзиям в «Божественной комедии», придавая им особое значение. Данте не знал древнегреческого языка и опирался лишь на то, что было доступно из латинской традиции. Сеферис полагает, что тем ценнее те метаморфозы, которым Данте подвергает древнегреческие образы, представляя их европейцу XIV века. Первая аллюзия касается Одиссея. Не того, который после прощания с Киркой

---

[2] См. *Roderick Beaton.* George Seferis. Waiting for the Angel. A Biography. Yale-London, 2003; 387.

[3] *Γιώργος Σεφέρης.* Ξεστρατίσματα απο τους Ομηρικούς Υμνους. Δοκιμές, 2 τομ. Αθήνα, [4]1992; 218. Родрик Битон считает примечательным, что Сеферис употребляет здесь именно слово «традиция», а не «вера». (Ibid.)

[4] В одной из последних работ, посвященной влиянию «Добротолюбия» ("Philokalia") на восточные и западные культуры, епископ Диоклийский Каллист (Уэр) упоминает один примечательный факт. В библиотеке Сефериса был найден первый том двухтомной антологии текстов из «Добротолюбия» (Лондон, 1951 г.), присланный ему в подарок Элиотом (инициатором издания) с памятной надписью «τά σά 'εκ των σων» («твое от твоих»). За десять лет в Англии было восемь переизданий этой книги. В Греции «Добротолюбие», концентрирующее сущность православного мировоззрения, долгое время почти не было известно. Очевидно, что для Элиота «Добротолюбие» было важным и определяющим, в то время как о Сеферисе мы не знаем, прочел ли он когда-нибудь полученный в подарок том. Этот частный пример хорошо иллюстрирует не только парадоксальную, на первый взгляд, историю этой православной книги, созданной когда-то в Греции и проделавшей длинный путь, прежде чем вернуться «домой» благодаря русским и западноевропейским богословам, но и особенности мировоззрения западного христианина Элиота и греческого просветителя-гуманиста Сефериса.

[5] *Γιώργος Σεφέρης.* Στα 700 Χρόνια του Δάντη. Δοκιμές, 2 τομ. Αθήνα, [4]1992; 261-262.

[6] Ibid. 266.

отправляется в подземное царство, как мы читаем у Гомера, но Одиссея, который уходит от Кирки и вдали от Геркулесовых Столбов и экватора навсегда идет ко дну. Сеферис, как до него в своем эссе К. Кавафис, неверно[7] приписывает такой конец Одиссея «чистому вымыслу Данте». Флорентиец знал Гомера только косвенно[8], однако в начале «Ада» в Лимбе, куда он его поместил как язычника, называет его *poeta sovrano* «превысшим из певцов»[9] (I 4, 88). Что касается Одиссея, то он, согласно латинской традиции, был хитрый соучастник разрушения Трои, праматери Рима, изобретатель троянского коня. И поэтому его сжигает пламя, вместе с Диомедом, в глубоком Аду (восьмой ров восьмого круга). Вергилий объясняет:

Казнятся этим стонущим огнем
И ввод коня, разверзший стены града,
Откуда римлян вышел славный дом. (I 26, 58)

Итак, Данте не испытывает к Одиссею особого расположения. Переданный ему латинской традицией персонаж, должно быть, не имел прочной органичной связи с самим Одиссеем. Это просто имя, или в лучшем случае плод фантазии, пришедший из призрачно далекой и практически неизвестной ему литературы. Но Одиссей, которого, как настаивает Сеферис, сотворил сам Данте, соткан богатейшим опытом его жизни. Данте хочет задать вопрос героям Троянской войны; Вергилий – он обычно говорит за Флорентийца с древними – мешает ему:

Спрошу я их… а на твой вопрос
Они, как греки, промолчат, быть может. (I 26, 73)

И откликается голос, непонятно, человеческий или огонь:

С протяжным ропотом огонь старинный
Качнул свой больший рог; так иногда
Томится на ветру костер пустынный.
Туда клоня вершину и сюда,
Как если б это был язык вещавший,
Он издал голос и сказал: «Когда
Расстался я с Цирцеей…» (I 26, 85)

---

[7] По всей видимости, дантовский рассказ о гибели Одиссея восходит к запутанной послегомеровской традиции о его путешествиях. Согласно одной из многочисленных версий, Улисс отправился в Иберию, где даже основал город Лиссабон (Улиссип), и погиб в бурю у западного берега Африки.

[8] История с Киркой передана у Данте по Овидию (Metamorph. XIV 242-440).

[9] Здесь и далее «Божественная Комедия» цитируется в переводе *М. Лозинского.*

Это Одиссей. Он продолжает: ни мой сын, ни мой отец, ни Пенелопа не могли пересилить сжигавшее меня желание познать мир, стать «del mondo esperto» (I 26, 98), познать человеческие зло и добро. Такое желание, отмечает Сеферис, есть и в душе Данте. Далее, когда Магомет спрашивает его, кто он, Вергилий отвечает: он еще не мертв, и я мертвый веду его через ад, «чтоб он мог изведать все сполна», «per dar lui esperienza piena» (I 28, 48). Эта фраза показывает, что слова «del mondo esperto» не используются просто как жалкая имитация латинского текста.

На примере речи Одиссея к спутникам Сеферис вновь обращается к своей теме – отношении Данте к человеку: «И эта спокойная интонация учит нас».

«Высокой горе урагана», у которой гибнет Одиссей, Данте не дает названия. Это не что иное, как гора Чистилища, искупления, недоступная для Одиссея, и потопление корабля, «как назначил Кто-то», то есть Господь, неизбежно. Последний стих двадцать шестой песни оставляет у Сефериса «глубокий, неизгладимый след окончательного исчезновения древнего мира»: «И море, хлынув, поглотило нас» (I 26, 142).

Еще одна аллюзия Данте, останавливающая внимание Сефериса, – обращение к Аполлону. Данте вышел из мытарств Ада, поднялся на гору Чистилища и стоит на пороге Рая. Он чувствует, что выразить такие ощущения непросто. Он знает, что предстоит высказать невыразимое, то, что никто не говорил до него. Он открыто признается в этом в начале последней части:

Здесь не бывал никто по эту пору:
Минерва веет, правит Аполлон,
Медведиц – Музы указуют взору. (III 2, 7)

Он знает, что с этого места кому бы то ни было трудно за ним следовать:

О вы, которые в челне зыбучем…
Поворотите к вашим берегам!..
Как бы, отстав, не потеряться вам! (III 2, 1)

Такой совет Данте дает своим читателям и взвешивает свои силы. Он чувствует необходимость призвать Божью помощь. И неожиданно этот верный ученик Фомы Аквинского произносит молитву не Христу, а Аполлону, называя его «мастером» (III 1, 128). Он говорит ему:

О Аполлон, последний труд свершая,
Да буду я твоих исполнен сил,
Как ты велишь, любимый лавр вверяя.
Мне из зубцов Парнаса нужен был

Пока один; но есть обоим дело,
Раз я к концу ристанья приступил.
Войди мне в грудь и вей, чтоб песнь звенела,
Как в день, когда ты Марсия извлек
И выбросил из оболочки тела.
О высший дух… (III 1, 13)

В таком тоне Данте разговаривает с «Дельфийским божеством», «здесь, на пороге невыразимого, он просит помощи пифийского бога». Сеферис говорит, что если все инстинкты побуждают Данте выразить это невыразимое, они побуждают его это сделать еще и чувствами, ощущениями живого человека. И это расстояние между нематериальным и материальным человеческого существа создает такое напряжение, что, именно этому напряжению обязана высочайшая поэзия, это воскрешение из мертвых. После пути, простиравшегося от «сумрачного леса» (I 1, 2) до этого места, молитва дельфийскому богу затмила у Данте все другие молитвы.

И вновь Сеферис возвращается к мысли о том, что Данте выходит за пределы христианства: «Я считаю поэзию Данте настолько сильной, что она превосходит каноны, устоявшиеся во времени и пространстве истории. Когда все уже сказано и исчерпано, что и как должны чувствовать великие души, таинственно постигая небесные и земные бездны; как трагик, создавший «Царя Эдипа» и «Эдипа в Колоне», создает состояния ада и очищения, гораздо более близкие чувствам Флорентийца, чем многих моих современников»[10].

Для Элиота, напротив, Данте не уходит от христианства, а находится внутри рамок теологии Фомы Аквинского. Все тот же эпизод с Одиссеем в XXVI песни лишь тоньше подчеркивает глубоко христианский замысел поэта, потому что такие герои, как Одиссей и остальные, кого он поместил в ад, «преображены, чтобы служить целому, ибо все они – и жившие, и нежившие – олицетворяют виды греха, муки, вины и воздаяния, а потому становятся одинаково реальными и современными»[11].

Заслуживают внимания рассуждения Элиота и Сефериса о языке поэтики Данте. Сеферис видит в падении Византии ущерб и греческому языку. «Потому что остановилась природная деятельность, …естественное взаимодействие ученого языка и народного, которое привело бы

---

[10] Ibid. 275.

[11] *Т.С. Элиот.* Данте // Избранное: Религия, культура, литература. М., 2004 г.; с. 305. (Пер. эссе о Данте *Н.Л. Трауберг и А.Н. Дорошевича.*)

к продуктивному смешению, взаимному обогащению достоинствами каждого из них.. Однако разрушение этого живого взаимодействия, образовало пропасть между двумя языковыми мирами и изолировало их»[12]. Итальянский язык, в пору своего становления, говорит Сеферис, нашел и пленил молодого поэта, чтобы увлеченный Данте учил народному языку в Италии. «... Он его превознес, развернул, заострил, придал точность, и подарил Италии голос. А с голосом – ее первое единство»[13]. Все это важно для Сефериса с точки зрения объединения греческого языка[14], и потому он завершает свою мысль тем, что Греция еще ждет своего Данте.

Элиот также искал в творчестве Данте источники для обновления англоязычной поэзии. Признавая двух великих поэтов – Данте и Шекспира, он отдает предпочтение «всеобщности» Данте, который единственный является «европейским» поэтом, в то время как все остальные – «местные», национальные. Иностранец понимает Данте легче, чем понимает Шекспира или Вийона. Духовная культура Данте не была культурой одной европейской страны, но всей Европы, и Европа на закате средневековья была более «единой», чем во времена Элиота[15].

Оценки Данте Элиотом и Сеферисом имеют особую, «надакадемическую» ценность. Их позиция не основана на абстракциях теоретического литературоведения, она поэтически эмоциональна. Оба смотрят на поэта Данте глазами поэта, что, с одной стороны, важно для понимания «Божественной комедии», а с другой, – для понимания их собственного творчества, их мировоззрения и восприятия ими дантовского текста.

---

[12] *Γιώργος Σεφέρης*. Στα 700 Χρόνια του Δάντη. Δοκιμές, 2 τομ. Αθήνα, [4]1992; 280.

[13] Ibid. 281.

[14] Здесь нужно подчеркнуть, что эссе написано Сеферисом в 1965 г., т.е. во время все еще продолжающихся жарких споров вокруг «языкового вопроса». После ряда реформ такой относительно «единый» язык был в конце концов обретен Грецией.

[15] *Т.С. Элиот*, ibid. 297-300.

А Н. Бондарь (Москва)

М. Сахтурис и Г. Тракль - некоторые аспекты сопоставления

Одного из наиболее значительных греческих поэтов XX в. – М. Сахтуриса, – наряду с Д.П. Пападицасом, Г. Какнаватосом, Н. Валаоритисом и Е.Х. Гонатасом, традиционно причисляют к сюрреалистам. Анализ стихотворений поэта позволяет, однако, предположить, что более глубокую связь его творчество имеет с другим течением в искусстве XX века – экспрессионизмом. Об этом, в частности, пишет в одной из своих работ и известный греческий критик Я. Даллас[1].

Обратимся к основным положениям, иллюстрирующим связь поэзии М. Сахтуриса с художественным течением экспрессионизма и с одним из самых ярких его представителей в поэзии – немецким поэтом Георгом Траклем (1887-1914).

Биографические свидетельства

Наш выбор для сопоставления далеко не случаен. Сахтурис высоко ценил творчество Тракля, который был одним из любимых авторов греческого поэта, о чем свидетельствует Я. Даллас: «Сахтурис, кроме Рильке, чья фотография висит над его столом, знает и любит одного из первых и самых серьезных представителей экспрессионизма, Георга Тракля. Он со страстью рассказывает мне о жизни и творчестве немецкого поэта, ищет на полке напротив одно немецкое издание и французские переводы его стихотворений. "В языке Тракля, – уверяет он меня, – есть нечто от прикосновения к кристаллу, что очень подходит немецкому языку. От прочтения его стихотворений у меня осталось воспоминание о снеге и движении раненого животного. И с тех пор я чувствую, как этот образ его поэзии бесконечно разворачивается внутри меня"»[2]. И далее, другие признания поэта: «Больше всего из английской и немецкой поэзии мне нравится та, в которой есть глубина. Я читал и постоянно перечитываю, например, Рильке и Тракля… Из современных поэтов – Дилан Томас на английском и Тракль на немецком, это мои поэты»[3].

---

[1] Δάλλας Γ. Έγινα καθώς φαίνεται πουλί ιστορικό. Πλάγιος λόγος, Αθήνα, 1989, σ. 323.

[2] Ibid, σσ. 333-334. Здесь и далее перевод прозаического текста мой. – ***А.Б.***

[3] Δάλλας Γ. Μίλτος Σαχτούρης. Αθήνα, 1997, σ. 258.

Общие мотивы

Для обоих авторов чрезвычайно важна *тема войны*. Война в поэзии Г. Тракля и М. Сахтуриса становится воплощением вселенской катастрофы и экзистенциального ужаса. Однако и в поэзии Сахтуриса, и в произведениях немецкого поэта война теряет свой исторический контекст, становясь символом общего движения мироздания к распаду и небытию. Соответственно, *границы жизни и смерти размываются*, мертвецы оживают, а все то, что считается воплощением жизни – животные, дети – несет на себе печать смерти:

«Мертвые в двух шагах от нас Отдыхают или сидят спокойно на ступеньках с окровавленной метлой в руках»	Οι νεκροί δυό βήματα πλάι μας Ησυχάζουν η κάθονται ήσυχα στα σκαλοπάτια με μία σκουπιά ματωμένη στο χέρι
М.Сахтурис. «Суббота»[4].	«Σάββατο»

«Черные стены рушатся Мертвый солдат шепчет слова молитвы Бледным ангелом Входит сын в опустевший дом»	Verfallen die schwarzen Mauern am Platz, Ruft der tote Soldat zum Gebet. Ein bleicher Engel Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.
Г.Тракль. «Гелиан»[5].	«Helian»

Природа также больше не несет в себе мир и гармонию. У Сахтуриса она становится олицетворением всеобщей паники, охватившей мироздание; в творчестве Георга Тракля мы видим сходную картину: например, в стихотворении «Покой и молчание» говорится не о заходе, а о похоронах солнца в голом лесу, о мире, в котором все умерло уже раньше; птицы исчезают в воздухе, как погребальная процессия. *Внезапное вторжение смерти в спокойный пейзаж* – еще одна тема, характерная для греческого и немецкого поэтов.

---

[4] Перевод мой. – ***А.Б.*** Текст М. Сахтуриса цитируется по изданию: Σαχτούρης Μ. Ποιήματα (1945-1971). Αθήνα, 1996.

[5] Перевод Виктора Топорова // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1996, с. 64.

Художественные приемы

Сходство творчества обоих поэтов не ограничивается тематикой их произведений. М. Сахтурис и Г. Тракль в своей поэзии используют прием, который можно назвать *абсолютной метафорой*, то есть само стихотворение становится метафорой действительности. М. Сахтурис, так же как Г. Тракль и другие поэты немецкого экспрессионизма, не занимается отражением действительности, а создает «вторую действительность».

В частности, это достигается с помощью *использования в пределах одного поэтического отрывка абсолютно разных образов* (роль ***образа*** в поэзии М.Сахтуриса и в поэзии Г. Тракля вообще чрезвычайно велика), за счет их столкновения достигается эффект предельной выразительности. Данный прием мы видим во многих стихотворениях Г. Тракля и М. Сахтуриса, где логическая связь между образами часто ослаблена. Исследователи отмечают, что поэтическая фантазия Сахтуриса – оптическая[6]. Сам поэт не раз указывал на то, что многие его стихотворения и художественное восприятие мира в целом сформировались под влиянием живописи: «Живопись очень помогла мне в поэзии. Определенные стихотворения произошли из видения художников и из картин в целом. Если бы я не был поэтом, я бы был художником. То, что я рисую, – это стихотворения…»[7]. В числе своих любимых художников поэт называет Руо, Клее, Шагала, Мунка – *виднейших представителей экспрессионизма в живописи.*

Продолжая тему связи поэзии Сахтуриса с живописью, следует отметить, что одним из главных факторов, доказывающих влияние экспрессионизма на поэзию Сахтуриса *решающая роль цветовых эпитетов.*

Использование цвета у Сахтуриса и у Тракля – один из основных художественных приемов. В стихотворениях обоих поэтов *цвет зачастую имеет этический оттенок*, значения которого часто схожи у обоих авторов. Так, черный почти всегда выступает символом смерти, красный у Сахтуриса и его оттенки – пурпурный, бордо – у Тракля не так однозначен, но чаще всего соотносится с напряжением и опасностью. Белый цвет у Сахтуриса многозначен, однако одно из самых распространенных его толкований соотносится с ролью белого в поэзии Тракля: здесь он, наряду с розовым цветом, выступает в качестве символа чистоты и невинности.

---

[6] Δάλλας Γ. Έγινα καθώς φαίνεται πουλί ιστορικό. Πλάγιος λόγος , Αθήνα, 1989, σ. 320.

[7] См. напр.: Αναγνωστάκη Ν. Διαδρομή. Δοκίμια κριτικής. Αθήνα, 1995, σ. 45, Μαρωνίτης Δ. Ν. Μίλτος Σαχτούρης. Ανθρωποι-Ζώα-Μηχανές. Αθήνα, 1980, σ. 102; Δάλλας Γ. Εγινα καθώς φαίνεται πουλί ιστορικό. Πλάγιος λόγος , Αθήνα, 1989, σ. 320.

Мы не можем судить с точностью, насколько велико было влияние поэзии Г. Тракля на творчество М. Сахтуриса, и все же почти *буквальные совпадения цветовых эпитетов* указывают на то, что оно не было случайным. Сопоставление образов вне контекста произведения не совсем корректно, однако позволим себе привести такое сравнение. У Тракля мы встречаем следующие образы: красная листва ("Im rotten Laubwerk" – "Im rotten Laubwerk voll Guitarren"), черное небо ("Schwarze Himmel" – "Winter Dämmerung"), черный лес ("Schwarzen Wipfeln" – "Im Winter Wald"), черная птица ("den singen Schwarzvogel" – "Kaspar Hauser Lied"), красные тучи ("Rotes Gewölk" – "Grodek"), красная боль ("rote Pein" – "Herbstseele"»[8]. У Сахтуриса: «*красная листва* («με κόκκινα φύλλα» – «Το εργοστάσιο»), *черное небо* («το μαύρο ουρανό» – «Σάββατο», «Άγγελος»), черные птицы («μαύρα σκοτεινά πουλιά» – «Ο θάνατος», «λίγα μαύρα πουλιά» – «Τοπίο»), *красная туча* («το κόκκινο το σύννεφο» – «Το μαρτύριο»), *ярко-красная рана* («κατακόκκινη πληγή» – «Τα ποτάμια») и др.

Для художников–экспрессионистов цвет также был главным художественным средством. В наиболее полной мере это относится к *изображению животных*, что тем более важно для нашей темы, потому что поэтический мир Сахтуриса – часто зооморфный. Так, например, на картинах Франца Марка мы встречаем лошадей всех цветов радуги. В этой живописи цвет зачастую не соответствует вещи: «Так как художник претендует на то, чтобы обнажить глубинную суть вещей, он "перекрашивает" мир так, как он ему видится. Отсюда необычные, "кощунственные" с точки зрения "здравого рассудка" сочетания цвета и предметов»[9]. В полной мере данное высказывание можно отнести и к стихотворениям Тракля. Наряду с другим излюбленным автором Сахтуриса – Диланом Томасом, – *немецкий поэт наполняет свои произведения фантастическими животными*: голубыми овцами, серебряными львами, синими птицами. Сахтурис идет еще дальше, часто перемещая смысловое ударение именно на цветовую характеристику животных.

Таковы, на наш взгляд, некоторые сходные моменты в творчестве обоих авторов. Несомненно, что при более детальном анализе можно выявить новые интересные черты сходства в поэзии М. Сахтуриса и Г. Тракля.

---

[8] *Trakl G.* Gedichte. München, 1998.

[9] *Edschmidt K.* Ueber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin, 1921, S. 7.

В.В. Потапов (Москва)

«Бунт подростков» в романе Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и в ранних повестях М. Кумандареаса

Одним из драматических последствий Второй мировой войны явился глубокий мировоззренческий кризис, процесс мучительного поиска новой системы ценностей, выразившийся в таких феноменах, как английские «рассерженные» молодые люди, американские «битники» и др. Этот кризис проявился, в частности, в «подростковом бунте» героя романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951)[1], Холдена Колфилда, который пытается найти свой путь и остаться независимым от «липового» взрослого общества, с его фальшью. По мысли Сэлинджера, способность к внутреннему поиску и служению высшему идеалу гораздо более важна, чем стремление к радикальной перестройке общества. «Признак незрелости человека – то, что он хочет благородно умереть за правое дело, а признак зрелости – то, что он хочет смиренно жить ради правого дела», – листок с этими словами В. Штекеля хранит у себя Холден Колфилд.

В Греции с окончанием Второй мировой войны мир не наступил, и с октября 1946 по лето 1949 гг. длилась гражданская война, которая «отложила» нормальное течение мирной жизни. «Послевоенные» годы здесь начинаются фактически с 1950. Тему неприспособленных к жизни, сомневающихся молодых людей открывает в греческой литературе М. Кумандареас сборником повестей «Игровые автоматы» (1962). Анастасис из «Игровых автоматов», пережив ряд душевных потрясений, подобно герою Сэлинджера, находит в себе силы обрести внутреннее равновесие и гармонию. Герой повести «В провинции Локрида» Кицос – которого так же, как и Колфилда, выгоняют из школы за неуспеваемость и «непристойное» поведение, – оказывается неспособным к внутреннему перерождению и умирает в тяжелейшей горячке накануне праздника 25 Марта – дня начала освободительной борьбы греческого народа. Болезнь, «сжигающая» Кицоса, коренится в том, что его не понимают ни отец, ни сверстники. «Клеймо» болезни (красное пятно), которым «отмечен» Кицос, имеет символический смысл. Это и знак подростковой психологической неустойчивости, и мета-

[1] Сэлинджер сам воевал и был глубоко потрясен пережитым. Первый рассказ от имени Холдена Колфилда, своего рода набросок к будущему роману, был написан еще в Европе в 1945 г. и в том же году опубликован.

форическое обвинение всей провинции Локрида. И только после смерти Кицоса его отец, школьный учитель, произнося речь на официальном торжестве по случаю дня Свободы, смог сказать: «Свобода не дается лишь однажды совершенной революцией. Свобода требует постоянной борьбы и защиты... Мы же живем, прикрываясь прошлым, пожиная плоды 1821 года...» Речь идет о внутренней, духовной свободе, и это перекликается со словами на листке, который сохранил у себя Холден Колфилд.

Разные по происхождению и социальному положению, герои Сэлинджера и Кумандареаса оказываются в сходной ситуации. И Холден, и Кицос противостоят соблазнительному, но фальшивому миру взрослых, в который, тем не менее, пытаются попасть. Холден в одиночестве путешествует по Нью-Йорку, живет в гостинице, пытается «пригласить девушку» в номер, в барах заказывает виски с содовой или «хоть капельку рома» в колу. Для Кицоса подобной приманкой становятся недосягаемые, притягательные Афины с их яркими афишами и свободными нравами. Примечательно, что все они ищут успокоения в мире детства, в собственных воспоминаниях (где и родители были совсем другими – близкими, родными и понимающими) или в дружбе с детьми.

Отмечая известное сходство в выбранной проблематике и характерах героев, видимо, можно говорить о влиянии американского автора на М. Кумандареаса. Вспомним, в частности, что М. Кумандареас переводил выдающихся авторов американской литературы на греческий язык (см., например, роман У. Фолкнера «Когда я умираю»). Но, тем не менее, каждый художник раскрывает конфликт в собственной, оригинальной манере. Для греческой литературы появление в произведениях М. Кумандареаса персонажей, близких по умонастроению Холдену Колфилду, было новым явлением.

Ф.А.Елоева (Санкт-Петербург)

Империя Орхана Памука. Запад и Восток

Действие большинства романов Орхана Памука разворачивается в непредсказуемом и пронзительно поэтическом Стамбуле, городе, где можно перейти Босфор по мосту и переместиться из Азии в Европу, покинуть Восток и спустя пять минут оказаться на Западе. По словам самого Памука, Стамбул – это «город, где нет ни одной прямой или двух параллельных линий». Некоторые критики считают, что такова же и логика повествования Памука. Однако кажется, что здесь исследователи творчества Орхана

Памука ошибаются. Орхан Памук – блестящий рассказчик, его повествование выстроено в соответствии с жесткой схемой, развивается по принципу детектива, и практически всегда Запад и Восток находятся в состоянии противодействия, действие разворачивается по принципу шахматной игры, где белые сражаются с черными, но игра невозможна, если в ней не будут задействованы оба лагеря и все фигуры.

В Стамбуле Орхана Памука почти всегда холодно и ветрено, идут дожди или снег заметает узкие переулки. В Турции Орхана Памука вообще очень холодно. Один из романов писателя называется «Снег». Речь идет о засыпанном снегом Карсе. Очевидно, что снег, постоянно идущий в стране Памука, является символической деталью, несущей совершенно определенную смысловую нагрузку. Интересно, что в романах другого замечательного рассказчика, албанского писателя Исмаиля Кадаре, средиземноморская Албания также предстает мрачноватой, холодной и дождливой страной с неприступными горами. Как отмечает сам Исмаиль Кадаре в одном из своих интервью – в его Албании температура на несколько градусов ниже реальной среднестатистической, а горы значительно выше, чем на самом деле. Тема дождей и холода в романах турецкого и албанского писателя не соотносится напрямую с противопоставлением Запада и Востока, хотя в балканском контексте холод – скорее деталь западная. Очевидно, что холод напрямую соотносится в сознании авторов с тоталитарным или близким к тоталитарному режимом.

Стамбул Памука – это город, который на протяжении веков пытается забыть почти все, что происходило на его улицах и которому это почти всегда удается. Орхан Памук, в свою очередь, пытается заставить Стамбул и своих соотечественников вспомнить успешно забытое ими прошлое и, следует отдать писателю должное, ему это также часто удается.

Турция в прямом и переносном смысле находится на перекрестке Запада и Востока.

Византия называлась «Восточной империей», ненавидела франков и восприняла от восточных цивилизаций их роскошную причудливую стилистику.

Период, наступивший после падения Константинополя, не случайно называется Byzance après Byzance. Оттоманская империя, явившая собой во многих отношениях апофеоз Восточной империи, была действительно космополитичной, широко открыла свои двери западным мастерам и западным мыслителям. Главная улица космополитического района Таксим – Grande rue de Pera была в начале века самой эклектичной и экстравагантной улицей европейского мира.

При формировании турецкого государства был сформулирован тезис об исключительной ценности западной культуры. Насаждались западные ценности – в частности была раскрепощена женщина, турецкие женщины первыми в Европе получили право участвовать в выборах, доступ к образованию получило огромное количество человек, арабская вязь была заменена латиницей, повсеместно насаждалась грамотность и при этом трагическим образом именно этот период был отмечен резней и геноцидом армян и курдов.

Представляется, что в своих романах Орхан Памук создает третью империю. Следуя географической и исторической логике турецкой жизни, где Запад и Восток неразрывно соединились, Орхан Памук заставляет своих героев, блуждая в лабиринтах памяти, мучительно преодолевать сопротивление времени. Причем при этом они принимают то «восточную», то «западную» схему поведения – будь то венецианская или стамбульская судьба героев-двойников в романе «Белая крепость», где хозяин и раб обмениваются судьбами, и в конце романа читателю непонятно, который из двойников умирает – венецианец или житель Османской империи. В романе «Мое имя» абсолютно детективный сюжет построен на яростном противостоянии восточного и западного понимания искусства. Герои задаются вопросом, что следует рисовать миниатюристу – идею девушки или переносить на холст, слепо копируя природу, саму девушку – прекрасную и живую. Идею дерева или шелест листвы зеленой кроны? Памук не дает ответа на этот вопрос, кажется, что он не хочет отказаться ни от одного, ни от другого способа восприятия действительности.

Представляется интересным сопоставить романы Орхана Памука с творчеством Реи Галанаки – одной из самых читаемых сегодня в Греции писательницы. Так же как и герои Памука, герои Реи Галанаки в поисках потерянного времени пытаются примерить на себя другую судьбу – «восточную» («Жизнь Исмаиля Ферик-паши») или «западную» – «Элени или Никто».

Л.И. Акимова (Москва)

Аркадия Пуссена

Давно известно, сколь огромное воздействие оказала античная традиция на искусство нового времени, которое сознательно и подсознательно стремилось творить образы, по духовности не уступающие древним. При этом «античная традиция», как правило, подразумевает неразрывный сплав греко-римского, в котором трудно вычленить конкретные составляющие источников вдохновения. Вместе с тем редкие случаи, такие, как творчество великого французского живописца XVII в. Никола Пуссена, позволяют, на наш взгляд, дифференцировать этот вопрос и взглянуть на него с иной высоты: «Пуссен и Греция».

Пуссен преклонялся перед Элладой и эллинским искусством, однако никогда в Греции не был и знал ее в основном «со стороны». Большую часть своей творческой жизни он прожил в Риме и знал греческое в римском отражении. Две версии его знаменитых «Аркадских пастухов» – картины, написанные около 1630 г. (Честворт, частная коллекция) и около 1638 г. (Париж, Лувр) – казалось бы, прямо указывают на «Аркадию», балканскую область в Пелопоннесе. Исследователи темы (Weisbach 1937; Panofsky 1938; Panofsky 1958 [русск. пер.: Панофский 1999]; Panofsky 1963) восстановили в общем генеалогию «аркадских пастухов». Образ «Аркадии» как страны безоблачного счастья впервые сотворил Вергилий, поэт «золотой латыни». В эпоху Возрождения его подхватил Якопо Саннадзаро, создатель поэмы «Аркадия» (1502), выдержавшей в XVI веке 59 изданий. Под впечатлением от поэмы, а также по наущению одного из ученых знатоков – то ли Джулио Роспильози (будущего папы Климента IX), то ли падре Мирандола, возникла известная картина Гверчино[1] «Et in Arcadia ego» (Рим, Нац. галерея, 1618). Вслед за Гверчино создал своих «Пастухов» и Пуссен, осевший в Риме в 1620-е гг. Темой всех трех картин является встреча со смертью, и Аркадия как страна золотого века присутствует в них лишь «за кадром».

Немаловажно, что в том же 1618 г. Гверчино, кроме «аркадской» темы, разрабатывал и другую, казалось бы, совсем иного плана – «Аполлон сдирает кожу с Марсия» (Флоренция, Палаццо Питти). В ней трактуется исконно греческая тема противоборства двух богов: новый убивает старого, прекрасный – безобразного, духовное существо – сгусток плоти. Брутальное действо происходит в ночной тьме. Но Марсий, наказанный за свою неолимпийскую музыку, будет спасен – он крепко привязан к дереву узами. Это дерево – не прос-

[1] Прозвище болонского живописца Джованни Франческо Барбиери.

то объект природы, в нем воплощается богиня, супруга-мать, которая и спасет своего паредра-сына: Марсий возродится в образе того же Аполлона. Однако странно, что за этой сценой наблюдают два скрытых в лесной чаще пастуха. Вторжение в процесс божественной трансформации для других созерцателей повлекло бы смертельную кару (как для Актеона – подглядывание за купанием Артемиды). Однако пастухи с посохами кары не боятся. Они – представители солнечного бога на земле[2] (того же Марсия/Аполлона), и поэтому «законно» выступают свидетелями его ужасного, но необходимого деяния.

Все те же пастухи появляются и в картине Гверчино «Et in Arcadia ego». Теперь они даны крупным планом. Тема внешне тихая, элегическая: пастухи находят череп в разрушенной гробнице. По смыслу же она равнозначна «Аполлону с Марсием». Человеческий череп окружают три су-

---

[2] «Солнечные» пастухи как «странники дня» противостоят луне-Селене: она «двурогая странница ночи»; их функция аналогична функции прохожего, о чем см.: (Акимова 1999. С. 191). Но у пастуха есть своя специфика. Он связан с «животным образом» жертвы и выступает наследником охотничьей темы – его мирный «культурный» труд противостоит агресивному убийству. Кстати, в малоизвестной картине Н.Пуссена «Выезд на охоту» (Мадрид, Прадо) фигурирует эпизод со статуей богини-охотницы Артемиды рядом со стволом полузасохшего дерева, на который насажен череп животного с почти отвалившейся челюстью. Рядом тянется к Артемиде зеленая ветка. Тема «богиня и череп» встречается уже на минойско-микенских печатях XIV в. до н.э. Она практически исчезла в середине V в. до н.э., когда на расписных погребальных вазах Греции появились сцены «посещения некрополя», в варианте, близком Пуссенову: живые родственники, в основном женщины, приносят к могиле с высокой стелой дары; иногда тень умершего материализуется (см. Акимова 2001). В эпоху эллинизма сюжет «встречи живых и мертвого» оттесняется темой «пастух находит череп». Она фигурирует в основном на геммах, которые Н.Гиммельманн-Вильдшютц справедливо считал иконографическим прототипом картины Гверчино (Himmelmann-Wildschütz 1973). Можно предположить, что это череп из разрушенной гробницы, как подтверждают эпиграммы Леонида Тарентского «Зарытым при дороге» (Греческая эпиграмма 1960. С. 122). В ней череп взывает к прохожему – восстановить среду, в которой совершается его «переход»:

Но именами подземных – Аида, Гермеса и Ночи –
Я заклинаю тебя: этой тропой не ходи.

Разумеется, заклинание будет исполнено. Но восстановит ритуал не пастух (он сам относится к ритуально умершим), а его посох, воплощение супруги-спасительницы (см.: Акимова 1997). Не случайно, кроме посоха, на геммах появляется живое дерево, у корней которого лежит череп. Соединение «костей» и «дерева» равносильно восстановлению связи «души» и «тела». Вот почему над черепом иногда парит (или садится на него) мотылек.

щества: муха, червь и мышь, явно жрецы, которые очищают от гниющего мяса «блистающие кости». Правда, эти кости давно уже очищены, и более того, они продолжают разрушаться: череп пробит и проточен, его края полусгнили, зубы обвалились. Происходит безжалостное уничтожение останков живого существа – может быть, того же Марсия, который в старых описях именовался Паном, а Пан – главнейший бог Аркадии. Череп может исчезнуть, как мышь, – незаметно и очень скоро.

Фигура мухи позволяет понять, что все три уничтожителя черепа имеют отношение не только к телу, но и к душе. Божество-муха, хорошо известное в древности (в частности, можно вспомнить сирийского бога Ваала-зебуба), спорадически встречалось и в Греции, в том числе и в иконографии: на известной картине Полигнота «Некия» в дельфийской Лесхе книдян был показан сине-черный (как у мух) демон Эврином, пожиратель трупов (Paus. X.28.7). Другой персонаж такого рода, аркадский Мюйагрос (Paus. VIII.26.7), получал преджертву на празднике Афины, как и олимпийский Мюйодес перед началом игр (закалывали быка) (Plin. N.H. XXIX.106). «Малое» у греков взаимосвязано с «великим»: великим почиталось все мертвое, малым – живое. Вероятно, муха выступала аналогом пчелы, которая, по древним поверьям, самозарождалась внутри забитого без повреждения шкуры тельца (Virgil. IV. 282 sq.). Пчела (а также муха, мотылек) соотносились с «душой» быка[3]. Если боги-души уничтожают костную ткань, значит, это бессмертная душа разрушает свою «гробницу» – тело.

Пастухи у Гверчино – свидетели, а не участники процесса. Череп повернут к ним частично, а надпись видят только зрители. Более того, их отделяет от черепа с гробницей непроходимая скала. Но контакт тем не менее есть, и встреча для черепа знаменует прекращение действия разрушительных сил. Его находят и спасают – пусть пока только взглядом (см.: Акимова 1999).

В первых «Аркадских пастухах» Пуссен замкнул гробницу и скрыл в ней «кости». Череп на ее крышке остался знаком содержимого, но не объектом созерцания. Пастухи теперь не итальянские, а эллинские, и они не смотрят на разрушенные кости, а читают надпись на гробнице. Их двое, как и у Гверчино (экспликация идеи диалога, как и на античных геммах), но бородатый пастух стал взрослее и приобрел черты «отца». Кроме них, присутствует седобородый старец Алфей, не участник, не свидетель и не судья – но и не простая иллюстрация аркадской реки. Алфей олицетворяет первичный водный мир, в который все возвращается по смерти и из которого все рождается. О том, что он и сам был некогда рожден, что и он смертен, говорит его важнейшее

[3] Мухи как образы душ известны и в новой Греции.

женское дополнение – богиня-мать, ваза со струящейся водой. Все мужчины при ней – Алфей и два пастуха – представляют коллективное «мертвое тело». Устремляясь к гробнице, пастухи символически разбиваются о его каменную плоть: надпись им сообщает о том, что и в Аркадии они умирают; как ритуальные персонажи они увенчаны; они превращаются в призраки (тень под рукой читающего). Бегущая вместе с ними девушка не участвует в метафорическом ритуале смерти. Представляющая в женском обличии все ту же вазу с водой, она дальше других от саркофага, без венка, легкая и воздушная, в светлом платье, как мотылек. Она – душа, готовая вселиться в воскрешаемые «кости», она – совокупный образ трех пугающих душ-богинь Гверчино.

Если в первой картине встреча со смертью происходит на закате и предстает концом линейного пути (картина «барочно» построена), то во второй она занимает самый центр композиции. Опять рядом с гробницей высятся деревья, опять звучит слово, изрекающее неведомый живым «закон земли». Опять здесь четыре антропоморфных персонажа, но «биологическая» модель человечества понята иначе. Посетители некрополя разбиты на две группы, их разделяет и соединяет тень, душа умершего – она проявляется сквозь стенки саркофага на фасаде. Левая группа, «отец и сын», занимает полюс смерти. Юноша печально обнимает саркофаг, приходя в прямой контакт с могилой; мужчина, преклоняя колени, символически уходит под землю. На нем синий плащ – цвет прошлого, смерти. Правая группа, «мать и сын», стоит на полюсе жизни. Юноша, обращаясь к женщине с вопросом – разумеется, от имени всех мужчин, коллективного образа покойника, – получает ответ. Зрительно скрытый ее фигурой, он соединяется с ней объятием и словно уходит в ее лоно. Он совершает переход от смерти к жизни, он облачен в красную хламиду; красный – цвет актуального события, действующего ритуала. Женщина-«мать», величавая и эпически-спокойная, не глядящая ни на кого, бесстрастная, как богиня, облачена в эмблематические одеяния смерти и бессмертия: синий низ, золотисто-оранжевый верх. Это не Смерть, как думал К.Леви-Строс, а вечно рождающее лоно матери, в концепции Гверчино-Пуссена – тоже душа, которая обещает спасение смертному телу. Группа стоит умозрительно вокруг саркофага, не выстраиваясь в хронологический ряд. Линейное историческое время Пуссен повернул вспять, к античности, сделал его вновь циклическим и мифологичным.

Пуссен вернул смерти греческое благородство. Смерть – это путь к мысли, путь к философии, новая перспектива в бытии. Без нее жизнь не может считаться законченной – обозримой и эстетической. Одно только настоящее время, которое царило у героев картины до встречи с гробницей, пусто: это абстракная безвыходность, без корней и побегов, застывшее и омертвевшее

акме. Взрослые пастухи Пуссена еще не жили: они еще никого не оплакали, никого не похоронили, ничей образ не оставили в памяти. То есть, они еще не были людьми. Аркадия – не страна золотого века с райской гармонией. В своем райском краю умирали даже счастливые гиперборейцы – правда, умирали легко. Как писал Гесиод, «В пирах они жизнь проводили. / А умирали, как будто объятые сном» (Hes. Op. 115-116). Аркадия – дикая страна, последний уголок земли, куда приходят смерть и культура.

Любопытно, что в обеих картинах Пуссена чтение надписи застывает на букве "т": «И в Аркадии я» (т.е. смерть). До «я» еще не дошли, хотя уже поняли смысл эпитафии: каждый отождествит это ego с собой. В отличие от Гверчино, Пуссен отделяет ego и переносит его ниже строкой. Под ego теперь подразумевается и личность, и сам художник.

Об этом свидетельствуют два его автопортрета: написанный для Пуантеля в 1649 г. (Берлин, Музей Боде) и написанный для Шантелу в 1650 г. (Париж, Лувр). В обоих мастер представил себя торжественно, как бы в финальной фазе жизни: с непокрытой головой, в черном атласном одеянии, с атрибутами ремесла в руках, на фоне памятников искусства. В берлинском «Автопортрете» он предстает как эйдолон, вышедший на миг из гробницы, и мрачного впечатления не скрашивают даже живые освещенные руки и лицо. Пуссен вписывает свою голову, как в римскую погребальную imago, в тяжелую гирлянду из лавровых ветвей. Это его венчание, обручение с древесной эллинской богиней. Обручение посмертное, поскольку тут же сверху, как в tabula ansata, начертаны латынью данные о жизни: происхождение, возраст, профессия и честь – «первый живописец короля». В последней строке факты разбегаются: слева общие, «ситуационные»: «Рим, 1649 год», справа частные: «Возраст 55 лет». Идея разрыва связей доминирует и в образах эротов. Они отталкиваются от этой надписи (или скорее некролога, написанного кем-то от 3-го лица) и с огромным усилием несут тяжелую гирлянду. В системе саркофагов с гирляндами эроты заменяют бычьи черепа – они относятся к «телу», «костям», к материальной, биологической стороне жизни, которую подчеркивает и каменная мощь гробницы.

В луврском «Автопортрете» меняются масштабы. Если там «великому» – гробнице – противостояло «малое» – Пуссен, то здесь, напротив, художник предстает «великим» по отношению к своим картинам, стоящим за спиной. Они «малые», но они вечно живые, он – «великий», но он смертен. В берлинском автопортрете выход из гробницы мыслился лишь умозрительно, в луврском появляется на заднем плане дверь – и намек на трансцендентное, и метафорический образ коммуникации между природой и искусством. Соответственно тяжеловесная материальная гробница уступает место иллюзор-

ной живописи. Художник и его творения разобщены, они стоят «спиной» друг к другу, они уходят в мир иной разными путями. Однако их связуют узы – они «обвенчаны»: папка с рисунками в руках Пуссена перевязана малиновым шнурком; передняя и средняя картины обращены друг к другу «лицами» – они словно целуются; на среднем полотне видна лучезарная фигура богини, к которой тянутся чьи-то обнимающие руки. Симметрично на холсте дана «автоэпитафия». Образ «супруга» восполняется: это Никола Пуссен, а объятие не просто знак дружбы к Шантелу – оно знак любви художника и его искусства. Мастер в совершенстве познает его только в конце жизни – и тогда Живопись сдвигает маску (в диадеме видна вторая пара глаз), виден ее лик. Но зато тогда же возникает и призрак смерти – тень справа у двери, упавшая на надпись. Однако любовь к искусству, к жизни (которая и есть Аркадия) превозмогает все. На мизинце Пуссена надет обручальный золотой перстень с бриллиантом в виде миниатюрного «саркофага» – четырехгранной пирамиды. Он намекает на вечный союз души и тела, красоты и смерти – смерти, без осознания которой нет ни истории, ни памяти, и без которой не существует ego[4].

Литература

Акимова 1997 – *Акимова Л. И.* Скипетр, посох и жезл в древнегреческом ритуале // Греция: Древняя. Средняя. Новая / Тезисы и материалы. М., 1997. (Балканские чтения-4). С. 13–15.

Акимова 1999 – *Акимова Л.И.* «Встреча взглядов» на аттических надгробиях. К интерпретации Таманской стелы с воинами // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М., 1999. С. 177-204.

Акимова 2001 – *Акимова Л. И.* ХАІРЕ. Прощания-встречи в искусстве классической Аттики (белые лекифы и стелы) // Homo Balcanicus. Поведенческие сценарии и культурные роли. Античность. Средневековье. Новое время / Тезисы и материалы. М., 2001. (Балканские чтения-6).

Греческая эпиграмма 1960 – Греческая эпиграмма. Сост. и перев. с др.-греч. под ред. Ф. Петровского. М., 1960.

Панофский 1999 – *Панофский Э.* Et in Arcadia ego. Пуссен и элегическая традиция // Э. Панофский. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. Пер. с англ. В.В.Симонова. СПб., 1999.

---

[4] Любопытно, что Пуссен написал двух «Аркадских пастухов» и два «Автопортрета»: они образовали своеобразные диптихи, в которых первая часть «смертна», вторая «бессмертна».

Himmelmann-Wildschütz 1973 – *Himmelmann-Wildschütz, Nikolaus.* Ein antikes Vorbild für Guercinos "Et in Arcadia ego"? // Pantheon XXXI. Heft III. 1973. S. 229-236.

Panofsky 1957 – *Panofsky E.* Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition // E. Panofsky. Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History. New York, 1957.

Panofsky 1963 – *Panofsky E.* Et in Arcadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau // Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer. Ed. by R. Klibansky and H.J.Paton. New York et al., 1963. P. 223-254.

Weisbach 1937 – Weisbach W. Et in Arcadia ego // Gazette des Beaux-Arts. Ser. 6. XVIII. 1937. P. 287-296.

И.В.Тресорукова (Москва)

Греческий театр теней: к вопросу о диахронии

Проблема существования театра теней (ТТ) на территории грекоязычного эгейско-балканского ареала чрезвычайно сложна ввиду крайней скудости источников, касающихся античного и византийского периодов. Существование современного греческого ТТ надежно засвидетельствовано начиная с сер. XIX в. (Так, например, в «Правительственной Газете» от 1841 г. сообщается, что представления Карагиозиса будут находиться под неусыпным вниманием полиции из-за их антиправительственной направленности[1]. Примерно к этому же времени относятся и всевозможные небольшие рекламные объявления о представлениях, которые будут проводиться в том или ином городе освобожденной Греции.) Существование турецкого ТТ подтверждается прямыми и косвенными свидетельствами для с. XVI в., точнее – для 1530 – 1539 гг. и 1589 г.[2] При этом происхождение современного греческого ТТ большинство исследователей объясняет как заимствование турецкого ТТ, а происхождение последнего связывается, в свою очередь, с заимствованием из Китая, Индии, Индокитая[3] (в особенности Явы[4]), Персии[5] или, наконец, с зарождением

---

[1] *Φωτιάδης Α.* Καραγκιόζης ο πρόσφυγας. Αθήνα, 1977. Σ.331.

[2] *Πούχνερ Β.* Βαλκανική θεατρολογία. Αθήνα, 1994. Σ. 255. См. также *Hammer H.*, Geschichte des Osmanischen Reiches, 3 Bde. Pest 1828. S. 99, 213.

[3] *Σολομός Α.* Θεατρικό λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο. Αθήνα, 1989. Σ. 60-65.

[4] См. *Long Roger.* Παράδοση και τεχνολογία: οι επιδράσεις του εκσυγχρονισμού στο θέατρο σκιών της Ιάβας // Θέατρο σκιών: παράδοση και νεωτερικότητα. Αθήνα, Πλέθρον,1986. Σ. 67-80.

[5] *Rezvani Medjid.* Ρίζες του Καραγκιόζ μας // «Θέατρο» Β', τεύχος 10, ιουλ.-αυγ., 1963. Σ. 80.

этого вида искусства непосредственно в Турции. Эта версия опирается на широко распространенную легенду о некоем шутнике и балагуре Карагёзе, разгневавшем султана и казненном, после чего султан тяжко заболел, и для его развлечения было устроено представление вырезанных из бумаги фигурок, двигавшихся по освещенному экрану и повторявших шутки убитого Карагёза. Очевидно, что легенда об убиении Карагёза и о создании театра теней для утешения султана напоминает типичный культовый миф, обосновывающий возникновение того или иного обряда. Интересно при этом, что в различных версиях данной легенды фигурируют такие исторические персонажи, как султан Орхан и шейх Мехмет Кюстери, а время «изобретения» ТТ сдвигается, таким образом, к XIV в. Откуда же появился в Турции театр теней? Отметим, что XIV век – это время, когда еще существовала Византийская Империя, часть культурного наследия которой была усвоена пришедшей ей на смену Османской Империей. Некоторые греческие исследователи (М. Мераклис[6], А. Соломос[7] и др.) высказывают осторожные предположения о том, что корни современного греческого ТТ можно отыскать в Византии и даже в античности. Мы разделяем эту точку зрения, но, в отличие от названных исследователей, пытаемся не только высказать, но и обосновать ее.

Что же позволяет нам выдвигать гипотезу о возможности существования ТТ в античной Греции?

1. Знаменитый «символ пещеры» из «Государства» Платона (Resp. 514 b). Этот образ Платона можно соотнести с тем, который присущ современному ТТ: принцип тот же – перед зрителями натянуто полотно, за которым находится источник света. Фигуры повернуты «спиной» к свету лампы, и их тень падает на ширму с натянутым полотном, отделяющую кукольника (который назван здесь θαυματοποιός; отметим, что в не менее знаменитом мифе о людях – игрушках богов в «Законах» (Leg. 645b) куклы называются θαύματα. Однако упоминание «экрана» – (τὰ παραφράγματα), источника света и теней недвусмысленно указывает на то, что речь здесь идет не просто о кукольном театре, но именно о театре теней) и его помощника от зрителей. Подтверждением нашей мысли служит и следующий фрагмент (R.P. 515a: τοὺς γὰρ τοιούτους πρῶτον μὲν ἑαυτῶν τε καὶ ἀλλήλων οἴει ἄν τι ἑωρακέναι ἄλλο πλὴν τὰς σκιὰς τὰς ὑπὸ τοῦ πυρὸς εἰς τὸ καταντικρὺ αὐτῶν τοῦ σπηλαίου προσπιπτούσας;), в котором говорится, что люди, находясь в таком состоянии, не могут видеть ничего, кроме своих собственных теней, отбрасываемых на стены и на ширму. Действительно, зрители в театре те-

---

[6] Εγκυκλοπαίδεια «Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα». Τομ.32ος. Σελ. 74.

[7] *Σολομός Α.* Op.cit, S. 231.

ней сидят так, чтобы можно было видеть экран, за которым движутся тени, и более ничего. Образ процессии, идущей наверху, за пределами пещеры, процессии, в которой люди несут какие-то предметы, чьи тени видят люди, также мог быть навеян Платону мистериальными процессиями.

В замечательной книге «Краткая история тени» искусствовед и философ В. Стоикита обращается к платоновскому символу пещеры и характеризует его следующим образом: «История философии не знает фрагмента, пользующегося большей известностью, чем платоновский миф о пещере. И тем не менее, он повествует о чрезвычайно проблематичном эпизоде, о весьма невнятном сценарии, о «картине», которую гораздо проще разрушить, чем принять. Существенно, что именно этот невнятный сценарий открывает в западноевропейской философии теорию изображения»[8]. Однако этот эпизод перестает быть «проблематичным и невнятным», как только мы увидим в нем метафору театра теней. Сам Стоикита вскользь ссылается на «интерпретаторов», иногда сравнивавших «инсталляцию» Платона с китайским театром теней[9]. Нам остается сделать еще один шаг и выдвинуть гипотезу, что Китай тут не при чем, а речь должна идти об аутентичной греческой традиции.

2. Можно предположить, что в различных мистериях использовались элементы, подобные театру теней, и его происхождение связано с мистериями. Если, как это хорошо известно, в религиозных процессиях немистериального характера использовались подвижные куклы, положившие начало театру марионеток, то в мистериях могли использоваться элементы театра теней, положившие начало этому виду искусства.

3. Кроме того, чрезвычайно интересен пассаж Афинея (Ath., IV, 130), указывающий на то, каким образом могли быть связаны мистерии, театр теней и бытовые кукольные представления: πότου δὴ προιόντος καὶ τῆς ὥρας ὑποσκιαζούσης ἀναπεταννύουσι τὸν οἶκον ἐν ᾧ κύκλῳ ὀθόναις διείληπτο πάντα λευκαῖς· καὶ ἀναπετασθεισῶν Ναΐδες φάνησαν λάθρᾳ κατὰ μηχανὰς σχασθέντων τῶν φραγμάτων καὶ Ἔρωτες καὶ Ἀρτέμιδες καὶ Πᾶνες καὶ Ἄρμαῖ καὶ τοιαῦτα πολλὰ εἴδωλα ἀργυροῖς δᾳδουχοῦντα λαμπτῆρσι. Здесь мы находим и весь механизм театра теней – полотно, за которым расположен источник света, отбрасывающий в сумерках тень на полотно, и всю суть мистериального созерцания (Θεωρία): сперва завеса с немыми тенями, затем завеса удаляется, и взорам присутствующих являются

---

[8] *Стоикита В.* Краткая история тени. СПб., 2004. С. 23.

[9] В. Стоикита ссылается на книги *Dies A.* Guignol à Athènes. Bulletin Bude, 14, 1927, и *Schuhl P.-M.* La Fabulation Platonicienne. Paris, 1947. P. 45-74.

изображения божеств и свет, – и элементы кукольного театра (механизм, раздвигающий завесу, статуи божеств = куклы).

4. Согласно Диодору (I в. до н.э.), Антиох, царь Сирии, как только вступил на престол, сразу окружил себя мимами и актерами пантомимы: ἐπετήδευσε δὲ καὶ νευροσπαστεῖν καὶ δι᾽ αὐτοῦ κινεῖν ζῷα πενταπήχεα κατάργυρα καὶ κατάχρυσα καὶ ἕτερα πλείονα τοιαῦτα μηχανήματα) «… он устраивал кукольные театры и с большой ловкостью управлял золочеными и посеребреными фигурами людей и животных вышиною в пять локтей…»[10]. Этот текст дает нам массу ценнейших сведений. Во-первых, мы находим здесь рядом с νευροσπαστεῖν (terminus technicus для театра марионеток в античности) термин θαυματοποιός, который уже встречали у Платона. Во-вторых, мы видим их в одном ряду с мимами и актерами пантомимы (μίμοις καὶ προδείκταις), что дает возможность говорить о близости мима и кукольного театра: этот вывод чрезвычайно важен для нашего исследования. Мы не хотим сказать, что актеры, исполнявшие мимические сценки, устраивали *также* и представления кукольного театра, но очевидно, что мим и кукольный театр для Диодора стоят в одном ряду как принадлежность μέθας καὶ τρυφὴν. Далее, текст Диодора свидетельствует не только о том, что театр марионеток был популярен в эпоху Антиоха (IV в. до н.э.), но и в эпоху самого Диодора (I в. н.э.), ибо он рассчитывал на понимание своих читателей.

5. По Плинию, изобретение живописи связано с тенью: согласно мифу, излагаемому Плинием в «Естественной истории» (XXX, 5 – umbra hominis lineis circumducta), первое изображение было сделано девушкой, которая обвела на стене тень профиля любимого юноши. По мнению Плиния, и египтяне, и греки практически одновременно приходят к живописи при помощи тени. Отсюда и столь поначалу странное изображение человека: голова, развернутая в профиль, а тело – в анфас[11]. Но с тенью также связано изобретение пластических искусств, а также, по свидетельству Афинагора, и возникновение первой куклы: «Изготовление кукол (κοροπλαστική) придумала одна девушка, которая, пока ее возлюбленный спал, обвела его тень на стене, а потом ее отец – он был глиняных дел мастер, – очарованный необычайным сходством, вылепил образ, заполнив контуры землей»[12].

---

[10] Diodorus Siculus Hist., 21 – 40

[11] Ср. древнегреческую чернофигурную вазопись: нарисованные фигурки намечались схематически при помощи прорисовывания черт лица. Нельзя не отметить сходство этих изображений с фигурками современного греческого ТТ.

[12] *Athenagoras*. Legatio pro Christianis //Patrologia graeca. (Ed. J.– P. Migne). T. 6, col. 923-924, Paris, 1857.

Анализируя все эти свидетельства, В. Стоикита чутко улавливает магический характер изображений и их связь с идеей смерти изображаемого. Тень, статуя или кукла есть двойник-заместитель умершего – и здесь мы снова возвращаемся к легендам о происхождении театра теней.

6. С другой стороны, у того же Платона мы находим целый ряд контекстов, связанных с глаголом σκιαγραφέω и существительными σκιαγράφημα и σκιαγραφία. Как показывает внимательный анализ этих контекстов, речь в них идет об изображениях при помощи тени. Отметим особо пассаж из «Государства» (602 D): καὶ πᾶσά τις ταραχὴ δήλη ἡμῖν ἐνοῦσα αὕτη ἐν τῇ ψυχῇ ᾧ δὴ ἡμῶν τῷ παθήματι τῆς φύσεως ἡ σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει, καὶ ἡ θαυματοποιία καὶ αἱ ἄλλαι πολλαὶ τοιαῦται μηχαναί. Здесь в одном ряду стоят σκιαγραφία, ἡ θαυματοποιία καὶ αἱ ἄλλαι πολλαὶ τοιαῦται μηχαναί – мы уже видели, что у Платона θαύματα – это куклы, а θαυματοποιός – «кукольник», «кукловод»: не должны ли мы понимать, в таком случае, ἡ σκιαγραφία ... καὶ ἡ θαυματοποιία как указание на два вида кукольного театра – театра теней и театра марионеток? Тем более, что следующее дальше μηχαναί наводит на мысль о «театральном» контексте более, чем на «живопись» как таковую.

7. Таким образом, можно предположить, что в античных греческих текстах нет не *упоминаний о театре теней*, а *привычных нам терминов* (θέατρο σκιών, не говоря уже о турецком по происхождению слове Καραγκιόζης). Однако представление о театре теней, об изображениях на экране, об источнике света позади экрана, об изображениях, сделанных при помощи тени, и т.п., зафиксированы, по крайней мере, у Платона. Мы рискнем высказать предположение, что элементы театра теней использовались в различных мистериях, а затем перешли в развлекательный жанр. Возможно, у театра марионеток и театра теней было общее наименование, основанное на общности механизма приведения куклы в движение – ἀγάλματα νευρόσπαστα, – но Платон дает нам основание предполагать, что театр теней существовал в античности в форме, весьма близкой к современной. Из текстов Платона видно, что в значении, связанном с кукольным театром, употреблялись также слова θαύματα, θαυματοποιία, θαυματοποιός. Кроме того, можно предполагать, что в словах, связанных с корнями σκιαγραφ-, присутствует семантика прежде всего «изображения при помощи тени», т.е. реалии театра теней.

8. Если элементы театра марионеток (подвижные куклы) засвидетельствованы не только в письменных, но и в археологических источниках, то материальными свидетельствами существования ТТ в античности мы фактически не располагаем. Нельзя не отметить, однако, что фигурка Карагиозиса – центрального персонажа современного греческого ТТ – весьма напоминает по своему облику фрагменты скульптур, найденных на Древ-

ней Агоре в Афинах[13] и в Смирне в Малой Азии. Кроме того, крючконосый и лысый (или бритоголовый) персонаж встречается среди терракотовых головок эллинистического времени (так называемые «карикатуры»), найденных в Александрии (ныне они находятся в Ватиканских Музеях)[14]. Подобный персонаж сохранится и в византийском миме: это Катастоларьос, лысый и вечно голодный[15].

9. Укажем также на поразительное сходство традиционных фигурок ТТ, изображающих персонажей одного из самых популярных сюжетов – битву Александра Македонского со Змеем, – и сюжета античной вазописи: битвы Геракла с чудовищем, посланным пожрать Гесиону.

О существовании театра теней в позднеантичную и тем более византийскую эпоху мы знаем очень мало, поскольку в сочинениях христианских писателей – наших основных источниках – театр и вообще зрелищные искусства «подвергались наиболее резкой критике..., ибо они больше всего противоречили религиозным, этическим и эстетическим принципам новой культуры»[16]. Однако можно нащупать то связующее звено, которое соединяет античный театр кукол (и в том числе и театр теней) с византийской эпохой: это мим.

Мы уже видели у Диодора, что искусство мимических актеров стоит в одном ряду с θαυματοποιός и νευρόσπαστα. Как пишет В.В. Бычков, «в миме периода Римской Империи были сконцентрированы технические достижения многих искусств того времени ... Весь богатый арсенал художественных и технических средств в миме был направлен исключительно на развлечение многоязычного и разноплеменного населения Империи»[17]. В ряду этих «художественных и технических средств» легко представить себе и кукольный театр, и ТТ. Интересно, что Григорий Нисский, характеризуя так называемый «мифологический мим», использует термин θαυματοποιία, уже знакомый нам по Платону и Диодору: («Μῦθον ἐξ ἱστορίας, ἤ τινα τῶν ἀρχαίων διηγημάτων, ὑπόθεσιν τῆς θαυματοποιίας λαβόντες, ἔργῳ τοῖς θεαταῖς διηγοῦνται τὴν ἱστορίαν»)[18].

---

[13] Самое древнее изображение головы Карагиозиса датируется приблизительно 1880-м годом.

[14] Ватиканский музей, Collezione Grassi, VII. 40 – 50. Invv. 37549, 37541, 37536, 37543 и особенно 37573, 37588.

[15] *Σολομός Α.* Σ. 60-65.

[16] *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. М., 1981. С. 186.

[17] *Бычков В.В.* Эстетика ... С. 189.

[18] *Γρηγόριος Νύσσης.* Επιστολή, 9, P.G., 46, 1040A..

Можно предположить, что представления мимов и театра кукол проводились в одних и тех же местах: известно, что, например, в представлениях на паперти в церквях наряду с мимами принимали участие и подвижные куклы, изображая, например, распятого Христа, в то время как мимы в образах учеников собирались вокруг него[19]. По словам Я. Какуриса, «организованный театр неживых кукол или фигур и развитый народный театр мимов, оба этих вида искусства находятся на самой развитой стадии, какой может только достигнуть народное искусство. Это тот самый предел, за которым народное фольклорное творчество соприкасается с художественным творчеством личности»[20]. В период VII – IX вв. представления мимов пользуются в Восточной Римской Империи огромной популярностью, более того, в Газе школа мимического искусства просуществовала практически в неизменном античном виде вплоть до VII в. н.э.[21]. Мимические сценки-клоунады разыгрываются на ипподроме вплоть до IX в. н.э., чему мы находим подтверждение в агиографии: основываясь на свидетельствах, которые приводит, например, А.П. Рудаков[22], можно с некоторой долей уверенности говорить о том, что народный театр мимов существовал в Византии. Проанализированный выше фрагмент Диодора цитируется императором Константином Багрянородным[23] (X в.н.э.) в трактате «О добродетелях и пороках», а это говорит о том, что и этот император рассчитывал быть понятым своими читателями, то есть и в это время театр кукол существовал. До нас дошло также описание одного из празднеств XII века, сделанное Никитой Хониатом, проходившее в императорском дворце, где принимали участие мимы, фокусники и атлеты[24].

---

[19] *Σολομός Α.* Άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια ελληνικού θεάτρου. Αθήνα, 1987. Σ. 120–130.

[20] *Κακούρης Γ.* Προαισθητικές μορφές θεάτρου, χ.χ., 1946. Σ. 186). См. также *Φωτιάδης Θ.* Ελληνικό θέατρο σκιών. Στοιχεία για την προέλευση του Καραγκιόζη, περ. Άνθρωπος, τομ.II, τευχ.1, ιαν.1975. Σ.84-85.

[21] *Фрейберг Л.А.* Античное литературное наследие в византийскую эпоху // Античность и Византия, М., 1975. С. 21. Также см. *Чекалова А.А.* Быт и нравы // Культура Византии. Вторая половина VII – XII в. М., 1989. С. 607.

[22] *Рудаков А.П.* Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. СПб., 1997. С. 101. Там же приводится довольно полный перечень мест из различных житий святых отцов и чудотворцев с указанием на представления мимов.

[23] Constantinus VII Porfyrogenitus Imperator Hist: De virtutibus et vitiis 349. (34 et 35, 34).

[24] *Литаврин Г.Г.* Как жили византийцы. СПб., 1997. С. 238.

Кроме того, на развитие мима и ТТ оказывала влияние литература, в особенности – творчество Ф. Продрома и так называемые «Птохопродромика», Ф. Продром и приписываемые ему четыре сатиры цикла «Птохопродромика» являются шедеврами византийской литературы XII века. Как отмечает М.Алексиу[25], комические топосы поэм Продрома, возвращающие нас к комедиям Аристофана, через пьесы критского драматурга Гиоргоса Хортациса (XVI в.) перешли в современный греческий ТТ. Этой же версии такого опосредованного заимствования придерживаются Д.Хендерсон[26] и Х.Айденайер[27].

Как пишет О.М. Фрейденберг, ярмарка и храмовый праздник, являющиеся ареной для кукольного театр, переживают церковный алтарь: «религиозный театр марионеток вымирает, и остается одна народная ветвь commedia dell'arte»[28]. И действительно, после падения Константинополя мимы перебираются в Западную Европу, – скорей всего, то же самое происходит и с владельцами театров кукол, – и их искусство дает толчок к возникновению народного театра commedia dell'arte.

Основываясь на этих косвенных свидетельствах, мы предполагаем, что на территории Восточной Римской Империи (а таково было и самоназвание Византийской Империи) продолжало существовать зародившееся в античности искусство театра теней. На протяжении довольно длительного периода завоевания Византии турецкая культура сосуществовала с византийской и пропитывалась ею, так что Османская Империя явилась в культурном отношении во многом наследницей Византии. К сходным выводам приходят и некоторые ученые-исследователи ТТ. Так, например, турецкий ученый Метин Анд отмечает, что на турецкий ТТ сначала повлиял византийский мим, а затем, уже после падения Константинополя, когда греко-турецкие связи сменятся итальяно-турецкими, на него повлияет commedia dell'arte[29]. Таким образом, византийский мим оказы-

---

[25] *Alexiou M.* After Antiquity. Greek language, Myth and Metaphor. Cornell University Press, Ithaca and London, 2002. P. 346-347.

[26] *Henderson J.* The maculate Muse: Obscene language in Attic Comedy. New Haven, Yale University Press, 1975. P. 242

[27] *Eideneier H.* Der Ptohoprodromos in schriftlicher und mundlicher Ueberlieferung. (Neograeca Medii aevi I. Text und Ausgabe. Köln, 1987.). S. 101-19. Здесь не показана прямая связь Карагиозиса и Птохопродрома, но обозначены опосредованные влияния и заимствования через литературу Критского Возрождения.

[28] *Фрейденберг О.М.* Миф и театр. М., 1987. С.15.

[29] *Reich H.* Der Mimus. Vol. I. Berlin. 1903. S. 616–698.

вается посредником между античной традицией и турецким, а затем и современным греческим ТТ. Подчеркнем: мы не располагаем прямыми доказательствами того, что представления византийского мима включали в себя *в том числе и ТТ*. Такое предположение мы высказываем лишь в виде гипотезы, которая, тем не менее, позволяет объяснить возникновение турецкого ТТ не из гипотетических же Китая, Индии или Явы, но из бесспорных контактов с византийской культурой. Следует отметить, что, как указывает Т. Фотиадис[30], до вторжения в Византию турки, по их собственному признанию, не знали о существовании ТТ, но, ассимилировав античное и византийское театральное искусство, стали разыгрывать пьески уже на турецком языке. Чрезвычайно интересно замечание К. Кереньи о связи между турецким ТТ и античными флиаками: «... мистерии также могут внезапно превращаться из возвышенного действа в смехотворное представление, чтобы дать затем материал для веселых историй Петрония. Театру флиаков на Ближнем Востоке наследовал театр теней, герой пьес которого именовался Карагёз или Черный Глаз»[31]. Кереньи, таким образом, видит истоки турецкого ТТ в античности, а упоминаемый здесь «Ближний Восток» – не что иное, как уже знакомые нам малоазийские территории Византийской Империи. В другом месте Кереньи связывает «современные фольклорные истории Греции» с Ходжой Насреддином[32]. Но что же это за истории, как не театр Карагиозиса? Турецкий ТТ, естественно, приобрел некоторые специфические черты, обеспечивавшие его существование в недрах исламской культуры, однако ядро его (прежде всего система персонажей) сохранило черты античного происхождения. Современный греческий ТТ, унаследовав внешние формы от турецкого театра теней, эти следы реактуализировал, а иные – добавил независимо от турецкого театра теней.

Таким образом, мы выдвигаем гипотезу о непрерывном существовании ТТ в эгейско-балканском регионе от античности до наших дней. Учитывая указанную выше проблему источников, в особенности по средневековому периоду истории развития греческого театра, прихо-

---

[30] *Φωτιάδης Θ.* Ελληνικό θέατρο σκιών. Στοιχεία για την προέλευση του Καραγκιόζη // Άνθρωπος, τ.II, τευχ.1, ιαν. 1975. Σ. 85-86.

[31] *Кереньи К. К.* Трикстер и древнегреческая мифология // *Радин П.*, Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г.Юнга и К.К.Кереньи. СПб., 1999. С. 255-256. Выше (с. 247-255) Кереньи разбирает связь флиаков, ионической живописи, комедий Аристофана и Кабирских мистерий.

[32] *Кереньи К. К.* Указ.соч. С. 250.

дится признать особую сложность задачи верифицировать выдвинутые положения на том скудном материале, которым обладает современная наука. О существовании ТТ в античности можно, на наш взгляд, говорить с большей степенью уверенности; однако тот факт, что в истории средневекового греческого театра нет четких указаний на такой вида искусства, как ТТ, не дает права с уверенностью отрицать его существование: косвенные упоминания в источниках так же могут служить доказательством гипотезы, как и прямые указания. С другой стороны, наша гипотеза позволяет убедительно заполнить лакуну между весьма вероятным существованием ТТ в античности и несомненным его существованием фактически на той же территории (Малая Азия) в XIV-XVI вв. Кроме того, общность между античностью и современным ТТ подтверждается обильным материалом, касающимся системы персонажей, сюжетов, композиции и языка пьес современного греческого ТТ, но это – темы нескольких больших исследований.

Н.В.Злыднева (Москва)

Европа на Балканах в живописи "а ла франга"

0. Окаменелый лес на о. Лесбос – уникальное явление природы, возникшее 20 миллионов лет назад на этапе формирования основ экосистемы Эгейского региона – можно трактовать как метафору основной парадигмы культурного развития Балкан, согласно которой временная ось проецируется на пространственную. В новое время мотив Европы попадает в средокрестие этой проекции.

1. Европа выступает значимой темой в изобразительном искусстве балканских народов конца XVIII–XIX столетий. Имеем в виду широкую изоглоссу стиля, прослеживаемого в настенных росписях Болгарии и Греции в период отхода от поствизантийской традиции и начала активного освоения мастерами основ светской живописи. Европа предстает здесь как утопический локус, который выстраивает автопортрет homo balcanicus'а, высвечивая одну из ведущих универсалий региональной картины мира.

2. Получившая название «а ла франга» (что означает «во французском стиле»), а также «одринский бичим», живопись эпохи национального Возрождения в Болгарии, наряду с греческой Македонией, явилась

провинциальным отголоском столичной моды в Османской империи на использование западноевропейских поздне-барочных образцов иконографии и фигурации в живописном декоре интерьеров жилых домов (росписи могли располагаться и на внешних стенах жилищ). Примеры росписей такого рода мы находим в болгарских (Пловдив, Копривштица, Самоков и др.) и греческих городах (Кастория, Амбелака, Сьятиста), а также на островах Лесбос (Мифимнос, Митилини) и Родос. Местные мастера привносили в царьградскую модель наивную непосредственность талантливых автодидактов, обнаруживая чуткость одновременно в эстетической и мифопоэтической сферах.

3. Особенный интерес представляют изображения городов. Среди них встречаются как «портреты» реальных городов (Константинополь, Петербург, Венеция, Стокгольм, Босфор) с соответствующими реалиями в иконографии и подписями, так и вымышленных – неопознаваемых, комбинаторных по своим элементам (город вообще, набор признаков города – колоннады, эркеры, башни) или заведомо фантастических: классицистические здания одного из них соседствуют с разгуливающими по улицам слонами и верблюдами. В представлении городов мастера следовали картографическим образцам или панорамным видам в рамках барочной традиции. Изображение построено по орнаментальной модели, сочетающей в себе прямую и обратную перспективу, имеются признаки барочной эмблематичности. В ковровом развертывании городских пейзажей ведут господствует нарративный принцип организации композиции с обилием деталей: помимо человеческих фигур здесь находим обилие морских видов, деревьев, цветов, птиц, рыб и млекопитающих.

4. Источником изображений служили гравюры на меди, привозимые из османской столицы, с изображением городов, и в меньшей степени (учитывая географический разброс мотивов и законы поэтики этого искусства) – личные впечатления. Важным источником инспираций становились также утопические проекции балканских художников, влекомых к прекрасной заморской дали. Утопическая семантика росписей подтверждается обилием птиц в изображении городов, причем, частотно и визуально особенно выделяется аист/журавль, за которым в традиционной культуре славяно-балканского ареала закреплено значение «края света» и «далекой обетованной земли», а также мотива превращенного в птицу человека – в частности, паломника, что в комбинации со значением циклического возвращения (в соответствии со сменой времен года) задает семантическую доминанту «благодатной дали». Распространенный

– особенно в греческой Македодии – мотив города у моря с кораблями и рыбаками, башней и собором, является эмблематическим представлением Константинополя с характерным мифопоэтическим сближением символа и реалии. При этом возникает временная проекция утопического локуса – мечта об эвентуальном возвращении грекам (после захвата османами) важной части их родины.

5. Весьма примечательно, что ряд гравюр, служивших на Балканах образцами городских пейзажей, приходил из Западной Европы, где в этот исторический период возникла мода на все османское. Таким образом, балканские мастера зачастую пользовались отраженным источником – инверсией стиля. Эта инверсивность подстать автопортретной семантике утопических городов, где по закону утопии дальнее и ближнее сближаются, а пространственно-временные векторы взаимообращаются. Балканский «автопортрет» города в стенных росписях середины 19 века можно трактовать как генетическую основу собственно портретного изображения. Синкретизму жанров способствует характерное обрамление городского пейзажа, в частности, с использованием рисованных занавесов (наследия византийских велумов), которые несли в себе смысл сакрального остранения представленной сцены. Акцентирование рамки, наряду с другими иллюзорными эффектами росписей (рисованными балюстрадами и пр.), актуализирует семантику окна и – учитывая инверсивность этих текстов на разных уровнях – зеркала. Это – окно в Европу и одновременно – зеркало, в которое смотрится homo balcanicus на раннем этапе культурного самоосознания.

6. Живопись «а ла франга» повлияла на следующее поколение наивных мастеров, среди которых в начале XX века особое место занимает греческий художник Хаджимихаил Теофилос – балканский Пиросмани. В его творчестве утопический компонент региональной традиции органично перекидывает мост к европейской авангардной модели мира. Отсюда и интерес к нему «греческого европейца» С.Терьядиса – парижского мецената и издателя 20 – начала 30-х годов.

Б. Иванова, С. Лозанова (София)

"ЗАПАДНОЕ" В ПЛАСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ НОВОЙ БОЛГАРСКОЙ ЖИВОПИСИ (1840-1940 гг.)

"Западное" в контексте данной темы – это то, что усваивается из западноевропейского искусства и интерпретируется в соответствии с национальным мироощущением и устойчивостью взглядов в процессе эволюции новой болгарской культуры.

В период болгарского Возрождения начинаются первые осознанные попытки иконописцев в освоении западноевропейского наследия. Эти тенденции направлены в сторону развития художественной системы от преодоления поствизантийской живописи в сторону развития жанров. За 30-40 лет изобразительное искусство выходит из русла иконописи путем самостоятельного изучения художниками европейской гравюры, а также влияния более развитого украинского искусства (которое оказывало влияние на сербскую живопись и через нее на болгарскую) и обучения художников в иностранных академиях художеств.

Образцы европейских гравюр массового распространения проникают через Вену. Они хорошего качества, голландских, французских, немецких и пр. мастеров среднего и ниже среднего уровней, но как раз их широкое распространение делает их доступными для болгар городских социальных слоев, которые стремятся «облагородить» свои балканские вкусы. Европейская гравюра становится визуальным букварем иконописцев Самоковской художественной школы. Эти гравюры используют несколько поколений изографов для изучения перспективы, пластики, светотеневых моделировок и пр. особенностей композиции. Прямое влияние гравюры в их творчестве не ощущается, но благодаря ей возрастает интерес к окружающей среде и к рисунку с натуры. Огромное количество рисунков в графическом архиве Захария Зографа свидетельствует о происходившем переломе в его пластическом мышлении. В виде оконченных произведений появляются живописные портреты, в которых художественная система находится на грани иконописи и живописи, но все же она еще ближе к плоскостной форме и локальному колориту (что более характерно для иконописи).

Как мы отметили, украинская живопись не оказывает непосредственного воздействия на развитие болгарской живописи периода Возрождения. С ней знакомятся благодаря деятельности церкви в районах Карловачкой метрополии. У нас есть полное основание относить ее влияние к

западным (в связи с подверженностью земель правобережной Украины польскому влиянию). Болгарские художники (Христо Цокев, например) начинают свое обучение в живописной школе Киево-Печерской лавры. Московское художественное училище живописи ваяния и зодчества и Императорская Санкт-Петербургская художественная академия соответствуют высокому уровню европейских академий и формируют взгляды болгарских художников в середине и третьей четверти XIX в. (Христо Цокев и Станислав Доспевски). Художественные академии в Вене, Мюнхене и Риме, где учатся Николай Павлович и Димитр Добрович, также способствуют академическому образованию художников. Постепенно в Болгарии преодолевается иконописный поствизанийский период и усваиваются задачи периода Возрождения – жанровая система, рисование с натуры, пластика и перспектива.

Искусство Возрождения положило начало европеизации болгарской живописи, но ни в коем случае не совершило революции. Создание и деятельность двух важных для художественной жизни институций в период после Освобождения – "Общества поддержания искусства в Болгарии" (1893 г.) и высшего Государственного училища рисования (1896 г.) открывают путь к европеизации.

Созданный "Обществом" журнал "Искусство", публикуя репродукции известных европейских мастеров, культивирует общественный культурный вкус. В последнее десятилетие XIX в. организованы несколько художественных выставок "Общества" (1894 г., 1897-1900 гг.). В это время на Балканах начинается активная художественная жизнь, что проявляется в участии болгарских живописцев в совместных выставках Союза южнославянских художников "Лада" в Белграде (1904, 1912 гг.), в Софии (1906 г.) и в Загребе (1908 г.).

Реализм становится ведущим в творчестве первого поколения художников после Освобождения. Иван Мырквичка, Ярослав Вешин, Хенрик Дембицки, Йозеф Канела и Йозеф Обербауер приезжают в Болгарию уже зрелыми мастерами. Реализм, который они привносят в болгарское искусство, основан на их академическом образовании и соответствует художественным тенденциям новых славянских государств в Центральной Европе. Это течение не ново в болгарском искусстве 90-х гг. XIX в. Художники используют знакомые образы и сцены народной жизни и интерпретируют их в соответствии с болгарской духовностью, бытом и нравами. Иван Мырквичка (выпускник Мюнхенской академии художеств) переносит устойчивые формально-пластические особенности академизма в бытовую живопись. До середины 20-х годов XX в. сюжет и персонажи

его картин наделены точными этнографическими особенностями. Пейзажи с фигурами жнецов Ивана Ангелова близки тенденциям французской реалистической живописи Милле.

Антон Митов, Петко Клисуров и Константин Величков – выпускники Флорентийской академии художеств. Образно-пластическая трактовка Митова близка многофигурной бытовой живописи Мырквички. Натюрморты двух других авторов напоминают классические образцы нидерландского натюрморта XVII в. Известно, что принципы пластического решения и образного воздействия подобных натюрмортов были давно освоены европейскими художниками XIX в.

В 90-х гг. XIX в. жанр портрета возвращает свою значимость. В отличие от портрета эпохи Возраждения в нем расширяются и обогащаются возможности композиции. Персонажи становятся более конкретными и индивидуализированными. Важным элементом композиции становится интерьерная среда, в которую включены мебель и натюрморт. Наступают перемены в кадрировании фигуры: бюстовое изображение переходит в полуфигурное или трехчетвертное, усложняется ракурс. На этом этапе своего развития жанр портрета соответствует установившимся со второй половины XVII в. европейским моделям.

В истории Новой болгарской живописи особенно следует выделить этап 1900-1920 гг. В это время меняется пластическое решение пейзажа. Он освобождается от элементов, свойственных другим жанрам. Чистая пейзажная форма находит место благодаря быстрому и активному осваиванию техники импрессионизма. Опоздав на 30 лет, он все же привносит свои типичные пластические особенности, в том числе ясные, хорошо структурированные мазки, создающие свет и пространство. Характерны в этом отношении пейзажи Николы Петрова, Йордана Кювлиева, Александра Мутафова, Николы Танева. Творчество Елены Карамихайловой и Елисаветы Консуловой Вазовой подчиняется логике объединения фигуры и пейзажа в единой импрессионистической равнозначимости.

Во время Балканской, Междусоюзнической и Первой мировой войн (1914-1918 гг.) меланхолия, чувство обреченности отражаются в живописи не как социальный протест, а как индивидуальное восприятие и состояние. В этом направлении работает Стефан Иванов. В портретах, в которых автор вводит элементы пейжажа, так же как и в "чистых" портретах, одухотворенное минорное чувство и изоляция от действительности сливаются с последними отзвуками техники импрессионизма.

Отчужденность от социальной реальности, уход в себя, ведут к пластическим средствам символизма. Он является идейной платформой, в которой сюжет скрывается под новой образностью. Благодаря ему появляются повествовательность, литературность, широкая трактовка известных мифологических, фольклорных и христианских мотивов, извечный конфликт добра и зла, общечеловеческие проблемы и духовные ценности. Все это определяет строй произведений Георгия Машева, Николы Кожухарова, Бориса Георгиева, Ивана Бояджиева.

Символизм переплетается с эстетикой сецессиона (Sezession). Нередко мотивы те же, но в сецессионе акцентируются декоративизм, стилизация форм, чистые тона, линеарное начало. За этой "образной маской" скрывается характерная для символизма эмоциональность. И символизм, и сецессион имеют многих последователей в Европе с 90-х гг. XIX в. В Болгарии в стиле сецессиона некоторые художники работают и после 1920 г. Самые яркие его представители – Николай Райнов, Иван Милев, Иван Пенков и Сирак Скитник. Творчество каждого из них испытывает влияние одной из национальных школ (французской, немецкой, русской) этого общеевропейского стиля.

Тридцатые годы – период расцвета болгарского искусства. Поколение художников этого десятилетия отличается повышенной динамичностью. В 20 г. многие из них учились в Академии художеств в Софии, а другие в академиях и художественных школах в Европе: в Мюнхене (Жорж Папазов, Кирил Цонев), в Вене (Кирил Цонев), в Дрездене (Бенчо Обрешков), в Париже (Жорж Папазов, Джон Попов, Давид Перец), во Флоренции (Вера Недкова), в Торине (Иван Ненов). Они поддерживают тесные контакты с представителями европейской художественной интеллигенции, организуют самостоятельные выставки и участвуют в коллективных выставках в Болгарии и в Европе, что сближает болгарскую живопись с западноевропейской. В целом их творчество обретает новые черты и стилевые характеристики. В 30-х г. в Европе авангардные поиски и пластические реализации – уже пройденный этап. Сюрреализм – последний стиль 20-х годов, заканчивающий активное творчество в направлении "измов" (экспрессионизма, кубизма, фовизма, футуризма, дадаизма).

В целом живопись сформировавшегося нового поколения художников 30-х годов меняет образ в сторону материальности, вещественности, плотности. Этот период характеризируется отсуствием жанровых предпочитаний. Эстетическая платформа отличается широким диапазоном, так как она включает разные стилевые тенденции и их взаимодействие. Эта

художественная практика не имеет связи с эклектизмом в духе XIX в., а выражает общественные настроения и атмосферу межвоенного периода. Среди использованных стилей можно обнаружить абстракционизм и кубизм в творчестве Николая Дюлгерова, Жоржа Папазова, Николая и Ивана Абрашевых. Творчество Давида Переца и в некоторой степени Ивана Ненова находится под знаком "сезановского" пластицизма. "Парижской школой" выражены предпочитания Бенчо Обрешкова. Экспрессивностью мексиканского искусства насыщены картины Кирилла Цонева, постимпрессионизмом – Джона Попова.

* * *

Синхронизирование болгарской живописи с западным художественным мышлением осуществляется в период 1840-1940 гг., хотя иногда в ней заметно стилевое и пластическое отставание. В целом это период ускоренного развития, что особенно заметно после Освобождения, когда каждый новый этап сокращает дистанцию между западноевропейским и болгарским искусством. Искусство разных поколений художников отражает использование разных стилевых и эстетических тенденций, характеризирующих исторические и современные пути развития западноевропейского искусства. Картина болгарской живописи доказывает ее органическую включенность в европейское искусство. Все это определяет болгарское искусство как яркое региональное проявление многообразного западноевропейского искусства.

Литература

1. *Георгиева М.* Диалози на южнославянския модернизъм. Българското изкуство и изкуството на Сърбия, Хърватско, Словения (1904-1912). София, 2003.

2. *Иванова Бл., Р. Симеонова.* Портретът през Българското възраждане. София, 2001.

3. *Мавродинов Н.* Изкуство на Българското възраждане. София, 1957.

4. *Мавродинов Н.* Новата българска живопис. София, 1947.

5. *Маринска Р.* Българската живопис (1900-1950). София-Европа в контекста на европейското изкуство. София, 1999.

6. *Марински Л.* Българска живопис 1825-1970. Каталог. София, 1971.

Яннис Каррас (Афины)

Преподавание истории на Балканах. Интерпретация прошлого

Проблема национального самосознания на Балканах была в центре внимания исследователей последние десять лет[1]. Мнение балканских народов друг о друге связано с их пониманием своего собственного национального характера, что в свою очередь связано с пониманием и преподаванием истории в этом регионе. Эта статья предлагает пример того, как преподавание истории может положительно повлиять на отношение страны к своим соседям. Я расскажу о проекте Центра Демократии и Примирения в Юго-Восточной Европе (Centre for Democracy and Reconciliation in South Eastern Europe (CDRSEE)) по созданию школьных учебников и материалов для преподавания истории юго-восточной Европы в школе. Цель таких учебников – привести к большему пониманию общего исторического опыта, объединяющего юго-восточные европейские страны.

Учебники истории меняются под влиянием политических обстоятельств. Я проанализирую особые рабочие тетради по истории, которые предназначены для использования других учебников и отказываются от представления одной исторической линии в пользу множественности источников, отобранных историками по конкретному региону. Представляется, что таким образом поощряется интерес учащихся к первичным источникам и их способность самостоятельно изучать и интерпретировать влияние и значимость исторических событий. Настоящая статья дает оценку того, до какой степени такой подход в изучении истории правомерен и полезен сегодня на Балканах.

Рабочие тетради

К настоящему моменту опубликованы четыре рабочие тетради (Османская империя; Этносы и государства в Юго-Восточной Европе; Балканские войны; Вторая Мировая Война)[2]. Источники переведены

---

[1] См. *Balkan Identities, Nation and Memory*. (Ed. Maria Todorova), London, 2004.

[2] Halil Berktay and Bogdan Murgescu (editors), *Teaching Modern Southeast European History, Alternative Educational Materials (TMSEHAEM), Workbook I, The Ottoman Empire,* CDRSEE, Thessaloniki, 2005. Mirela-Luminita Murgescu (editor), *TMSEHAEM, Workbook II, Nations and States in Southeast Europe,* CDRSEE, Thessaloniki, 2005. Valery Kolev and Christina Koulouri (editors), *Teaching TMSEHAEM, Workbook III, The Balkan Wars,* CDRSEE, Thessaloniki, 2005. Kresimir Erdelja (editor), *TMSEHAEM, Workbook IV, The Second World War,* CDRSEE, Thessaloniki, 2005. Серия под редакцией Кристины Кулури. Дальнейшую информацию см. на сайте: http://www.cdsee.org/teaching_modern_sehistory.html

на английский язык, чтобы историки во всех балканских странах могли комментировать и вносить свои изменения в отборку текстов до общего перевода на большинство балканских языков. Цель изданий – сбалансированный выбор источников по каждому предмету для обучения школьников в возрасте от 15 до 18 лет.

Рабочая тетрадь по Османской Империи была отобрана на том основании, что этот период охватывает большую часть исторического опыта балканских народов. Хотя он систематически преподается, угол рассмотрения проблем часто этнический, модифицируясь от многонационального рая до жестокого, репрессивного регресса. «Этносы и государства в Юго-Восточной Европе» прослеживает национальное развитие стран до начала 1990-х гг. Тетрадь включает в себя секции по эволюции определения нации и по различным стадиям в развитии наций и государств на Балканах. Рабочая тетрадь по Второй мировой войне ставит своей целью включить региональную историю в мировой контекст, основываясь на моральных категориях обучения истории.

Я сфокусирую внимание на одной рабочей тетради – «Балканские войны». Тетрадь разделена на пять глав: 1. Экономика и общество, 2. Политика, 3. Общество и война, 4. Фронт и наблюдатели, 5. После войны. Каждая глава разделена на параграфы с многочисленными фотографиями и картами. Это пособие помогает школьнику учиться пользоваться сведениями, работать с экономическими данными по росту населения, миграции, уровню грамотности. Многие источники сопровождаются комментариями, даются краткие объяснения, касающиеся автора или упоминаемого события. Но вопросы обращены к учащимся. Например, после подборки материалов относительно различных точек зрения по будущему Македонии стоит вопрос (с. 48): «Сравните "Османскую" идею, идею автономной Македонии и идею Балканской федерации: какие вы видите сходства и различия?» Несколько заданий для дальнейших исследований нам представляются просто блестящими. Например (с. 114): «Проведите исследование по вашему региону и найдите прежние названия вашего города и соседних городов а) во время Османского периода; б) после установления национального государства. Как вы думаете, почему названия менялись?»

Источники подобраны самые разные. Я приведу здесь один, который привлек мое внимание. Это письмо греческого офицера Иппократа Паравасилиу своей жене Александре, написанное на окраине Килкис, 23 июня 1913 г. (с.82):

«Любезная моя женушка! Во время турецкой кампании я часто писал тебе из турецких деревень. Теперь, в болгарскую кампанию пишу тебе из Болгарии. Я писал тебе два дня назад, любимая, сразу после битвы при

Килкис – большая победа. Килкис был прикрытием и священным городом болгар и комитетчиков… После сражения они его подожгли. Это было великое зрелище, город горел два дня. Все население, болгары, перед этим его покинули… То и дело видишь горящие деревни; все болгары бежали, нет больше болгар в Македонии, эти чудовища ушли навсегда… Я чувствую, что ты всегда рядом со мной, ты и наши маленькие дети. Я тоскую по тебе… с любовью, твой муж».

Сколько греческих школьников, а точнее их родителей, понимают, что в Килкисе почти не было греков, когда его «освобождали», и что отношение греческой армии к болгарскому гражданскому населению вряд ли можно назвать цивилизованным? Сегодня Килкис – это часть Греции, регион, который каждый год празднует 30 октября, когда македонскую битву вспоминают в греческих школах. Такие празднования сконцентрированы на греческой победе в греко-болгарском сражении за господство в Македонии [3]. Для современных греков в Килкисе и в других местах будет нелегко читать и принимать такие свидетельства, как письмо Иппократа Паравасилиу, во-первых, потому что нелегко допускать, что твой собственный народ поступал несправедливо по отношению к другому, а во-вторых, потому что македонская проблема возникла вновь после распада Югославии. Несмотря ни на что толкование таких источников и понимание ошибок, допущенных твоей собственной страной, есть непременное условие любого честного подхода к прошлому.

Для чего нужны такие рабочие тетради

Важно понимать, что учебники и рабочие тетради по истории не панацея. Учебники – лишь часть исторической подготовки, и в этом отношении сами учителя гораздо важнее. Политическая и общественная поддержка без сомнения существенны, но равно существенно, чтобы написание учебника по истории происходило без политического вмешательства, которое в прошлом последовательно ставило целью подгонять историю под уместность настоящего момента.

Учитывая эти предостережения, можно отметить следующие положительные стороны: во-первых, рабочие тетради трансформируют преподавание истории из механического запоминания дат и фактов в живую дискуссию по источникам, позволяющую школьникам ставить вопросы и пытаться отвечать на них.

---

[3] Vlassis Vlassidis "School Celebrations in Greek Macedonia", in Christina Koulouri, Editor, *Clio in the Balkans, The Politics of History Education,* CDRSEE, Thessaloniki, 2002, pp. 285-288.

Во-вторых, так как ни одна официальная линия не может показать «объективной» правды, рабочие тетради отстаивают многосторонний подход к балканской истории. Решение представить школьнику подборку документов, а не текстовый учебник отражает множественность интерпретаций и точек зрения в самих источниках.

В-третьих, хотя рабочие тетради часто имеют дело с военной и дипломатической историей, радости и страдания людей показаны в их собственных свидетельствах. И история рассматривается в меньшей степени как деструктивное столкновение противодействующих сторон и в большей как способ понимания людей и их действий. Особые главы посвящены человеческой солидарности и гуманности во время войны.

В-четвертых, рабочие тетради дают голос тем, кого обычно не учитывают в школьных учебниках, например, женщинам и детям, а также бедным и анонимам, конечно, не обходя стороной крупные политические фигуры.

В-пятых, и я считаю это особо важным, инициатива по созданию тетрадей исходила от самих балканских историков, это не правительственный проект. Преподавание истории таким образом освобождается от свойственного любому правительству идеологического давления.

Наконец, и это тоже очень важно, рабочие тетради стремятся побороть предубеждения относительно соседей каждой из балканских стран, увеличивая взаимное понимание и терпимость между балканскими народами. В особенности много информации и вопросов дается о странах, которые умалчиваются в школьных учебниках, как например, об Албании в Греции. Можно надеяться, что такие перемены в преподавании истории послужат будущим переменам в отношениях между соседними странами[4].

Связь с Западом?

Тема этой конференции – Балканы и Запад, поэтому логично в заключение подумать, связаны ли эти старания примирить балканские народы друг с другом путем более глубокого понимания истории – с Западом. Я не вижу ответа на этот вопрос, потому что термин «запад» несет в себе больше мифического, чем реального, что следует даже из поверхностного анализа разнородного «западного» мира. Но я убежден, что процесс постоянной переоценки собственной истории в свете отношения к соседям представ-

---

[4] Кристина Кулури "Введение", в книге Christina Koulouri, Editor, *Clio in the Balkans [...]*, pp. 15-48. Также Кристина Кулури "Введение", в Halil Berktay and Bogdan Murgescu (editors), *TMSEHAEM, Workbook I, The Ottoman Empire*, CDRSEE, Thessaloniki, 2005.

ляет собой попытку вновь вернуться к важнейшим чертам собственно балканской исторической традиции. Балканские народы большую часть своей истории жили бок о бок внутри многонациональных и межконфессиональных империй – Византийской, Османской, Австро-Венгерской. Это наследие очевидно сегодня в имперских зданиях и близости ряда разговорных слов в разных языках. Они несут в себе традиции христианства и ислама и весь комплекс взаимодействия внутри этих религий; они несут в себе опыт развития национальных государств и национализма, включая войны и миграции населения; а также большинство стран несет в себе опыт социалистического строя. Следуя всему этому общему опыту, можно надеяться, что попытки строить мосты и увеличивать взаимопонимание между соседскими странами через преподавание истории делают Балканы лишь более, а не менее балканскими.

Историю часто считают неактуальной в современном мире. Генри Форд выразился кратко: «История – вздор!» Если история есть нечто большее, чем вздор, то это предоставление школьникам инструментов для самостоятельного анализа и критики. Но также это и способ посмотреть на собственное прошлое своими глазами и глазами других, в данном случае эти другие «глаза» – разнообразные источники, сырьевой материал для приближения к прошлому. Любой честный подход к своей собственной истории раскроет ее положительные и отрицательные черты, доброту, человечность и насилие, ненависть. При изучении этого добра и зла школьник и гражданин может, пусть в малой степени, помочь своему правительству и самому себе избежать подобных ошибок в будущем.

Просить прощения за исторические преступления прошлого в последнее время стало модным. Там, где прощение взаимно и не лицемерно, вряд ли можно сомневаться, что это важный вклад в отношения между странами. Просить прощения не просто. Этот акт требует «экстаза», осознанного стремления понять своего соседа и его точку зрения. Когда история становится «экстатической» в этом смысле слова, меняются наше понимание прошлого и политика и география настоящего. Понимание балканского прошлого соотносится с пониманием балканского настоящего, с неустойчивыми границами, разнородными географическими названиями, экономикой и перемешанным населением. Если признавать свои ошибки и поражения, а также боль, причиненную другому народу, наряду с победами, одержанными в сражениях, преподавание истории будет дарить не только вдохновение, но и предупреждение для будущего.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

БАЛКАНСКИЕ ЧТЕНИЯ 8

В ПОИСКАХ «ЗАПАДНОГО» НА БАЛКАНАХ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

22-24 НОЯБРЯ 2005
МОСКВА

Формат 60x90/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».
Объем 17,25 печ.л.
Тираж 250 экз.

Отпечатано в типографии «ПРОБЕЛ-2000»
тел. 291-03-54

Балканские чтения 8

В ПОИСКАХ "ЗАПАДНОГО" НА БАЛКАНАХ