



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ВИЗАНТИЙСКОЙ И ГРЕЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

**ДОКЛАДЫ
ТРЕТЬЕЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
КОНФЕРЕНЦИЙ ПО ЭЛЛИНИСТИКЕ
ПАМЯТИ И.И. КОВАЛЕВОЙ**

(Москва, 20-22 апреля 2015 г.)

ΚΡΑΤΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΛΟΜΟΝΟΣΟΦ ΤΗΣ ΜΟΣΧΑΣ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

**ПРАКТИКА
ΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ ΤΗΣ ΙΡΙΝΑΣ ΚΟΒΑΛΕΒΑ**

(Μόσχα, 20-22 Απριλίου 2015)

Москва 2016

Оргкомитет Третьей международной конференции по эллинистике
памяти И.И. Ковалевой:

М.Л. Ремнева (председатель), М.В. Бибилов (заместитель председателя),
К.А. Климова (секретарь), Д.Е. Афиногенов, А.Ю. Жаркая, Л.В. Луховицкий,
Д. Марулис, Т.И. Самойленко, И.В. Тресорукова, Д.А. Яламас.

**УДК 00-0
ББК**

**ТРЕТЬЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ЭЛЛИНИСТИКЕ
ПАМЯТИ И.И. КОВАЛЕВОЙ**

(Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова,

20-22 апреля 2015 г.)

ДОКЛАДЫ

Доклады третьей международной конференции по эллинистике памяти И.И. Ковалевой

В сборник вошли тексты докладов, представленных на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 20-22 апреля 2015 г. в рамках Третьей международной конференции по эллинистике, посвященной памяти И.И. Ковалевой. Тематика докладов охватывает весь спектр вопросов по античной, средневековой и современной эллинистике, они охватывают проблемы изучения греческой литературы, языка, фольклора, истории и искусства на всем протяжении существования греческого мира

Все материалы публикуются в авторской редакции.

**УДК 00-0
ББК**

ISBN 0000000000000

**ΤΡΙΤΟ ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΜΠΟΣΙΟ
ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ ΤΗΣ ΙΡΙΝΑΣ ΚΟΒΑΛΕΒΑ**

(Μόσχα, Πανεπιστήμιο Λομονόσοφ, 20-22 Απριλίου 2015)

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ВИЗАНТИЙСКИЕ ЦЕРКОВНО-КАНОНИЧЕСКИЕ ЭРОТАПОКРИЗЫ XI – XV вв. КАК ПАМЯТНИКИ ЭПИСТОЛЯРНОГО ЖАНРА

Существующие исследования византийской литературы, известной как «вопросоответы», часто ставят своих читателей перед проблемой жанровой специфики этих памятников, которая выражается в постановке следующего вопроса: жанром или формой являются «вопросоответы»? Соответственно, и само решение этой проблемы литературы делит исследователей на два лагеря: на тех, кто предпочитает относить вопросоответы к отдельному жанру (например, Л. Перроне, Г. Барди, А. П. Каждан), и на тех, кто считает их литературной формой (например, Х. Дёрри, Х. Дёррис, Я. Пападояннакис, Я. Милтенов, А. Милтенова). В силу неоднородности этого корпуса текстов по своему типу и содержанию найти однозначное и единственно верное решение этой дилеммы оказывается очень сложным. Удачное на наш взгляд решение было предложено в работе П. Ермилова, который указывает на необходимость различения двух групп вопросоответов в зависимости от их назначения: 1) решения каких-либо затруднений, представленные в виде серии отдельных блоков «вопрос—ответ» и 2) памятники, где весь ряд вопросов и ответов образует единое цельное произведение[Ermilov 2013: 115–117].

Обратившись лишь к названию жанра памятников, мы не получаем ничего, что могло бы прояснить настоящую проблему, поскольку само греческое название ἐρωταποκρίσεις является лишь указанием на форму коммуникации¹. Поэтому говорить о

¹ Сама форма этих текстов (вопрос — ответ) оказалась чем-то вроде жанрового признака.

жанровых особенностях и при этом не принимать во внимание содержание текстов и цель их написания, по меньшей мере, весьма затруднительно. В виду того, что наше исследование посвящено церковно-каноническим эротапокризам, подробнее остановимся именно на них. Решение этого частного вопроса, на наш взгляд, может пролить свет и на природу иных вопросоответных собраний.

Канонические вопросоответы организованы по общему принципу: так, сложные вопросы из канонической, литургической или пастырской практики задаются компетентному лицу, который оказывается конечной инстанцией при их разрешении — обыкновенно, но, что примечательно, не всегда², это были высшие церковные иерархи.

Общую схему построения данных текстов можно представить следующим образом:

1. приветствие/пояснительная записка/предисловие;
2. блок «вопрос — ответ» (заметим, что вопрос и ответ обязательно должны располагаться последовательно друг за другом; встречаются тексты, где излагаются сначала все вопросы, а затем даются ответы (на обратной стороне листа), например вопросоответы Илии Критского).
3. прощание/просьба молитвенной помощи³.

Для большинства этих произведений характерно тематическое группирование блоков вопросоответов, а также строгое формальное их внешнее оформление (следствие позднейшей «литературной обработки» памятников) — когда каждый вопрос обозначается термином «Ἑρώτησις», а ответ термином «Ἀπόκρισις» или «Λύσις», что можно рассматривать как приспособление оригиналов для общего употребления (из всех

² Давать ответы мог также и патриарший хартофилак (например, известны ответы хартофилакса Петра на вопросы некоего монаха).

³ Несмотря на то, что 3-й элемент данной структуры (прощание/просьба молитвенной помощи) в большинстве исследуемых текстов актуально не присутствует, мы решили оставить его здесь как факультативную часть вопросоответов в целом, о чем мы сказали выше.

рассматриваемых в этом разделе текстов только 3 вопросоответных собрания не имеют этого формального деления: ответы Илии Критского, Мануила Харитопула и Иоасафа Эфесского; этот факт свидетельствует о вероятной близости текстов к оригинальным спискам и меньшей подверженности их «литературной обработке»). Ввиду того, что тексты часто испытывали «литературное редактирование» в них нередко отсутствуют 1-я и 3-я части предложенной схемы⁴.

Подробное исследование содержания указанных памятников позволяет разделить все вопросоответы на два типа в зависимости от характера вопроса — общие и частные: в общих вопрошатель просит дать решение или разъяснение по какому-либо «общему» аспекту церковной жизни (совершение литургии, значение храма, количество проскомисаемых просфор, количество церковных таинств, особенности монашеской жизни, соблюдение постов и многие другие темы), в «частных» же — по какому-либо аспекту личной, приватной жизни (диапазон затрагиваемых здесь тем несомненно шире, чем в «общих вопросах»).

Анализ построения текстов и языка памятников позволили прийти к заключению, что каноническая вопросоответная литература, обнаруживающая свои истоки в античной литературной традиции [Анашкин 2014: 7–16], в своей основе (на момент формулировки отдельного вопроса и отдельного ответа) представляет собой эпистолярный жанр деловой переписки, поскольку:

1) имеет форму корреспонденции между реальными лицами по различным вопросам церковной жизни, как то: литургическая практика, проблема понимания отдельных мест свя-

⁴ Из рассматриваемых нами памятников 1-я часть сохраняется лишь в ответах патриарха Николая Грамматика, а 3-я — в ответах митрополита Никиты Ираклийского. Также отметим, что в тексте ответов митрополита Иоасафа Эфесского отсутствует деление вопросоответов формальными терминами «Ἑρώτησις» и «Ἀπόκρισις», а в ответах митрополита Илии Критского вопросоответы оформлены не в привычной последовательности: блок вопрос-ответ, но распадается на две части: в первой (и большей из них), задается лишь общая тема, в которой выражено какое-либо недоумение (сами вопросы не формулируются), содержатся вопросы/недоумения, а во второй — их разрешение/ответы.

тоотеческого наследия или канонических правил, разрешение конкретных частных ситуаций, не получивших канонической регламентации;

2) некоторые памятники в самом названии, в преамбуле или в самом теле текста имеют указание на переписку (ὕπομνησις, ὑπομνηστικόν), а иногда даже и на ее обстоятельства (например, вопросыответы Николая Грамматика, Иоасафа Эфесского). Понятие ὑπόμνησις в таком употреблении (подчеркнем, что это не прямое, а окказиональное значение) встречается, например, в Василиках — Bas.XXI.1.43⁵, а глагол ὑπομνήσκω — в юридическом сборнике «Пира», который содержит материалы судебной практики Евстафия Ромея (70-е гг. X в. — сер. XI в.) и сведения о практике византийских светских судов⁶.

В ответах Илии Критского в заключительной части вопрошания встречаем указание, вернее просьбу, священника митрополиту Илии прислать ему письменный ответ (ἵνα ἐγγράφως κατέχω τὴν ἀλήθειαν) на все его вопросы:

Ἐπὶ πᾶσι δὴ τοῖς διαπορῶ ὡς ἰδίῳ τῆς καὶ ἀγράμματος, ἵνα δὲ μὴ καὶ τὸν τῆς ἀμελείας δώσω λόγον. Ἐνεκεν τοῦτου δέομαι καὶ παρακαλῶ ἵνα ἐγγράφως κατέχω τὴν ἀλήθειαν καὶ μὴ πλανῶμαι μηδὲ ἐντρέπω μίαν ἀπὸ τῶν ψευδολόγων· εὐχομαι δὲ τὴν ἀγιωσύνην σου. [Желтов, Бернацкий 2005: 23–53].

Итак, во всем этом я имею затруднение, будучи человеком простым и необразованным, и как бы мне не оказаться виновным в небрежении (букв.: дать отчет за <свое> небрежение). Поэтому желаю и прошу о том, чтобы получить истину в письменном виде и не заблуждаться и не бывать смущаемым от лжецов, и обращаюсь с мольбой к твоей святости.

В одном из ответов Никиты Ираклийского есть прямое свидетельство того, что он состоял в переписке с епископом

Константином, который в этом тексте является вопрошающей стороной:

Ἀποκρίσις· Περὶ ταύτης τῆς ὑποθέσεως καὶ πρότερον ἀπεκρίθημεν τῇ θεοφιλίᾳ σου, ἔγγραφον ἐρώτησιν διὰ τοῦ ἀνεψιοῦ σου δεξάμενοι.

Ответ. Об этом деле⁷ мы и прежде отвечали боголюбию твоему, когда получили **письменное вопрошание** через твоего двоюродного брата.

Эти и другие примеры свидетельствуют в пользу эпистолярности памятников.

В пользу данного предположения также говорит и тот факт, что в памятниках встречается целый ряд насущных бытовых вопросов частного характера, которые, судя по содержанию, требовали немедленного разрешения. Это является важным аргументом в пользу «эпистолярности» текстов, поскольку наличие только «общих» вопросов требовало бы исключительно одного вывода, а именно, что эти тексты представляют собой просто свод решений какого-либо иерарха по вопросам, которые, как нам кажется, могли быть предложены ему в различное время и от разных лиц, или даже по вопросам, которые могли быть вызваны текущей церковной жизнью. Итак, приведем несколько примеров:

1. Γυνὴ τις τῶν ἐνδόξων μέλλει ἐλθεῖν εἰς δεύτερον συνοικέσιον, ζητεῖ δὲ μετὰ δακρύων τὴν τοῦ διγάμου λαβεῖν εὐχὴν παρὰ τοῦ ἀρχιερέως τοῦ κατὰ χώραν ἐν τῇ κατ' αὐτὸν ἀγιωτάτῃ ἐκκλησίᾳ, καὶ ζητῶ λύσιν γενέσθαι μοι περὶ τοῦτου (Ερώτησις 1. Ответы Никиты Ираклийского).

Некая знатная женщина желает вступить во второй брак и со слезами просит архиерея этой области дать ей молитву о двоебрачном в подведомственной ему святой церкви; и я прошу предоставить мне решение этого случая.

2. Ἀδελφός τις τῶν μεθ' ἡμῶν, πρότερον κατὰ κόσμον

⁵ О византийских юридических терминах с указанной основой — ὑπομνη- см.: [Burgmann 2005: 464].

⁶ В Reiga. XV 12 речь идет об одном судебном деле, которое Евстафия поручил некий Орфанотроф (видимо, имеется в виду Иоанн Орфанотроф). Во время судебного процесса Евстафий обращается к последнему, чтобы тот сообщил (ἵνα ὑπομνήσῃ) некоторые обстоятельства этого дела, ср.: [Burgmann 2005: 464].

⁷ Речь идет о том, что зять вступил в интимную связь со своей тещей, которая сделалась беременной. Решить самостоятельно эту проблему епископ Константин не мог и поэтому обратился за помощью к митрополиту Никите.

καθήμενος, πολλῶν ἀνεδέχετο λογισμοὺς, καίπερ μηδὲν τῶν κανονικῶν ἐπιστάμενος διατάξων. Ἱερεῖς οὖν παραπεσόντας καὶ μοναχοὺς ὁμοίως δεξάμενος καὶ ἄλλα βαρέα ἐγκλήματα συνεχώρησεν πάσιν, μηδὲν ἄλλο ποιῶν. Πάντων οὖν ἐκείνων τεθνηκότων οὗτος, εἰσελθὼν ἐνταῦθα καὶ τοὺς θείους κανόνας διερευνῶν, τὴν ἑαυτοῦ βλάβην καὶ τὴν πλάνην ἐπέγνων. Δηλωθήτω οὖν τῷ τοιοῦτῳ παρὰ τῆς ἀγίως ὕψινης σου, τί ὀφείλει ποιεῖν περὶ τούτων. (Ερώτησις ι'. Ответы Николая Грамматика).

Один наш брат, прежде живший в миру, стал принимать помыслы многих, хотя ничего не знал из канонических установлений. Поэтому, принимая падших священников и монахов, тяжкие вины всем прощал, не налагая никаких прещений. И вот, когда все они умерли, он, прийдя сюда и божественные каноны изучив, свою ошибку и заблуждение познал. Итак, пусть будет разъяснено твоею святостью, что он должен делать в таких случаях.

3. Ἦγούμενος [δέ] τις τῶν ἐνταῦθα μοναστηρίων τελευτῶν κατέλειπεν ἄντ' αὐτοῦ ἡγούμενον ἑνατῶν ἐν [τῇ] τοιαύτῃ μονῇ ἀδελφῶν καὶ δέδωκε αὐτῷ ἐντολὴν τελευτῶν, ὥς εἰ βουληθῇ καταλείπει τὴν ἀρχὴν ἔτιζων, ἵνα ἢ ἀκοινώνητος. Κακεῖνος μὲν ἀπῆλθε [πρὸς κύριον] τῶν ἐντεῦθεν, οὗτος δὲ μικρόν τι ἡγουμενεύσας, εἶτα τὴν οἰκείαν ἀσθένειαν ἐπιγνοὺς, παρητήσατο ταύτην πρὸς ἕτερον. τί οὖν χρὴ γενέσθαι περὶ τῆς ἐντολῆς ταύτης; (Ερώτησις ιθ'. Ответы Николая Грамматика).

Один игумен местных монастырей, умирая, поставил вместо себя игуменом одного из братии этой обители и, умирая, дал ему заповедь, что если он захочет передать власть, будучи еще живым, то пусть будет отлучен. Тот отошел [ко Господу], а этот, пробыв немного игуменом и, затем, познав собственную немощь, попросил [принять] власть другого. Итак, что делать с этой заповедью?

4. Κοσμικός τις προσῆλθε τῷ μοναστηρίῳ, θέλων συμβιοτεῦσαι τοῖς ἀδελφοῖς, καὶ ἐνεδύσατο ράσον, – Τρισαγίου μόνου τελεσθέντος ἐν τῷ σχηματίζεσθαι τοῦτον, – οὐ προέβη

δὲ ἀπόκαρσις· εἶτα ἐν μεταμέλῳ γενόμενος, ἀπεδύσατο ἃ μετὰ Τρισαγίου ἐνεδύσατο, καὶ τὰ οἰκεῖα πάλιν ἐνδύματα ἐνεδύσατο καὶ ἀπῆλθεν, ἴσως καὶ γυναικὶ συνεξεύχθη· ἄρα ὁ τοιοῦτος παραδέχθησεται ποτε εἰς ἱερωσύνην, ἢ ἄνευ ἐπιτιμίου τοῦ τῷ πράγματι προσαρμόζοντος; (Ερώτησις 5. Ответы Луки Хризостому).

Один мирянин пришел в монастырь, желая жить вместе с братией этого монастыря, и надел рясу, – причем во время принятия им монашества было совершено лишь Трисвятое, – но не принял пострига. Затем он, будучи в раскаянии, снял с себя то, во что облачился с Трисвятым, и снова надел свою одежду, ушел из монастыря и, возможно, сочетался с женой. Может ли таковой когда-нибудь быть принят во священство или остаться без соответствующей этому поступку епитимии?

5. Ἐάν τις γυνὴ συνοικήσῃ μετὰ ἀρμενίου, χριστιανὴ οὖσα, καὶ οὐ προαιρεῖται ὁ ἀρμένιος προσελθεῖν τῇ ἀγίᾳ ἐκκλησίᾳ, τί ὀφείλει ποιῆσαι; (Ερώτησις 15. Ответы Никиты Солунского).

Если женщина, будучи христианкой [чит. православной], состоит в браке с армянином, и армянин этот не имеет намерения присоединиться к Святой Церкви, то что она должна делать?⁸

Отметим и то, что на наш взгляд никак нельзя полагать, что тексты представляют собой оригинальный вариант и что они не испытывали изменений с точки зрения содержания. К такому заключению нас привели некоторые ответы (20 и 21) Нила Родосского (XIV в.), прямо свидетельствующие о том, что они были добавлены в основной текст позднее (видимо, уже после смерти автора ответов):

Ἀποκρίσις 20. Ὁ δὲ θεὸς ἱεράρχης κύρ Νεῖλος ἐκώλυσε τὸν ἱερέα ἐκεῖνον μῆνας ἕξ καὶ δ' φλωρία ἐλεημοσύνην· ἔλεγεν αὐτῷ· πότε προηγιασθῇ ἐκεῖνος ὁ ἄρτος, καὶ ἔλεγες “Τὰ προηγιασμένα

⁸ Настоящий пример может и не быть конкретной личной историей, однако он хорошо демонстрирует ту группу вопросов, с которой могли обращаться за разрешением к высшим инстанциям «впрок» (по причине отсутствия определенной канонической регламентации).

Ἅγια τοῖς ἁγίοις”; εἰδὲ πολλάκις εἶχε τὸν λειτουργήσῃ αὐτὸν σαββάτῳ ἢ κυριακῇ, χωρὶς προηγιασμένης, μετὰ τὴν τελείωσιν τῆς λειτουργίας, ὀλιγώτερον ἐστὶν τὸ κωλύον μόνον διὰ τὴν ἀπροσεξίαν.

Ответ 20. Божественный же иерарх кир Нил запретил того священника в служении на шесть месяцев и оштрафовал на четыре флорина для принесения милостыни, и сказал ему: «когда тот хлеб был преждеосвящен, и говорил ли ты “Преждеосвященная Святая святым”?». Если же он часто его (хлеб – А. А.) литургисал в субботу или в воскресенье, без предварительного освящения, по окончании литургии, то запрещение это лишь благодаря невнимательности является незначительным.

Ἀπόκρισις 21. Τὸ αὐτὸ ἔφηκαὶ εἰς τοὺς ποιοῦντας μετὰ κλάσματος ἄρτου τὸν ἀμνόν, ἤγουν κρατίζον τὴν σφραγίδα μετὰ ὀλίγον ἄρτον, διὰ τὴν σπάνην τῶν ἀνθρώπων τοῦ ἐσθίειν· οὐ κλάσμα ἄρτου λαβὼν, ὁ Χριστὸς ἔφη· “Λάβετε, φάγετε, τοῦτο ἐστὶ τὸ σῶμα μου”, ἀλλ’ ἄρτον τέλειον· ὥσπερ γὰρ τέλειος Θεὸς καὶ τέλειος ἄνθρωπος, καὶ τελεία ἡ σὰρξ αὐτοῦ· ὅτι καὶ ἡ παλαιὰ συνήθεια καλὴ νόμος ἐστὶ· διὰ τοῦτο θέλει τέλειον ὀλόκληρον καθαρὸν ἄρτον. εἰδὲ ἐνὶ σπάνις ἀνθρώπων, ποιήσον μικρὸν προσφορίδιον καὶ ἀρκεῖ.

Ответ 21. То же самое он (Нил – А. А.) сказал совершающим агнца из вырезок хлеба, то есть когда они кладут печать с небольшой частью хлеба из-за отсутствия людей для поедания его. Христос сказал «Приидите, ядите, сие есть тело мое», взяв не обрезок хлеба, но целый хлеб, потому что Он, как совершенный Бог и совершенный человек, и тело Свое *имеет* совершенным. И так как этот прекрасный древний обычай является законом, то требуется совершенный, целый и чистый хлеб. Если же людей мало, то сделай малую просфорку и будет достаточно.

К приведенным выше примерам добавим также и то, что в тексте ответов Нила Родосского (Ἀπόκρισις 3.) есть пометка ре-

дктора-переписчика (кодекса) с указанием на ответы митрополита Эфесского Иоасафа:

Ἀπόκρισις 3. ... (Ζήτηι ἔμπροσθεν καὶ τὸ кур. Ἰωάσαφ, οὗ ἡ ἀρχή, «Ὁ παλλακὴν κεκτημένος»).

Ответ 3. ... (Ищи выше и *ответ* кир Иоасафа, начало которого «Державший наложницу»)⁹.

Стоит также отметить, что в памятниках отсутствует единая логико-композиционная структура и нет литературной стройности, из чего следует, что они не создавались как законченные литературные произведения. Это также является косвенным свидетельством и подтверждением реальности, а не фиктивности переписки.

Вопрос о том, как эти письма из разрозненных вопросоответов превращаются в собрания, пока остается открытым, и его решение — задача для последующего времени. Несколько забегаая вперед, отметим, что логика подсказывает, что непрерывным условием возникновения коллекции является практика сохранения копий ответов перед отправкой. Однако, кто принимал решение о формировании подобного архива, а также кто и по чьему заказу осуществлял последующую редактуру, из самих источников неизвестно. Возможно, ответ на этот вопрос должен дать анализ списков, в которых дошли вопросоответные собрания: с какими текстами они переписывались вместе? Известны ли рукописи, включающие несколько вопросоответных коллекций? Для ответа на первый вопрос рассмотрим несколько рукописей. Так, например, в манускрипте 455 (Москва, ГИМ, Син. греч., 1477 г.) вместе с ответами Никиты Ираклийского есть множество различных памятников, из которых отдельного упоминания заслуживают следующие: Лавсаик Палладия Еленопольского (Historia Lausaica), канонарий Иоанна Постника (Canonarium), приложение в виде канонов, составленных из различных посланий Василия Великого

⁹ Имеется в виду Вопросоответ 44.

(Appendix: Canonese Uariis Epistulis), комментарии Иоанна Зонары и Феодора Вальсамона на правила и канонические послания, синопсис номоканона Иоанна Постника Матвея Властаря, каноническое послание Григория Нисского к Литоию Мелитинскому¹⁰. А в содержащей ответы Николая Грамматика венской рукописи 11 (Vindobonensis jurid. gr. 11) имеется также Синагога в 50 титулов Иоанна Схоластика, вопросы и ответы патриарха Никифора I, приложение с канонами из различных посланий Василия Великого (Appendix: Canonese Uariis Epistulis), канонические ответы Тимофея Александрийского¹¹. Таким образом видим, что памятники объединены составителями в комплексе различных церковно-канонических текстов. Это свидетельствует в пользу того, что и наши вопросоответные памятники были предназначены для практического руководства в церковной жизни наряду с канонами. Вполне вероятно, что именно поэтому некоторые ответы либо становятся церковными правилами (например, ответы константинопольского патриарха Николая Грамматика [Анашкин 2013: 87–113]), либо вносятся в различные церковно-практические пособия и руководства (как например, Божественная литургия с толкованием различных учителей (Ἡ θεία λειτουργία μετὰ ἐξηγήσεων διαφόρων διδασκάλων), Алфавитная синтагма Матфея Властаря (Σύνταγμα κατὰ στοιχεῖον), Номоканон Мануила Малакса [Герд 2009: 300–338], Русская Правда [Востоков 1842: 327])¹². Примечательна рукопись № 0540 (XVI в.) Иоанно-Богословского монастыря на о. Патмос, в которой неизвестным составителем собраны исключительно произведения вопросоответной канонической письменности — 9 памятников, среди которых ответы 1) Иоасафа митр. Эфесского (Solutiones Quaestionum Georgii Drazini), 2) Нила Диазорена, митр. Родосского (Qaestiones et responsiones), 3) Тимофея Александрий-

ского (Responsa Canonica), 4) Луки Хризостом, патр. Константинопольского (Canonica), 5) Анастасия Синаита (Catechesis Chronica), 7) Иоанна Китрского (Responsa Ad Constantinum Cabasilam Episcopum), 8) Николая III Грамматика, патр. Константинопольского (Responsa et Acta), 9) Геннадия II Схолария, патр. Константинопольского (Responsiones Ad Georgium I Brancouitch).

В условиях господства церковной богослужебной нормы, стремления к единообразию культа во всех частях империи и одновременно отсутствия массового книжного производства единственным источником богослужебной информации были вопросы к епископу или игумену. Как только появляется книгопечатание и по всем епархиям рассылаются единообразные инструкции (типики, уставы, требники), вопросоответы исчезают как жанр за полной ненужностью.

Отметим также еще один важный для характеристики исследуемых текстов момент, на который мы уже частично обращали внимание. Задача этих текстов, заявленных как канонические, а точнее причина их появления, состояла в разрешении реальных проблем действительности, определении и обосновании парадигм поведения в современных для авторов условиях и обстоятельствах. Отсутствие (преимущественное) тематической последовательности разговора, который, по-видимому, определяет вопрошающая сторона, смена темы вопроса и последующее возвращение к ней — характерная черта памятников, которая также указывает на реальность ведения переписки, которая позднее могла быть соединена в единый текст.

ЛИТЕРАТУРА

Анашкин 2013 — Анашкин А.В. Канонические «Ответы» патриарха Константинопольского Николая III Грамматика (1084–1111): содержание, источники, история текста // Вестник ПСТГУ III: Филология. Вып. 2 (32). М., 2013. С. 87–113

Анашкин 2014 — Анашкин А.В. Проблемы жанра вопросоответной литературы в контексте церковно-канонической

¹⁰ Подробнее см.: http://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote?filterpays=Russie&id_pays=8&id_ville=397&id_depot=784&id_fond=784&id=44080&commit=Rechercher (20.10.2014).

¹¹ Подробнее см.: http://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote?filterpays=Autriche&id_pays=24&id_ville=626&id_depot=1297&id_fond=1339&id=71018&commit=Rechercher (20.10.2014).

¹² Таким образом, очевидный вспомогательный характер этих сочинений и определяет их второстепенное место в церковно-каноническом наследии.

письменности поздневизантийского периода // Вестник ПСТГУ III: Филология. Вып. 4 (39). М., 2014. С. 7–16.

Востоков 1842 — Востоков А.Х. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума. Спб., 1842.

Герд 2009 — Герд Л.А. Предварительное описание поствизантийских юридических рукописей Российской национальной библиотеки // ВВ. Т. 68. 2009. С. 300–338.

Желтов, Бернацкий 2005 — Желтов Михаил, диак., Бернацкий М.М. Вопросыответы митрополита Илии Критского: Свидетельство об особенностях совершения Божественной литургии в нач. XII века. // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. М., 2005. Вып. 14. С. 23–53.

Burgmann 2005 — Burgmann L. Zur diplomatischen Terminologie in der Peira // Zwischen Polis, Provinz und Peripherie: Beiträge zur byzantinischen Geschichte und Kultur / Hrsg. L. M. Hoffman, A. Monchizadeh. Wiesbaden, 2005. S. 464.

Ermilov 2013 — Ermilov P. Towards a Classification of Sources in Byzantine Question-and-Answer Literature // Theologica Minora: The Minor Genres of Byzantine Theological Literature (Studies in Byzantine History and Civilization) / ed. A. Rigo. Turnhout, 2013. P. 110–125.

BYZANTINE CHURCH CANONICAL EROTAPOKRISEIS OF THE XI–XV CC. AS THE MONUMENTS OF THE EPISTOLARY GENRE

The paper examines a little-studied topic in the Byzantine philology (Byzantine church canonical questions-and-answers' literature of the XI–XV cc.). The main area of the research is the genre of these monuments of the Byzantine ecclesiastical thought. The present research is intended to describe the origin of canonical question-and-replies. The findings let the author conclude that canonical questions-and-replies' literature corresponds to the epistolary genre (rather the genre of the official ecclesiastical correspondence) in its root. The relevance of the research is determined by the lack of scholarly works on the analysis of genre of Byzantine canonical questions-and-replies.

Ключевые слова: вопросыответы, эротапокризы, эпистолярный жанр, византийская литература, канонические памятники, каноническое право.

Keywords: Questions and Replies, erotapokriseis, epistolary genre, Byzantine literature, canonical monuments, canon law.

ПРОБЛЕМЫ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ГРЕЧЕСКОГО ТЕКСТА ПО СЛАВЯНСКОМУ ПЕРЕВОДУ НА ПРИМЕРЕ ПС.-ИОСИФА ФЛАВИЯ

Компилятивная хроника Георгия Монаха в своих различных редакциях сохранила для нас довольно много фрагментов утраченных памятников византийской и даже раннехристианской литературы. Один из них — приписываемый Иосифу Флавию трактат, известный под разными названиями: «О вселенной» (Περὶ οὐπαντός) или «Против Платона» (Κατὰ Πλάτωνος), или «Против эллинов» (Καθ' Ἑλλήνων) и т.п. Четыре отрывка, которые присутствуют в рукописи Coislinianus 305, но не в славянском переводе той же, первоначальной, версии хроники (т. н. «Летовнике») и не в опубликованном тексте [Georgii 1978], издал У. Мэлли [Malley 1965]. Исследователь отмечает многообразие окончание III фрагмента [Malley 1965: 16], однако в дальнейшем изложении затрудняется определить место следующего IV фрагмента в эксцерпируемом трактате [Malley 1965: 21–22], из чего можно понять, что возможность лакуны в протографе Coislinianus 305 не рассматривается (поскольку нумерация листов в кодексе не нарушена, пропуск должен восходить именно к протографу).

Между тем, если обратиться к славянскому переводу, оказывается, что между фрагментами III и IV помещается текст, соответствующий как раз одному листу рукописи recto-verso [Летовник 1878–1881: л. 38об–39об]. Посмотрим на «швы» между сохранившимся греческим и славянским переводом, оригинал которого не сохранился (в [прямых] скобках нумерация Летовника, в {фигурных} — Coislinianus 305).

1. [38v] ихже аще хотѣаше Платѡнь не славолюбнѣ, нѣ богочьстнѣ = οἷς εἰ ἐβούλετο Πλάτων μὴ φιλοδόξως ἀλλὰ θεοσεβῶς

|| выпросити иже о сихъ добрѣ и извѣстно вѣдоущихъ, ... обрѣль оубо бы еврее иже въ Егуптѣ живоущихъ...

2. ...и тако бога увѣдѣвше [39v] и того мирное здание, длѣжнаа дѣлаемъ противу силѣ, егоже промыслника {43} καὶ κριτὴν πάντων ἵσμεν δικάϊων τε καὶ ἀδίκων = и судию всѣмъ исповѣдуемъ праведнимъ же и неправеднымъ...

Как видим, и в том, и в другом случае перед нами предложения, несомненно, восходящие к греческому оригиналу славянского перевода, но разрубленные пополам в греческом кодексе из-за выпадения одного листа. В первом случае восстанавливается вполне обычный ирреальный условный период, а во втором — пара однородных членов в конструкции accusatives duplex при ἵσμεν. С точки зрения палеографии и кодикологии сразу можно констатировать, что протографом Coislinianus 305 была минускульная рукопись примерно того же формата. Таким образом, в Летовнике мы находим довольно значительный отрывок из хроники, утраченный по-гречески, который к тому же представляет собой цитату или набор цитат из очень раннего (не позже III в.) раннехристианского или иудейского памятника.

Прежде чем перейти к реконструкции греческого оригинала, следует заметить, что перевод восходит к середине XIV в. и был выполнен скорее болгаринем, нежели сербом, возможно, на Афоне (см., в частности, [Афиногенов 2013]). Для этого времени было характерно достаточно дословное воспроизведение греческого текста, иногда даже в ущерб смыслу. Поэтому очень часто написанное можно понять по-настоящему лишь через посредство ретроверсии.

Теперь попробуем восстановить греческий текст «стыковых» предложений в их полном виде.

1. Ихже аще хотѣаше Платѡнь не славолюбнѣ, нѣ богочьстнѣ || выпросити иже о сихъ добрѣ и извѣстно вѣдоущихъ, и боуиствомъ многоглаголивааго гласа побѣждаемыхъ и иноплеменичьскимъ писаниемъ и гласомъ яже о бозѣ повѣдоущихъ, обрѣль оубо бы еврее иже въ Егуптѣ живоущихъ, въ Финикии тогда по мнозѣхъ лѣтѣхъ жившихъ, от нихъ свѣдѣтельствоваанна и тврѣдишаа яже о бозѣ и того здании священными

писанми от достовѣрнихъ и божественнихъ пророкъ увѣдѣль всяко, прочть, яко съ добродѣтелими и священными учителями всѣхъ.

Οἷς εἰ ἐβούλετο Πλάτων μὴ φιλοδόξως ἀλλὰ θεοσεβῶς ἡ ἐρωτῆσαι τοὺς περὶ τοῦ τῶν καλῶς καὶ ἀκριβῶς εἰδότας καὶ μωρία πολυλαλή του φωνῆς <μὴ> νικωμένους καὶ δι' ἄλλο φύλου γραφῆς καὶ φωνῆς τὰ περὶ τοῦ θεοῦ διεξιόντας, ἡῦρεν ἂν Ἑβραίους τοὺς ἐν Αἰγύπτῳ διαβιῶντας, ἐν τῇ Φοινίκῃ τότε μετὰ πολλὰ ἔτη πολιτευσαμένους, ὑπ' αὐτῶν μεμαρτυρημένα καὶ ἀσφαλέστατα τὰ περὶ τοῦ θεοῦ καὶ τούτου δημιουργίας δι' ἱερῶν γραφῶν ὑπ' ἀξιόπιστων καὶ θειοτάτων προφητῶν ἐγνωῶν πάντως, ἀναγνοὺς ὡς μετ' εὐγενεστάτων καὶ ἱερῶν διδασκάλων πάντων.

Русский перевод с восстановленного греческого:

Если бы Платон пожелал не славолюбиво, а богочестиво спросить об этом у тех, кто хорошо и доподлинно знал о таких вещах и <не> поддавался глупостям многоречивого языка, но иноплеменным писанием и языком повествовал о Боге, то нашел бы евреев, живших в Египте, перед тем проводивших много лет в Финикии, и, конечно, узнал бы, прочитав, словно с благороднейшими и священными учителями, о том, что они свидетельствуют наивернейшим образом относительно Бога и Его создания посредством священных Писаний от достоверных и божественнейших пророков.

Для понимания смысла здесь необходима лишь одна конструкция — вставка отрицания, потому что «многослоголивый глас» вне всякого сомнения относится к греческому языку, «нелепости» (т.е. всяческие философские измышления) которого игнорировали еврейские мудрецы.

2. Нь, якоже речено бысть, от дрѣвнихъ временъ и от достовѣрныхъ и священнихъ моужь и богу бывшихъ пророкъ и тако бога увѣдѣвше [39v] и того мирное здание, длѣжнаа дѣлаемъ противу силѣ, егоже промыслника {43} и судию всѣмъ исповѣдуемъ праведнимъ же и неправеднымъ, въ настоящее житіи и боудущемъ, въ немже подобаетъ и въздание комоуждо по дѣломъ его праведно и нелицемѣрно.

ἀλλ', ὡς εἴρηται, ἐκ παλαιῶν χρόνων <...> καὶ ἐκ ἀξιόπιστων

καὶ ἱερῶν ἀνδρῶν καὶ τοῦ θεοῦ γεγονότων προφητῶν καὶ οὕτω τὸν θεὸν ἐγνωκότες καὶ τούτου τοῦ κόσμου δημιουργίαν, τὰ δέοντα πράττομεν κατὰ δύναμιν, ὃν προνοητὴν ἰκαὶ κριτὴν πάντων ἴσμεν δικαίων τε καὶ ἀδίκων ἐν τε τῷ παρόντι βίῳ καὶ ἐν τῷ μέλλοντι, ἐνῶ δὴ καὶ ἀποδώσει ἐκάστῳ κατὰ τὰ ἔργα αὐτοῦ δικαίως καὶ ἀπροσωπολήπτως.

Русский перевод с восстановленного греческого:

Но, как было сказано, мы, <научившись> с древних времен от достойных веры и священных мужей, бывших пророками Божиими, и таким образом познав Бога и создание Им мира, делаем по мере сил то, что должно, и признаем Его Промыслителем и Судией как в настоящей, так и в будущей жизни, в которой Он и воздаст каждому по делам его справедливо и нелицеприятно.

Можно заметить расхождение славянского с греческим: вместо ἀποδώσει стоит «подобает и въздание», что соответствует греч. πρέπει καὶ ἀ(ντ)πόδοσις. Однако следуя базовому методическому принципу, в данном случае следует предпочесть чтение Coislinianus 305. «И тако», по всей вероятности, соответствующее καὶ οὕτω, предполагает некое предшествующее действие с тем же субъектом. Можно предположить, что выпало причастие вроде μαθόντες или διδαχθέντες, что и отражено в русском переводе.

Разумеется, все подобные реконструкции делаются по принципу *vel simile quid* («или что-то в этом роде»), поскольку древнегреческий язык необыкновенно богат синонимами, и далеко не всегда можно знать наверняка, какому из греческих слов соответствует данная славянская лексема. Так, во второй фразе слово «исповѣдуемъ» пришлось бы передать греч. ὁμολογοῦμεν, тогда как на самом деле в сохранившемся тексте стоит ἴσμεν (я оставляю в стороне вопрос о возможных разночтениях в оригинале). Тем не менее, синтаксические взаимоотношения становятся гораздо более прозрачными, а текст — осмысленным. К примеру, в нашем случае видно, что фрагмент IV по нумерации Мэлли представляет собой логическое завершение длинного рассуждения, начатого фрагментом III — достаточно сопоста-

вить тему познания Бога и сотворенного Им мироздания, присутствующую как в начале, так и в конце всего этого отрывка.

ЛИТЕРАТУРА

Georgii 1978— Georgii Monachi chronicon / ed. C. de Boor. Editio stereotypa correctior, cur. P. Wirth. Stuttgart, 1978.

Malley 1965 — Malley W.J. Four Unedited Fragments of the «De Universo» of the Pseudo-Josephus Found in the «Chronicon» of George Hamartolus (Coislin 305) // Journal of Theological Studies. Vol. 16. 1965. P. 13–25.

Афиногенов 2013 — Афиногенов Д.Е. Некоторые замечания о славянском переводе хроники Георгия Монаха (Лѣтовникъ) // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Т. 17. 2013. С. 41–48.

Лѣтовникъ 1878–1881— Лѣтовникъ сокращенъ от различ- ных лѣтописецъ же и повѣдателии, избранъ и съставленъ отъ Георгия грѣшнаа инока / изд. Обществом любителей древней письменности. Вып. 26, 56, 69. СПб, 1878, 1880, 1881.

RECOVERING LOST GREEK TEXTS WITH THE HELP OF SLAVONIC TRANSLATIONS: THE CASE OF PS.-JOSEPHUS FLAVIUS

The only Greek MS of the original version of George the Monk's chronicle (Coislinianus 305) contains several fragments from the lost work *De Universo* ascribed to Josephus Flavius. The Slavonic translation of the same version (*Lětovnik*) has additional text which appears to be reproducing a lost folio from the protograph of Coisl. 305. The Slavonic helps to reconstruct the lost Greek with a fair degree of probability.

Keywords: *Pseudo-Josephus, George the Monk, Letovnik, Slavonic translations, lost Greek texts, retroversion*

Ключевые слова: *Псевдо-Иосиф, Георгий Монах, Летовник, славянские переводы, утраченные греческие тексты, обратный перевод*

ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО АСПЕКТА АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИМИТРИСА ХАДЗИСА

Применительно к литературному тексту «план идеологии» понимается как один из элементов, составляющих модель «точки зрения» и представляет собой тот уровень литературного текста, на котором проявляется «общая система идейного мировосприятия» автора [Успенский 1995: 19], и на котором автор (различными способами) дает изображаемым событиям и персонажам свою оценку. Таким образом, идеологический аспект имеет две стороны – формальную (какими средствами выражается оценка?) и содержательную (какое мировосприятие выражается через эту оценку?). В данной работе нас интересует именно содержание идеологической точки зрения, представленной в художественном творчестве Д. Хадзиса.

В отношении творчества Хадзиса вопрос идеологии поднимается регулярно. «Н έννοια αυτή (ιδεολογία — Прим. — А. Б.) είναι απαραίτητη για την κατανόηση της συνολικής συγγραφικής προσπάθειας του Χατζή.» [Αποστολίδου 2003: 304] Это связано, в первую очередь, с исторической и политической конъюнктурой того периода, на который приходится начало творчества писателя. Усиление позиций левых политических сил в период Сопротивления дало начало тенденции выдвижения на первый план писателей (среди которых и Д. Хадзис – первый роман «Φωτιά» опубликован в 1946 г.), освещающих в своих произведениях исторические события и дающих им оценку в духе соответствующей идеологии.

Критикой единогласно признается, что по характеру наполнения идеологической позиции, отстаиваемой автором в его текстах, Д. Хадзис – «αριστερός συγγραφέας» (левый писатель) [Beaton 1996: 313]. Тем не менее, признавая, что Д. Хадзис всю

жизнь сохранял верность этой идеологической позиции, о чем говорят и факты его биографии, мы утверждаем, что в произведениях Хадзиса разных лет выражаемая идеологическая позиция не идентична и претерпевает процесс постепенного усложнения, утрачивая однобокость, характерную для ранних произведений.

Д. Хадзис на протяжении своей творческой биографии не ограничивался только художественным творчеством. В. Апостолиду выделяет три сферы внелитературной деятельности Хадзиса: «Τρεις είναι οι τομείς των δραστηριοτήτων του Χατζή: η δημοσιογραφία <...>, τα μαθήματα και οι διαλέξεις <...>, και οι εκδόσεις μεταφρασμένης νεοελληνικής λογοτεχνίας στις γλώσσες των χωρών στις οποίες έζησε <...>». [Αποστολίδου 2003: 304] Все они связаны с выражением и отстаиванием некоторых социально-значимых позиций, в том числе идеологических. И действительно, как в публицистической, так и в просветительской деятельности в полной мере выражаются его социальные и политические убеждения. В то время как в творчестве он не всегда проявляет строгую категоричность, особенно в произведениях зрелого творчества. На наш взгляд, здесь имеет место описанный В. Шмидом феномен, когда «абстрактный автор по своему духовному горизонту может превысить идеологически более или менее ограниченного конкретного автора.» [Шмид 2003: 56] В сущности, на всех этапах творчества Хадзиса в произведениях в более или менее открытой форме отстаивается коммунистическая идеология. Однако, развивая свое писательское мастерство, Хадзис постепенно отходит от прямого выражения идеологической позиции. Безусловно, автор избегает того, чтобы артикулировать свои убеждения в сколько-нибудь назидательной манере даже в своем первом и наиболее прозрачном в отношении идеологии произведении, романе «Φωτιά». И тем не менее, здесь в пользу отстаиваемой идеологической позиции работают все уровни поэтики: сюжет, система персонажей, внешняя композиция. В романе для воплощения интенций автора создан опосредующий персонаж главной героини, процесс развития личности которой аргументирует заявленные

идеологические принципы. Каждое последующее произведение, на наш взгляд, отражает различные этапы процесса трансформации идеологического аспекта творчества Хадзиса. Сборник рассказов «Το τέλος της μικρής μας πόλης» делает огромный шаг вперед по отношению к роману «Φωτιά» в выборе и применении художественных приемов: они становятся менее очевидными и, следовательно, более убедительными. Исследователи (Й. Паганос, И. Трианду) относят «Το τέλος της μικρής μας πόλης» к важнейшим произведениям автора. Шаг этот однако был сделан не одномоментно, и сборник не сразу приобрел свой окончательный вид. Он выходил в двух редакциях в 1953 г. и в 1963 г., которые характеризуются существенными различиями (мы не принимаем во внимание промежуточные редакции, так как они мало отличаются от указанных выше). Различиям между двумя редакциями посвящена статья Н. Нокwerda «Η μεταστροφή της μεταστροφής. Οι αλλαγές (από το 1953 στο 1963) στη μεταστροφή των πρωταγωνιστών του «Του τέλους της μικρής μας πόλης»», в которой исследователь совершенно справедливо отмечает, что в более ранней редакции главные герои переживают значительно более радикальные изменения своей личности, их с легкостью можно поделить на положительных и отрицательных. «Положительные» обязательно относятся к социально уязвимым слоям общества и в конце рассказа в полной мере обретают социальную сознательность и обличают власть имущих (рассказ *Η θεία μας η Αμαλία* — в издании 1963 г. рассказ называется *Η θεία μας η Αγγελική*) или присоединяются к движению Сопротивления (рассказ *Ο Σιούλας ο ταμπάκος*), в то время как «отрицательные», относящиеся к властным кругам, доходят до крайности: предают своих братьев, отправляя их на смерть (рассказ *Ο Σαμπεθάι Καμπιλής*). Герои более поздней редакции не так однозначны. Н. Нокwerda связывает это с изменениями в идеологической позиции самого Хадзиса. Нам бы хотелось сделать акцент на художественной стороне вопроса. Степень выявленности идеологической позиции влияет на художественную ценность произведения, и чем менее очевидны авторские интенции, тем больше усилий предстоит

предпринять читателю в процессе их осознания, тем больший эстетический, а возможно, и идеологический эффект достигается. Поэтому вопрос о сглаживании идеологической позиции – спорный.

Один из примеров наиболее прозрачных авторских интенций и наибольшей назидательности в творчестве Хадзиса, рассказ *Γυναίκα από τη Φούρκα* (печатается в сборнике «Θητεία»), повествует о женщине, которая не верила в Сопротивление в свободу и в итоге потеряла своего ребенка. Рассказ больше похож на страшилку и далеко отстоит от лучших образцов творчества Хадзиса. В действительности, весь сборник «Θητεία» (сборник сопровождается подзаголовком «Αγωνιστικά κείμενα 1940-1950») состоит из ранних произведений, в которых наиболее прозрачно сформулировано идеологическое сообщение. В рамках озвученной темы такая однозначность снижает интерес к произведениям, входящим в сборник. Отметим лишь, что сборник «Θητεία» публикуется впервые в 1979 г. То есть писатель видел необходимость в том, чтобы собрать воедино и выпустить в свет свои ранние произведения со всеми их упомянутыми особенностями.

А. Кастринаки в своей книге «Η φωνή του γενέθλιου τόπου», говоря о творчестве Д. Хадзиса, концентрирует свое внимание именно на эволюции идеологического компонента, представленного на страницах произведений автора. В этой связи она высказывает две взаимосвязанные и, на наш взгляд, очень важные мысли. Во-первых, трансформации заложенного в тексте идеологического послания соответствует переход от условно эпического к условно драматическому типу сознания как автора, так и героев. А во-вторых, эта трансформация имеет не линейный характер, а циклический. Так «эпосом» исследователь именует романы «Φωτιά» и «Το διπλό βιβλίο», которые знаменуют идею нового начала, в то время как сборники рассказов, создание которых приходится на период между написанием этих двух произведений, повествуют о переходных (или во многих случаях переломных) этапах в устройстве человеческого общества, и поэтому насыщены драматическими колли-

зиями. Таким образом, идеология оказывается теснейшим образом связана с поэтикой.

Итак, к числу произведений, отмеченных драматическим пафосом и драматическими конфликтами, относятся сборники рассказов «Το τέλος της μικρής μας πόλης» и «Ανυπεράσπιστοι». Воплощение драматического типа сознания позволяет идеологическому компоненту претерпевать изменения. В этом процессе важное место занимает сборник рассказов «Ανυπεράσπιστοι». Если сборник «Το τέλος της μικρής μας πόλης» во многих смыслах ориентирован на вскрытие механизмов самоорганизации общества, то в сборнике «Ανυπεράσπιστοι», напротив, изображение общества, анализ механизмов его функционирования не являются предметом авторского интереса. Название сборника – семантика (ανυπεράσπιστοι – незащищенные, беззащитные, лишенные поддержки) и множественное число, говорящее об обобщении персонажей в группу, их типизации, – сразу наводит на мысль о том, что рассказы, входящие в сборник, должны относиться к социальной тематике. Формально это предположение верно: сборник действительно повествует о жизни представителей самых незащищенных слоев общества (стариков, живущих на грани нищеты, крестьян, вынужденных привлекать детей к тяжелому труду, детей «непорядочной» женщины, которая принимает клиентов в соседней комнате, портовой бедноты, наемных матросов, партизан и т. д.). В то же время, на наш взгляд, акценты расставлены иначе, чем более ранних произведениях творчества. На первый план в сборнике выходят темы более конкретные – любовь, семья, желание выжить и быть счастливым, его реализация, и, напротив, такие темы, как борьба за справедливость, стремление «созидать новый прекрасный мир» [Хадзис 1963: 162] оказываются утраченными.

Война – важнейшая тема творчества Д. Хадзиса. В сборнике «Ανυπεράσπιστοι» именно заглавный рассказ посвящен военным действиям в период Гражданской войны, что усиливает гуманистический пафос, которым проникнут сборник. Рассказ *Ανυπεράσπιστοι* повествует о том, как в чрезвычайно тяжелых природных условиях партизаны вынуждены были взаимодей-

ствовать с отрядом правительственных войск, чтобы не погибнуть от холода, и как миновавшая опасность трагически вновь разобщила их. В этом произведении сделана попытка представить непредвзято обе конфликтующие стороны, а сам конфликт – как трагедию для всего народа и для каждого человека, вне зависимости от его политических взглядов. Этот подход впоследствии будет отражен и в ключевом произведении творчества Хадзиса «Το διπλό βιβλίο».

Вооруженная борьба больше на страницах сборника не представлена. В ряде рассказов (*Αϊ-Γιώργης*, *Ωρα της φουροερίας*, *Το βάρφισμα*) повествуемые события не привязаны к историческому времени. Действие в рассказах *Τετριμμένα σύμβολα*, *Το ουσιώδες* разворачивается после завершения военных действий, а в рассказе *Ένα θύμα της κατοχής* – во время оккупации и позже. Во всех трех рассказах центральные герои не являются идейными участниками борьбы. Матрос Куртис (*Το ουσιώδες*) даже служил во флоте во время войны, однако не придавал особого значению событиям, происходившим в мире: «Τίποτα δεν θα γίνει<...> κι αυτό θα περάσει.» [Χατζής 2000 (1): 134] В рассказе *Τετριμμένα σύμβολα* отношение к войне, в частности гражданской, дано через призму восприятия пожилой четы, которая потеряла свое небольшое дело и надежды на спокойную старость. В тексте в отношении разворачивающихся событий использованы слова – *καταστροφή*, *αγωνία*, *ποτάμι*, *δυστυχία*. Эвридики, героиня рассказа *Ένα θύμα της κατοχής*, через много лет после завершения открытого противостояния, вспоминая своего убитого за связи с повстанцами мужа, говорит: «*Σαχλαμάρες όλα*». В отношении тех же событий в более ранних произведениях использованы слова и выражение с иной стилистической окраской – *η μεγάλη αντίσταση*, *ο μεγάλος στρατός* («*Φωτιά*»), *η φουρτούνα*, *το θανάσιμο παιχνίδι* («*Θητεία*»), *ο μεγάλος πόλεμος*, *η μεγάλη ελπίδα*, *το μεγάλο ξεσκήωμα των ανθρώπων* (*Μαργαρίτα Περδικάρη*, «*Το τέλος της μικρής μας πόλης*»). То есть оценка исторических событий в Греции в рассказах сборника «*Ανυπεράσπιστοι*» лишена идеологического накала и констатирует их трагическую сущность.

Обратим особое внимание на рассказ *Ένα θύμα της κατοχής*, главный герой которого Анастис, движимый желанием выжить, в период Оккупации торговал на черном рынке и с регулярной армией, и с повстанцами, и с немцами. В произведениях более раннего творчества такой персонаж получил бы однозначно отрицательную оценку, как, например, Зиогас («*Φωτιά*») – «*πέρα για πέρα κακός, χωρίς καμιά καλοσύνη*». [Χατζής 2000 (5): 45] Анастис же вызывает сочувствие и даже симпатию у читателя.

В сборнике наблюдается перенос авторского интереса с особенностей устройства и функционирования общества на человека, в том числе его взаимоотношения с самим собой. Выражаемая в произведении точка зрения перестает быть односторонней, что делает возможным усиление гуманистического пафоса, который выражается в наиболее полной степени в романе «*Το διπλό βιβλίο*».

«*Ανυπεράσπιστοι*» — не только герои одноименного сборника. Большой спектр персонажей, объединенных под названием «*Ανυπεράσπιστοι*», может навести на мысль о дальнейшем расширении этого ряда до всех людей вообще, как априори незащищенных существ. По Хадзису наиболее незащищенными являются люди, лишенные идеалов и веры. Таковы персонажи романа «*Το διπλό βιβλίο*». Их характеризует отсутствие предназначения в жизни, идеи, надежды, пространства для того, чтобы проявить себя, чувствовать себя нужными. Анастасия и Костас, оба олицетворяют собой греческий народ, переживший трагический раскол. На всем протяжении повествования идеология представляется дискредитированной, утратившей смысл. И в то же время, без идеи не достигается счастье и смысл жизни, следовательно, она необходима. Неслучайно именно в самом философском и гуманистическом произведении Хадзиса возникает, по словам А. Кастринаки, «возможно самый назидательный отрывок во всем творчестве Димитрис Хадзиса» [Καστρινάκη 1997: 177], в котором напрямую высказывается необходимость создания новой левой партии в Греции. [Χατζής 2008 (1): 180]

Итак, художественное творчество Хадзиса напрямую связано с выражением идеологической позиции. В то же время, путь творческой эволюции Хадзиса — это путь постепенного уменьшения идеологического накала. Не высказываясь однобоко и предвзято, а придерживаясь более открытой позиции в зрелом творчестве, автор существенно увеличил аудиторию и художественную ценность произведений.

ΛΙΤΕΡΑΤΟΥΡΑ

Успенский 1995— Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.

Хадзис 1963— Хадзис Д. Последние дни нашего городка. М.: Иностранная литература, 1963.

Шмид 2003— Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Beaton 1996— Beaton R. Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Αθήνα: Νεφέλη, 1996.

Hokwerda 2011— Hokwerda H. Η μεταστροφή της μεταστροφής. Οι αλλαγές (από το 1953 στο 1963) στη μεταστροφή των πρωταγωνιστών του «Του τέλους της μικρής μας πόλης» / Θέματα λογοτεχνίας. Αθήνα: Γκοβόστη, 2011. Режим доступа: <http://hdl.handle.net/11245/1.371335>

Αποστιλίδου 2003— Αποστιλίδου Β. Λογοτεχνία και ιστορία στη μεταπολεμική αριστερά. Η παρέμβαση του Δημήτρη Χατζή 1947-1981. Αθήνα: Πόλις, 2003

Καστρινάκη 1997— Καστρινάκη Α. Η φωνή του γενέθλιου τόπου. Αθήνα: Πόλις, 1997.

Χατζής 2000 (1)— Χατζής Δ. Ανυπεράσπιστοι. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2000.

Χατζής 2000 (2)— Χατζής Δ. Θητεία. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2000.

Χατζής 2009 (3)— Χατζής Δ. Το τέλος της μικρής μας πόλης. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2009.

Χατζής 2008 (4)— Χατζής Δ. Το διπλό βιβλίο. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2008.

Χατζής 2000 (5)— Χατζής Δ. Φωτιά. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2000.

TRANSFORMATION OF IDEOLOGICAL ASPECT OF AUTHOR'S MIND IN THE WORKS OF DIMITRIS HADZIS

By literary criticism it is widely recognized that by the kind of ideology expressed in works by Dimitrios Hatzis, he is a left-wing writer. Nevertheless, even though Dimitrios Hatzis remained loyal to this ideological position all his life, as evidenced by the facts of his biography, the ideological position in his works of different years is not identical and becomes complicated gradually, while losing one-sidedness which is typical for his early works.

Κлючевые слова: *новогреческая литература, послевоенная новогреческая проза, Димитрис Хадзис, имплицитный автор, идеология*

Key words: *modern Greek literature, post-war Greek prose works, Dimitrios Hatzis, implied author, ideology*

ОСОБЕННОСТИ СБОРНИКА Н. КАЗАНДЗАКИСА «ПУТЕШЕСТВУЯ ПО РОССИИ» И ЕГО ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Имея дело с таким подвижным, многообразным и эфемерным материалом, как текст, филолог или лингвист постоянно вынужден рассуждать об особенностях. Достойным внимания текст делает не соблюдение правил и не следование канону, признанному и зафиксированному в качестве «литературного языка», а именно отступления от него, колебания, попытки самовыражения, поиски наилучшего выразительного и изобразительного способа, иными словами, эксперименты. Греческий язык в этом смысле – сам по себе особенность, и в силу протяженности своего исторического развития, и в силу влияния, оказанного им на европейскую культуру.

В случае с древнегреческим языком мы имеем дело не с языком как таковым, а с мертвыми свидетельствами его бытования, то есть определенным корпусом текстов, так или иначе представляющим явление, обозначаемое нами сейчас как «древнегреческий язык». Существование разнообразных диалектов делает затруднительными попытки рассуждать о литературном, нормальном, «среднестатистическом» древнегреческом языке, что, впрочем, характерно для любого языка с богатой историей, если рассматривать начальную стадию его существования.

Кодификация сопутствует языку в течение всего периода его развития, и в результате мы имеем сформировавшееся и всеохватывающее понятие «литературной нормы», предписывающей «хорошему» языку использование строго определенного лексического и грамматического материала.

Особенность греческого языка в этом смысле заключается

в том, что норма на протяжении многих веков охватывала не все сферы бытования языка, оставаясь неизменной в текстах, особенно официального характера, но никак не регулируя развитие разговорной речи. Это привело даже к появлению специального термина, означающего перевод с одного греческого языка (кафаревусы) на другой (димотику) – μεταλωττίζω.

К XX веку языковая ситуация в Греции отличалась невероятным разнообразием. На территории материковой Греции и островов существовало большое количество диалектов, литературным языком оставался ориентированный на архаику вариант, называемый кафаревусой, а разговорный язык едва начал отвоевывать свое право на пребывание на литературном Олимпе.

Таким образом, берясь за каждое конкретное литературное произведение на новогреческом языке, переводчик имеет дело с невероятным по своей сложности и многообразию материалом. Создается впечатление, что каждый автор владеет каким-то своим, особенным греческим языком и обращается с ним по им самим созданным правилам. Таким образом, язык каждого автора и даже каждого отдельного литературного произведения может быть не только инструментом, но и, например, своеобразной языковой программой, лозунгом (Психарис) или результатом самостоятельной работы над греческим языком и его систематизации (Соломос).

Язык произведения «Путешествуя по России» Н. Казандзакиса – яркая зажигательная смесь элементов критского диалекта, повседневной разговорной речи, церковной и коммунистической риторики. В определенной пропорции все эти элементы смешиваются, создавая выразительный, резкий, «мужской» и «нервозный» язык [Τσοπανάκης 1977].

Как уже было сказано, язык Казандзакиса изобилует диалектными чертами, которые в основном проявляются в лексике и фонетике, но иногда затрагивают и сферу грамматики. Назовем лишь некоторые примеры. В плане фонетики наиболее характерной особенностью языка Казандзакиса является ассимиляция согласных по признаку глухости/звонкости: εὐδίκηση

(εκδίκτης), απρόβλεπτος (απρόβλεπτος), διχτατορία (δικτατορία). Некоторые изменения отмечаются в отношении качества согласных: κάμω (κάνω), θα ζουλέψει (θα δουλέψει). Частотны случаи афрезы гласных: πεθυμίες (επιθυμίες), μπιστεύομαι (εμπιστεύομαι), κόνισμα (εικόνισμα). Имеет место также лабиализация гласных переднего ряда: αποκρουσταλλώθηκαν (αποκρυσταλλώθηκαν), τρογύριζε (τρυγύριζε), ογρός (υγρός). Заметные черты критского диалекта в лексике: αλάκερος (όλος), αψηλός (ψηλός), γιομώνω (γομώνω, γεμίζω), να ζουλέψει (να δουλέψει). Однако специфика греческого языка (размытость понятия литературной нормы, вариативность) подталкивает нас к выводу, что при переводе эти особенности авторской речи не требуют передачи. «Путешествия по России» – сборник путевых заметок, кратких зарисовок, и в центре нашего внимания находится прежде всего сам автор, а не его герои, в языке которых диалектные черты могли бы служить речевой характеристикой. Более того, мы имеем дело с произведением публицистическим, а не художественным, а потому речь автора как будто намеренно максимально нейтральна и лишена бросающихся в глаза диалектных черт, которые не только отвлекали бы внимание, но и затрудняли восприятие текста.

Сборник заметок «Путешествуя по России» является одним из первых свидетельств о жизни молодой Советской России, во многом непоследовательным, обрывочным, субъективным, но отличающимся большой искренностью и широтой восприятия. Перед автором стоит сложная задача: изобразить то, чего в истории человечества еще никогда не было. Для этой цели ему необходим и новый язык, отражающий реалии наступившей коммунистической эпохи. Этот своеобразный «новояз» Казандзакиса, сочетающий христианскую риторику с афористичностью и формализмом языка коммунистического «нового мира», требует особого подхода при переводе с греческого, поскольку рассматривается и анализируется носителем русского языка не только сам по себе, «снаружи», но и «изнутри», так как читатель постоянно включен в процесс «узнавания» известных ему в той или иной степени реалий 20-х гг. XX века.

Следует отметить, что подбору языкового материала Казандзакис уделял огромное внимание. В художественной литературе этот момент имеет, безусловно, принципиальное значение. И хотя в данном случае речь идет, скорее, о произведении публицистическом, нельзя не отметить принципиальности и аккуратности автора в работе со словом.

В ряде ситуаций, например, Казандзакис вынужден действительно изобретать новые обозначения для явлений, отсутствующих в его картине мира. Так, предметом помыслов героев-эмигрантов в его записках становится *μάμουτσα Ρουσία* (мамочка Россия) или *μάμα Ρουσία* (мама Россия). Безусловно, перевод в данном случае возможен и уместен, однако при переводе оба эти выражения теряют эмоциональную окрашенность. Предлагая в греческом тексте русский вариант, Казандзакис пытается представить читателю всю сложность представления его героев о родине и противоречивость его отношения к ней.

То же место в картине мира русских, по Казандзакису, видимо, занимает и поэт А. С. Пушкин, о котором и молодежь, и старики, и большевики, и эмигранты, говорят: «*Έτο μπόγκ!*» («Это бог!»)

Описывая деятельность пионеров, автор сообщает о том, что у них есть *κλουμπ* (клуб). Аналогичное по значению слово – *λέσχη* – в новогреческом языке присутствует, однако автор предпочитает оставить в тексте кальку с русского, вероятно, подчеркивая тем самым важное отличие: в описываемом эпизоде речь идет о жизни и быте красноармейцев, в среде которых клуб является местом не только свободного времяпрепровождения, но и получения образования, а также своеобразным храмом Ленина с его изображением в красном углу.

Следует отметить, что метод прямого заимствования наиболее часто употребляется Казандзакисом для описания новой русской действительности. Причиной тому является не только желание привнести экзотическое нотки в повествование, но и попытка создать лексему, адекватную русскому слову не только с формальной, но и с семантической точки зрения. Так, чрезвычайные комитеты названы в тексте «Путешествуя

по России» словом *Τσέκα*. Греческий язык позволяет избежать полного заимствования путем использования полного наименования, например, *Εκτακτη Επιτροπή (για την Καταπολέμηση της Αντεπανάστασης και των Δολιοφθορών). Вводя в текст прямое заимствование, автор выделяет Чрезвычайную комиссию по борьбе с контрреволюцией и саботажем как явление, характерное исключительно для русской советской действительности. Кроме того, использование прямого заимствования само по себе становится художественным приемом, поскольку употребление сокращений и аббревиатур довольно четко ассоциируется с советским режимом и его бюрократическим новоязом. Таким же приемом пользуется автор в случае с ГПУ – Государственным политическим управлением, обозначая его в тексте словом *Γκεπεού*.

Слово *μουζίκος* «мужик» – калька с русского и в греческом языке обозначало именно мужика в дореволюционном, «старорежимном» смысле – зависимого, бесправного, экономически несостоятельного. Слово это вошло в обиход еще до Казандзакиса, однако его новшество состоит в том, что это существительное обрело соответствующее прилагательное – «*μουζίκικος*», которое, в свою очередь, относится теперь не к униженному и бесправному населению, а обозначает простой трудовой народ, борющийся с голодом, нищетой и смертью, как раньше боролся с угнетателями-буржуями.

Есть в «Путешествия по России» и лексические нововведения чисто практического толка. Так, давая характеристику одного из героев, Казандзакис описывает его одежду как *μπλόζα Τολστόι*. Греческому читателю, как и всему миру, были, вероятно, известны взгляды Толстого, его произведения, а также его опыты социального преобразования, сопровождавшиеся ношением крестьянской одежды и прочими попытками приблизиться к народу. Вместо пояснений и подробных описаний национальной русской рубахи, автор отсылает читателя к известному образу, пользуясь этим приемом в том числе и для создания характеристики героя.

Некоторые сложности возникают с обозначением сослов-

ной структуры дореволюционного общества. Так, описывая социальный статус Достоевского в главе, посвященной краткому анализу его творчества, Казандзакис употребляет слово *μικροαστός*. Это слово, в зависимости от контекста, может использоваться для описания как помещика, так и разночинца, и, кроме того, имеет целый «букет» отрицательных коннотаций, поскольку обычно ассоциируется с серостью, недостаточной образованностью, примитивностью духовных потребностей и пассивностью. Отметим также, что в греческом языке буржуа, то есть городской житель со средним достатком, обозначается словом *αστός*. В условиях советской действительности, однако, это слово недостаточно очевидно отражает социальные противоречия, а потому заменено более эмоционально окрашенным и более «конкретным» – *μπουρζουί*. В качестве варианта этого слова для обозначения мелкобуржуазного менталитета автор употребляет также прилагательное *νοικοκυριατικός* ‘хозяйственный’, которое становится контекстным синонимом слова «мелкобуржуазный».

Целая группа введенных Казандзакисом обозначений связана с необходимостью передачи политического дискурса описываемой эпохи. Для обозначения разного рода попутчиков, «примазавшиеся», правых или левых, Казандзакис использует греческое слово, являющееся полным эквивалентом русского – *συνδοιπόρος*. Помимо попутчиков, однако, советская реальность характеризовалась еще и существованием разного рода сил и деятелей, противодействовавших режиму и боровшихся с ним. Их официальная коммунистическая риторика клеймила как «контру». Казандзакис выбирает самую для них самую нейтральную лексему, обозначая их словом *αντιδραστικοί*, т.е. «реакционеры». Обратим, однако, внимание на то, что русское слово «контра», или «контрреволюционер», не полностью соответствует греческому *αντιδραστικός*, поскольку реакционер не всегда является противником режима. Таким образом, в контексте сборника «Путешествия по России» это слово приобретает дополнительную сему (‘антикоммунистический’).

Дети в советской России ходят в *παιδικός κήπος* (детский

сад). Подобного явления в современной Казандзакису Греции не было в силу ряда политических и экономических причин, поэтому он вынужден использовать для его описания кальку с русского. Как мы знаем, прямое соответствие в литературном греческом языке появилось позднее – *παιδικός σταθμός*.

Как уже было сказано, отдельное место в произведении «Путешествуя по России» занимает личность В.И. Ленина, чей образ в традиционном сознании русского народа заменяет одновременно и царя-батюшку, и Иисуса Христа. Не случайно в тексте он называется и «красным Христом» (*κόκκινος Χριστός*), и «красным царем» (*Κόκκινος τσάρος*). Однако всю сложность отношения русского трудового народа к вождю отражает наименование *Ιλίτζ*, которое автор также включает в текст. Если Ленин в новом советском государстве – апостол, пророк, царь и суровый судья, то Ильич – «дедушка», спаситель и помощник, друг детей и защитник слабых, и эти коннотации потерялись бы при употреблении в тексте нейтрального «Ленин».

23 февраля 1918 года вооруженные силы советского государства были сформированы в единую Рабоче-Крестьянскую Красную Армию. В греческой историографии она традиционно называется *Κόκκινος Στρατός*. Однако для своих путевых заметок Казандзакис выбирает другой, менее распространенный вариант – *Ερυθρός Στρατός*. Это название, с одной стороны, более терминологично (ср. *Ερυθρός Σταυρός*, *Ερυθρός Ημισέληνος*), но в то же время такой выбор лексемы подталкивает к мысли, что для автора слово *ερυθρός* в названии гораздо более значимо, чем просто цветовой обозначение. Истории формирования Красной Армии Казандзакис посвящает несколько страниц, не ограничиваясь лишь некоторыми фактами. Для него Красная Армия – не просто инструмент, а живой организм, плоть от плоти трудового советского народа, а потому является в некотором смысле идеальным воплощением советской идеи. Именно поэтому вместо нейтрального *κόκκινος* в названии советской армии употреблено прилагательное *ερυθρός*, стилистически принадлежащее к более высокому регистру. Стоит отметить также, что в словаре Казандзакиса слово *ερυθρός*

является синонимом прилагательного *κομμουνιστικός*, а потому та же модель его использования сохраняется при описании других реалий Советской республики. Так, юридические аспекты ее жизни и судебная система описываются в главе «Το Ερυθρό Δίκαιο» («Красное правосудие»), «Οι Ερυθρές Φυλακές» («Красные тюрьмы»), школьное образование – в главе «Ερυθρό Σχολείο» («Красная школа»), а новые явления в духовной жизни – в главах «Ερυθρά Λογοτεχνία» («Красная литература») и «Ερυθρά τέχνη» («Красное искусство»). Отметим при этом, что еще один символ советского государства, красное знамя, по-прежнему называется *κόκκινη σημαία*. Таким образом, обнаруживаем, что у Казандзакиса цветообозначение *ερυθρός* приобретает еще и дополнительные смы – ‘новый’, ‘молодой’, ‘новаторский’.

Логично, таким образом, что идеологическое противостояние сторонников старого и нового режимов, выражающееся в русском языке противопоставлением красного и белого как цветовых символов, передается в греческом противопоставлением лексем *ερυθρός* и *λευκός*.

Имеют в тексте место и несколько курьезных несоответствий. Так, например, в одном из эпизодов автор, описывая предметы женской одежды, останавливает свое внимание на сапогах из толстой шерсти и тут же сообщает их название – *μάνλικι* [Καζαντζάκης 2000]. Очевидно, что речь идет о валенках, и появление странного слова «манлики» можно объяснить, вероятно, лишь ошибкой автора. Еще несколько примеров такого же порядка: *σέμισκι* (семечки), *Ντομοστρόι* (Домострой), *ισβόνικ* (извозчик). В греческом тексте такие вставки призваны передавать атмосферу, окружающую обстановку, сообщают динамичность повествованию. Чтобы избежать комического эффекта, которого автор, безусловно, и не предполагал, при переводе слова и словосочетания подобного рода необходимо заменить верным русским соответствием.

Особый интерес представляют в записках фрагменты, являющиеся переводом русских текстов. Так, Казандзакис предлагает собственный перевод отрывка из «Ревизора» Гоголя,

стихов Блока, Розанова, Эренбурга. Безусловно, в переводе «Путешествуя по России» необходимо восстановить оригинальный русский текст, однако интересно, как сам Казандзакис поступает с оригиналом, оказавшись в роли переводчика. Отметим здесь, что автор помещает в свое произведение стихотворные и прозаические отрывки, которые полагает существенными либо для психологической характеристики героя, либо для создания более яркой и полной картины происходящего у читателя. Приведем несколько примеров. Знакомство с Россией начинается далеко от ее границ. Уже на пароходе, идущем курсом на Константинополь, автор сталкивается с людьми, вызывающими его живейший интерес: «Пассажирами на пароме, которым мы следовали на север, были трое русских, двое мужчин и женщина, и несколько торговцев-греков, возвращавшихся в изобильные русские гавани. Один из русских, бледный и молчаливый, был учителем. Другой, в прошлом полковник царской армии, много лет скитался по Балканам как беженец, брался за любую работу, голодал и пил водку. Одежда его истерлась, щеки ввалились, старая шуба висела на плечах, как истрепанный в лохмотья флаг. Но постепенно все эти беды, одна за другой, словно переполнили его душу и подчинили его себе: ненависть к большевикам выдохлась, и он возвращался на родину побежденный и радостный». Этот пассажир привлекает внимание автора, не говорящего по-русски, тем, что читает стихи «какого-то русского поэта», приводимые в греческом тексте в переводе: Πέφτεi στη ρούσικη iστορία τρίζονταc – η σιδερένια αυλαία. – Η παράσταση τέλειωσε, το κοινό σηκώνεται. – Καιρός να φορέσουμε τις γούνεc μας και να γυρίσουμε στα σπίτια μας. – Στρέφονται. – Μήτε γούνεc πια μήτε σπίτια!»

Приведем русский текст для сопоставления:

«С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес.

— Представление окончилось.

Публика встала.

— Пора одевать шубы

и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось».

Это фрагмент книги Василия Розанова «Апокалипсис нашего времени», изданной в 1918 году. В ней автор говорит о «последних временах» России, о ее неизбежной и страшной гибели и распаде после произошедшей «вонючей Революции». Отметим близость перевода к оригиналу, что характерно не только для приведенного отрывка, написанного прозой, но и для других, стихотворных, например, фрагмента стихотворения Александра Блока «Россия»: «А ты все та же – лес, да поле//Да плат узорный до бровей».

Отрывки литературных произведений и особенно стихотворные фрагменты занимают особое место в записках Казандзакиса. Рассказывая о своем отношении к России, автор не может обойти молчанием и такую важную часть русской культуры, каковой является литература. Многие герои Казандзакиса цитируют стихи наизусть, и в таких случаях сам автор выступает в роли переводчика, а русский читатель оказывается в положении критика, призванного оценить качество выполненного перевода. Характерной чертой стиля Казандзакиса является очень близкий к тексту оригинала, почти дословный перевод. Более того, стихотворные отрывки, включенные в текст, обычно оформлены как проза и сильно отличаются от оригинала отсутствием рифмы и ритмического рисунка. Автор словно предлагает своему читателю подстрочник, максимально близкий букве оригинала, боясь в погоне за художественностью исказить смысл оригинала.

ЛИТЕРАТУРА

Καζαντζάκης 2000 – Καζαντζάκης Ν. «Ταξιδεύοντας: Ρουσία». Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2000. Σ. 56

Τσοπανάκης 1977 – Τσοπανάκης Α. «Η γλώσσα και το λεξιλόγιο του Ν. Καζαντζάκη». Καζαντζάκης Νίκος, [Αφιέρωμα], Νέα Εστία, Χριστούγεννα 1977. Σσ. 65-72

PECULIARITIES OF NIKOS KAZANTZAKIS' «JOURNEYING: RUSSIA» AND ITS TRANSLATION INTO RUSSIAN

The present report deals with lexical peculiarities of the language used in Nikos Kazantzakis' "Journeying: Travels in Russia" as well as difficulties arising of its translation into Russian. In addition means used by the author in order to convey the early Soviet "newspeak" are analysed, such as: description, direct borrowings for phenomena alien to the native speakers of Greek, modifying of meaning of existent words and metaphors.

Ключевые слова: перевод, лексика, Казандзакис, «Путешествия по России»,

Key words: Kazantzakis, "Journeying", translation.

Бутырский М.Н., Москва

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАГАДКИ ПОЗДНЕВИЗАНТИЙСКИХ МОНЕТ

Завершающий этап в истории византийской нумизматики (XIII-XV вв.) характеризуется радикальным обновлением иконографии традиционных «образов власти», исчезновением старых и появлением новых монетных типов, количество которых исчислялось десятками и множилось невиданными прежде темпами. Среди них можно встретить как варианты сюжетов, известных с македонской и комниновской эпох, так и совершенно необычные решения, тематика, содержание и мотивировка которых остаются предметом дискуссий. В настоящем сообщении будут рассмотрены некоторые из них.

1. Вариативные изображения крылатого императора, которые появляются на целом ряде монет Фессалоники, начиная с правления Иоанна Комнина Дуки в 1237-1244 гг. [Sear 1987: 2219, DOCIV: 34; Lianta 2009: 421-423], а затем при ранних Палеологах – Михаиле VIII (1259-82) [Один тип монет: PCPC: 78, Sear 1987: 2305, Lianta 2009: 594] и Андронике II (в 1282-95 гг.) [Шесть типов монет: LPC: 48-20, PCPC: 112, Sear 1987: 2345; LPC: 56.30, PCPC: 121, Sear 1987: 2353, DOCV: 590; LPC: 226.34, PCPC: 227, Sear 1987: 2395, DOCV: 760-762; LPC: 216.20, PCPC: 254, Sear 1987: 2379, DOCV: 846-848; LPC: 210.11, PCPC: 255, Sear 1987: 2370, DOCV: 849-851; LPC: 216.19, PCPC: 256, Sear 1987: 2378, DOCV: 852]. На одних типах этих монет император запечатлён стоящим анфас, с симметрично расправленными крыльями за спиной, с лабарумом и сферой в руках, на других – с единственно видимым правым крылом, держащим в левой руке либо символическую модель города, либо монументальный 6-конечный крест, подобный *stuxgemmata* солидов V-VI вв.

Византийская иконография крылатого правителя, получившая некоторое распространение в XIII-XIV вв. и помимо ну-

мизматики отмеченная на фреске с изображением тронного Иоанна VI Кантакузина из Дидимотики [Penna 2002, 193-194], в научной литературе объясняется влиянием германского искусства XII-XIII вв., в свою очередь, наложившимся на византийские представления о мессианизме и сакральности императорской власти. Как предположила С. Морриссон и показал Ф. Грирсон, подобные образы известны на монетных выпусках Фридриха II Гогенштауфена в Силезии, Бранденбурге, Швабии и Баварии, откуда могли быть заимствованы правителями Фессалоники, одной из наиболее западных областей византийского мира [Morrisson 1995: 193; DOCV: 68]. Возможное обоснование германских изображений – именование Фридриха II *Angelus Dei* и уподобление его архангелу Михаилу [Kantorowicz 1927: 183; 1931, 72-73] – находит параллели и в византийской риторике, где также пользовались подобными образами, восходящими к ветхозаветным текстам.

«Ангелом Господним» в Писании был назван царь Давид («Господин мой царь, как Ангел Божий, может выслушать плохое и хорошее ... господин мой [царь] мудр, как мудр Ангел Божий, чтобы знать все, что на земле», 2 Цар., 14:17, 20), и ангелоподобный образ царя-псалмопевца стал допустимой «моделью для сборки» образа правителя в греко- и латиноязычном средневековье. Два хрестоматийных примера из византийской истории: в VII в. армия требовала от Константина IV приобщения к власти двух его братьев, заявляя: «веруем в Троицу, хотим, чтобы трое царствовали!» [Феофан Исповедник 1884: л.м. 6161]; в XIII в. Мануил Оловол сравнивал Михаила VIII и двух его сыновей с ангелами, явившимися Аврааму [Boissonade 1829-33: V. 173-4 [цит. по: DOCV: 68].].

На наш взгляд, появление на монетах XIII в. изображения крылатого императора следует рассматривать в том же ключе, что и возникновение в том же столетии двух новых иконографий традиционных византийских образов, наделённых подобным фигуративным мотивом – Христа Ангела Великого Совета и Предтечи Ангела Пустыни. Ключом к их истолкованию служат слова пророчества Малахии «**Я посылаю Ангела**

Моего, и он приготовит путь предо Мною...» (Мал. 3,1). Во всех случаях, очевидно, речь идет о демонстрации богоизбранничества, исполнения провиденциального плана Спасения, которое связывалось и с приходом в мир Христа, и проповедью Его Крестителя, и богоугодной миссией римского императора. Ангелом-вестником, по подобию Христа и Предтечи в этой иконографии, вероятно, мог рассматриваться и правитель христианской империи, служением своим предвещающий тысячелетнее Царство Божие на земле. Эта идея зарождается уже в раннехристианский период и сохраняла свою действенность в течение всей византийской эры.

Наиболее любопытны монетные типы Иоанна Комнина Дуки [DOCV: 35] и Андроника II [LPC: 214.15; PCPC: 213; Sear 1987: 2374; DOCV: 730-731; Lianta 2009: 671 (медная трахея)] с крылатой полуфигурой императора, возвышающейся над зубчатой городской стеной, причём на монете Палеолога отчётливо заметны треугольные очертания городских укреплений с башнями, а также меч и акакия в царских руках. Тема царственного попечения о городе перекликается здесь с сюжетом о почитании св. Димитрия, описанным в *Miracula Sancti Demetrii* (I, 13, 15) [Lemerle 1979] и проиллюстрированным на книжных миниатюрах и фресках Печа и Дечан. Уподобляясь св. воину, император берёт на себя обязанности небесного покровителя Фессалоники, принимая ангельский облик, ибо первая функция ангелов – защита («...Ангелам Своим заповедает о тебе – охранять тебя на всех путях твоих», Пс. 90, 11).

Следующий сюжет с неоднозначно трактуемым крылатым персонажем присутствует на биллонной трахее фессалоникского императора Иоанна Комнина Дуки (1237-42), экземпляра которой был выставлен на аукционные торги фирмой CNG. В аннотации к лоту сказано о «4-крылом ангеле с раскинутыми руками анфас, стоящем на двух ногах», с нечитаемой подписью $\Lambda/\Lambda/K/\epsilon/\Lambda/O/I$ слева, $X/V/PI/(OV)I$ (P retrograde) справа¹, причём оговорено, что атрибуция этой фигуры в каталоге

¹ <http://www.cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=283879> 349, Lot: 612.

Лианта² произведена неверно (судя по приведённым данным, единственный каталог, где монетный тип лицевой стороны описан правильно – MarchevV., WachterR. CatalogueoftheLate ByzantineCoins, 2011, 14.14.3). Вероятно, что это изображение херувима, в такой иконографии на монетах неизвестное³.

Возможным продолжением данной темы может быть ещё одна особенность нумизматической иконографии данного периода – частое обращение к мотиву крыла как такового: крыло становится главным элементом монетного типа само по себе или в композиции с крестом либо рукой, держащей меч⁴.

В трёх других случаях на монетах размещены многофигурные композиции разной степени сложности.

2. Сцена, которая имеет черты общности с ктиторской: «император, в нимбе, располагается справа, в левой руке держит модель города, правая вложена в правую же руку фигуры в нимбе, находящейся за ним, в левой части поля» (эмитент, предположительно, Иоанн V Палеолог, чекан Фессалоники, стамена 1365-69 гг. [PCPC: 319; Sear 1987: 2592; LPC: 256, 1; Lianta 2009: 893]). Необычно в этой композиции то, что сам император-«ктитор», а не святой ходатай возглавляет шествие к св. Димитрию, чей образ запечатлён на противоположной (лицевой) стороне монеты. При этом атрибуция второй, ведомой фигуры в нимбе остаётся не определённой. По предположению С. Бендалла, в случае признания её как императорского изображения всю сцену можно понимать как передачу Иоанном V Фессалоники в управление своему сыну и соправителю Мануилу Палеологу в 1369 г. [PCPC: 319], однако точной уверенности в этом быть не может.

3. Сцена «мученичества св. Димитрия», в которой трое воинов пронзают копьями сидящего в правой части поля монеты святого (эмитент, предположительно, Иоанн V Палеолог, чекан

Фессалоники, стамена 1365-69 гг. [LPC: 262,5; PCPC: 320, Sear 1987: 2593, DOCV: 1251-4. P. 204-206]). Плохая сохранность первых известных экземпляров монет этого типа привела к ошибочной атрибуции сюжета как Поклонение волхвов, вызывавшего тогда особенный интерес у исследователей в качестве примера «единственной новозаветной сцены, воспроизведённой на византийских монетах» [DOC: 205]. В настоящее время прочтение сюжета как мученичества св. воина не вызывает разногласий среди специалистов, благо что аналогичная композиция встречается в составе житийного цикла св. Георгия на памятниках монументальной живописи XIV и последующих веков⁵, однако он по-прежнему остаётся единственным примером такого рода в византийской нумизматике, без ясной мотивации [Lianta 2009: 28].

4. Наиболее сложна для атрибуции сцена на лицевой стороне серебряной монеты Матфея Асеня Кантакузина, отчеканенной в Дидимотике или Адрианополе, в мае-ноябре 1354 г. или 1354-1357 гг. (номиналом ½ василикона или василикон⁶). Изображены две схематичные фигуры в нимбах, левая из которых – крылатая, анфас, с поднятым к плечу клинком (?) в правой руке и ножнами в левой – снизу полускрыта неким прямоугольным объектом, а правая, ростовая, показана склонившейся к предыдущей и благословляющей её. С 1981 г. в различных публикациях эта сцена описывается по-разному: «крылатый св. Димитрий над стенами, благословляемый стоящим справа Христом» (первоначальная атрибуция П. Протонотариоса, основанная на явно ошибочном прочтении остатков легенды на единственном известном тогда экземпляре) [Protonotarios 1981: 96-100], «Архангел Михаил, со скипетром и мечом, перед которым находится св. Димитрий» (атрибуция С. Бендалла второго, лучшей сохранности экземпляра) [Bendall 1987: 40]; «Архангел Михаил над городской стеной, благословляемый

² «Голова херувима в нимбе, окружённая крыльями», Lianta 2009: 405.

³ Традиционная иконография херувима, не только в нумизматике, предполагает изображение лика или бюста в плотном окружении четырёх крыльев. См., напр., Sear 2210 и др.

⁴ Напр., S.2226 («крылатая рука, держащая крест»); 2483 («крылатый патриарший крест»).

⁵ Например, на фресках ц. св. Георгия в Старо-Нагоричино 1316-18 гг. или Великой Лавры кисти Феофана Критского 1635-41 гг.

⁶ Известна в четырёх экземплярах, вес которых колеблется в диапазоне от 0,46 до 0,51 г (см.: DOCV: 190-191; PCPC: 304, Sear 1987: 2543).

стоящим Христом» [DOCV: P. 191]; «св. Димитрий, благословляемый Христом» [Morrisson 2003: Fig. 50 (подпись к изображению)] и «крылатый святой воин (Димитрий?) над городской стеной, которого благословляет неизвестный святой» (С. Морриссон вновь склоняется к отождествлению поясной фигуры со св. Димитрием и связывает иконографию монеты с почитанием патрона Фессалоники семейством Асений [Morrisson 2003: 181-182 (в тексте)]; «Архангел Михаил за городской стеной, с мечом и щитом в руках; справа от него Иоанн Предтеча, держащий в левой руке неопределённый предмет» (атрибуция экземпляра на сайте А.Л. Пономарёва⁷). В 2013 г. на аукционе CNG прошла монета с аналогичным сюжетом на л.с., однако с именем Андроника (IV) (1376-79), помеченная как уникальная и неопубликованная⁸. В сцене на л.с. публикаторы лота увидели «Встречу Марии с Елизаветой», отметив при этом почти полное отсутствие параллелей в нумизматической сфере (что не вызывает сомнений). Даже единственный предложенный составителями описания аналог – евангельские изображения на золотом свадебном медальоне конца VI в. – в действительности не имеют касательства к данному сюжету⁹.

Ни одна из вышеприведённых атрибуций не раскрывает сюжета сцены и не проясняет взаимоотношения персонажей; аналоги в других областях фигуративного искусства Византии неизвестны. Наиболее сохранные экземпляры этой монеты позволяют идентифицировать крылатую фигуру как архангела Михаила (благодаря литерам ХМ), однако место её расположения вызывает вопросы: на наш взгляд, нет весомых оснований видеть в прямоугольной выгородке, скрывающей нижнюю часть фигуры архангела, городскую стену. Это может быть, к примеру, и алтарный престол, и что-то другое. Благословляющая фигура справа лишена сколь-нибудь определяющих иконографических характеристик, включая подпись. Способом

исключения можно предположить в ней св. Димитрия, облачённого в патрицианские одежды, но мотивация его связи с архангелом Михаилом нуждается в разработке.

Приведённые примеры демонстрируют значительную самостоятельность нумизматического искусства Византии в никейско-палеологовский период, его активное обращение к темам и сюжетам, на разных уровнях опосредующим представления об «образе власти» в империи.

ЛИТЕРАТУРА:

Феофан Исповедник 1884 – Феофан Исповедник. Летопись византийца Феофана. СПб., 1884

Bendall, 1987 – Bendall S. A New Coin of Matthew Asen Cantacuzenus / Numismatic Circ. 95, 1987.

DOC IV – Henny M.F. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection. Vol. 4, 2 Part. Washington, D.C., 1999.

DOC V – Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection. Vol. 5, 1 Part. Washington, D.C., 1999.

Kantorowicz, 1927 – Kantorowicz E. Kaiser Friedrich der Zweite, Georg Bondi, 1927

Kantorowicz, 1931 – Kantorowicz E. Frederick II.: 1194-1250

Lemerle 1979 – Lemerle P. Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans. Paris, 1979.

LPC – Bendall S., Donald P.J. The Later Palaeologan coinage 1282-1453. London, 1979.

Morrisson, 1995 – Morrisson C. L'empereur aile dans la numismatique byzantine: un empereur ange / Studii si cercetari de numismatica, 11.

Morrisson, 2003 – Morrisson C. The Emperor, the Saint, and the City: Coinage and Money in Thessalonike from the Thirteenth to the Fifteenth Century / DOP 57, Washington, 2003.

PCPC – Bendall S. A private collection of Palaeologan Coins. Wolverhampton, 1988.

⁷ <http://www.nomisma.biz/moneta/100564>

⁸ <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=511&lot=1552> лот 1552 (Classical Numismatic Group, Inc. Auction 94, 18 September 2013).

⁹ <http://www.sixbid.com/browse.html?auction=1487&category=31627&lot=1343778>

Penna, 2002 – Penna V. To Byzantino nomisma. Meso sunallages kai ekfrasi autokratorikes propagandas. Nicosia, 2002.

Protonotarios 1981 – Protonotarios P. Une monnaie de l'empereur Matieu Asen Cantacuzenos (1354-1357) / Revue numismatique 23, Paris, 1981.

Sear 1987 – Sear D. Byzantine Coins and their values. London, 1987.

Lianta 2009 – Lianta E. Late Byzantine coins 1204-1453 in the Ashmolean Museum. University of Oxford. London, 2009.

ICONOGRAPHIC RIDDLES OF LATE BYZANTINE COINS

The report dealt with a number of features of the iconography of the scenes on Byzantine Palaeologan coins (XIII-XV centuries.), which have no analogues in the numismatics of the preceding period. Among them: the image of the emperor – one winged and one as part of a two-figure compositions, which he presented to leading by the hand of an unknown personage in a nimbus; scene «Martyrdom of St. Demetrius» and two-figure scene with the Archangel Michael and unknown saint, not giving a coherent attribution.

Ключевые слова: Византия, нумизматика, монета, иконография, император, ктитор, атрибуция

Key words: Byzantium, numismatic, coin, iconography, emperor, ktitor, attribution

Гришин А.Ю., Москва

ЛАБИЛЬНОСТЬ КАК СИСТЕМНОЕ ЯВЛЕНИЕ В НОВОГРЕЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ И МЕТОДИКА ЕЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

За последние годы было опубликовано немало исследований, посвященных лабильности глагола, то есть способности этой части речи менять значение, синтаксическими средствами варьируя свою переходность без каких бы то ни было морфологических изменений. Среди российских исследователей наиболее полная классификация лабильных глаголов в самых различных языках мира представлена у А.Б.Летучего [Летучий 2013], но, к сожалению, для неоэллинистов, его монография практически не учитывает богатейшего материала новогреческого языка, хотя автору знакомы работы Лавидаса [Летучий 2013: 284-285] и Алексиаду – Анагностопулу [Летучий 2013: 23, 218]. Впрочем, такое нежелание усматривать в современном греческом языке подходящий для исследования лабильности объект представляет собой довольно распространенное явление: так, сборник под редакцией Диксона и Айхенвальд рассматривает лишь некоторые факты древнегреческого языка [Диксон и Айхенвальд 2000: 11], в котором лабильность очевидно неразвита.

Более или менее полная классификация лабильных глаголов новогреческого языка представлена исключительно в работах исследователей, чьим родным языком является новогреческий, среди которых и уже упомянутые выше авторы греческого происхождения. Однако их исследования носят сугубо теоретический характер, поскольку они рассматривают развитие лабильности в греческом языке в диахроническом аспекте, а типология исследования поставлена в зависимость от уже разработанной для других языков системы. Перед российскими же неоэллинистами стоит совсем другая задача, причем практического свойства – составить полное

описание многочисленных греческих лабильных глаголов в сопоставлении с их нелабильными русскими аналогами. Хотя эта задача связана прежде всего с нуждами преподавания, в результате такой работы мог бы быть получен и материал для дальнейшего теоретического обобщения, поскольку новогреческий язык способен вытеснить английский с позиции языка с наиболее развитой лабильностью, причем по таким объективным показателям как количество проявляющих лабильность глаголов и как полное соответствие с предлагаемой Летучим системой оценки глубины проникновения лабильности в язык [Летучий 2013: 243]¹. Показательно, что даже пара глаголов «убивать» – «умирать», использованная Летучим в качестве классического примера противопоставления переходности – непереходности [Летучий 2013: 19] в новогреческом языке подвержена лабильности, поскольку глагол πεθαίνω (умирать) используется как в своем изначально непереходном, так и в переходном значении («делать, чтобы кто-либо умер»), частично перекрывая употребление глагола убивать – σκοτώνω).

Лабильность в современном греческом языке представляет собой настолько разнообразное явление, что было бы неверно ограничиваться в ее описании только противопоставлением переходности и непереходности. Она распространяется на глагольное управление в целом, так что корректнее было бы говорить о плавающем управлении и о плавающей переход-

ности как о его частном, пусть и гораздо более распространенном в плане частотности случае².

На формирование современной системы греческого глагола оказали влияние не только процессы, непосредственно связанные с ним самим. Помимо того, что греческий глагол утратил инфинитивы все основанные на нем конструкции, а также претерпел трансформацию сослагательного наклонения и полное переустройство перфектного ряда на базе аналитической модели, он испытал на себе влияние параллельных процессов упрощения, проходивших в другой основной части речи, а именно в существительном. Лишение родительного падежа практически всех функций, кроме собственно притяжательной, с одной стороны, и оказавшаяся неравноценной замена дательного падежа на предложную аналитическую конструкцию, с другой, привели к последствиям, распространившимся на весь строй предложения в целом, и, сказавшимся, прежде всего, на глагольном управлении. Категория падежа изначально мыслилась самостоятельно, а падеж представлял собой лексическую единицу в некоей проекции, уже предполагавшей predetermined отношение к своему грамматическому окружению. Таким образом, сочетаемость глагола с падежами (зачастую уточненными предложной конструкцией) определялась взаимодействием смыслового значения глагола (в том числе с учетом влияния его префиксации) и грамматического и пространственно-логического значения падежа.

В древнегреческом языке мы наблюдаем систему глагольного управления, сходную с русской, в которой глагол обладает набором потенциальных взаимосвязей с другими членами предложения, причем реализация одной из таких взаимосвязей никак не влияет на другие. Скажем, из словосочетания «снабжать базу продуктами» можно легко удалить любой из зависи-

¹ Исследование Летучего представляет распределение лабильности по семантическим классам глаголов, где только английский полностью удовлетворяет заданным критериям в сравнении с другими шестнадцатью языками мира, в том числе и древнегреческим, в котором, как признает сам автор, лабильность неразвита, так же как и русском [Летучий 2005: 64]. По оценке автора, только в английском могут образовывать как переходные так и непереходные значения целые группы глаголов а) с прототипическим Пациентом и Агентом-исполнителем, б) глаголы с обязательным Агентом-инициатором типа «вариться», в) глаголы движения и г) фазовые глаголы. Очевидно, однако, что этой схеме удовлетворяет множество глаголов современного новогреческого языка: а) Ο Κώστας έσπασε το παράθυρο (Костас разбил окно) – Το παράθυρο έσπασε (Окно разбилось); б) Η Μαρία βράζει τη σούπα (Мария варит суп) – Η σούπα βράζει (Суп варится); в) Ο πατέρας πηγαίνει τον Δημήτρη στον παιδικό σταθμό (Отец водит Димитракиса в детский сад) – Ο Δημήτρης πηγαίνει στον παιδικό σταθμό (Димитракис ходит в детский сад); г) Ο Θανάσης αρχίζει τη δουλειά (Афанасий начинает работу) – Η δουλειά αρχίζει (Работа начинается).

² В сборнике под редакцией Диксона и Айхенвальд [Диксон и Айхенвальд 2000: 6, 8, 115, 126, 333] как раз используются термины multiple transitivity, а также changing valency и valency alternation. Летучий [Летучий 2005: 57] также указывает, что глагол может быть охарактеризован как лабильный при наличии «нескольких альтернативных моделей управления», а чуть ниже [Летучий 2005: 58] отмечает, что «лабильность тесно связана с переходностью глагола», соответственно, не исчерпывается ею.

мых членов, и это никак не повлияет на оставшиеся части конструкции: можно легко сказать и по отдельности как «снабжать базу», так и «снабжать продуктами». Та же картина наблюдается при многих других глаголах, например, «платить кому что за что» (нотариусу деньги за доверенность), где также любой из трех зависимых от глагола членов может быть опущен безо всяких последствий для остальных. Такую модель управления можно охарактеризовать как модульную, поскольку линии взаимодействия глагола с различными членами предложения никак не пересекаются между собой.

Управление же современных греческих глаголов больше не предполагает жестких и неизменных связей, которые существовали бы сами по себе в качестве потенциальных возможностей, подобно валентностям атомов. Их управление может быть охарактеризовано как плавающее, поскольку отсутствие или наличие любого из зависимых членов оказывает влияние на другой. Многие греческие глаголы демонстрируют особенности такого управления. Так, глагол πληρώνω используется как с одним, так и двумя дополнениями, косвенным и прямым, например, «Πληρώνω στον υδραυλικό τη δουλειά του» – «Плачу сантехнику за его работу»³. Различия в системах управления двух языков не замедлят проявиться, как только мы удалим из фразы одно из дополнений. «Плачу сантехнику» по-гречески будет передаваться как πληρώνω τον υδραυλικό, то есть «сантехник», который в предыдущей фразе исполнял роль косвенного дополнения, занял место прямого⁴.

³ Фраза «Πληρώνω στον υδραυλικό τη δουλειά του» может быть синтаксически гомологично переведена на русский язык как «Оплачиваю сантехнику его работу». В целом глагол «оплачивать», как и всякий переходный глагол, находится гораздо ближе к греческому узусу, чем обладающий сложным управлением «платить».

⁴ В словаре Триандафиллидиса примеры возможных дополнений при глаголе πληρώνω приведены как равноценные: το φαί / το ξενοδοχείο / το ταξί / τον ηλεκτρολόγο / τον υδραυλικό, в то время как при их переводе на русский язык приходится использовать различные падежи и конструкции (платить за еду / за гостиницу / за такси / электрику / сантехнику). При этом в той же словарной статье вопрос «Κому заплатить?» передается уже посредством косвенного дополнения: «Σε ποιον να πληρώσω;» [Τριανταφyllιδis 2009, код доступа http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%80%CE%BB%CE%B7%CF%81%CF%8E%CE%BD%CF%89&dq=].

Рассмотрим еще один из многочисленных греческих глаголов, демонстрирующих возможности плавающего управления, – προμηθεύω (поставлять, снабжать). Как будет видно из дальнейших примеров, оба русских глагола требуются для адекватной передачи на русский язык не только смыслового, но и грамматического значения греческого глагола. В случае, если прямым дополнением при нем служит поставляемый объект, нам удобно пользоваться при переводе русским глаголом «поставлять», а именно: «Οι μεγάλες δυνάμεις προμηθεύουν όπλα σε εμπόλεμους λαούς» [Бабиньотис 2008: 1485]– «Великие державы поставляют оружие воюющим народам», благодаря чему сохраняется удобная для педагогического процесса гомологичность перевода – ведь новогреческая конструкция с предлогом σε эквивалентна русскому дательному падежу [Гришин 2012: 51]. При перестроении этой же фразы, в результате которого прямым дополнением становится лицо, в пользу которого осуществляются поставки, целесообразнее использовать при переводе слово «снабжать», опять-таки сохраняя гомологичность перевода, поскольку предложная конструкция с με передает русский творительный падеж [Гришин 2012: 51]: «Οι μεγάλες δυνάμεις προμηθεύουν εμπόλεμους λαούς με όπλα»–«Великие державы снабжают воюющие народы оружием»⁵. Точнее говоря, глагол προμηθεύω сочетается как с одушевленным, так и с неодушевленным Пациентом, в

⁵ Примеры подобных перестроений содержатся и в самом словаре Бабиньотиса, например «Προμηθεύω τους αντάρτες με πολεμοφόδια» (снабжать партизан боеприпасами) [Бабиньотис 2008: 1485]. Их также можно во множестве найти в греческих СМИ, в частности: «Προμήθευε το Ισλαμικό Κράτος με όπλα» –«Снабжал Исламское Государство оружием» [Портал «Ελληνων νέα», код доступа <http://ellinonea.blogspot.ru/2015/11/fn-6.html>]. В словаре Триандафиллидиса [Τριανταφyllιδis 2008, код доступа http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%80%CF%81%CE%BF%CE%BC%CE%B7%CE%B8%CE%B5%CF%8D%CF%89&dq=] приведен один вводящий в заблуждение пример употребления глагола προμηθεύω: «Τους προμήθευε (με) όπλα / ναρκωτικά». Указанная в нем факультативность использования предлога με создает впечатление, будто остальные члены предложения остаются прежними, в то время как в действительности речь идет о комплексной смене управления (valency alternation). Дело в том, что у личных местоимений во множественном числе не различаются формы прямого и косвенного дополнения, так что если бы адресат поставок был указан в единственном числе, пользователи словаря легко бы заметили смену конструкции: Σου προμηθεύω ναρκωτικά. / Σε προμηθεύω με ναρκωτικά (Поставляю тебе наркотики / Снабжаю тебя наркотиками).

то время как в русском языке эти функции разделяются между глаголами «снабжать» и «поставлять».

Таким образом, переходность греческого глагола представляется не просто плавающей, но и комплексной, поскольку в ней просматриваются не однонаправленные линии детерминирующей зависимости существительного от глагола, а комплексное взаимодействие всех членов в целом.

В этой связи нельзя не отметить адекватность применяемых греческими филологами терминов – ἄμεσο и ἑμμεσο ἀντικείμενο [Τα Νέα Ελληνικά 2008: 111], поскольку их использование отражает тот факт, что существовавшие прежде падежные связи, на которых основывалось управление глагола, ослабли и заместились новым типом управления. Ведь греки при описании своей грамматики вполне могли бы объявить, что формы μου, σου, του и так далее, поставленные перед глаголом, замещают утраченный дательный падеж и соответствуют ему. Не беря на себя смелость утверждать, что смена терминологии обусловлена только этой причиной, тем не менее считаю необходимым отметить, что использование пары ἄμεσοи ἑμμεσο ἀντικείμενο хорошо отражает тот сдвиг, который произошел в отношениях греческого глагола с существительным в свете размывания системы склонения. Ведь падеж характеризуется предопределенным отношением имени к другим лексическим единицам, а современное греческое глагольное управление основано на принципах комплексности и интерактивности.

Впрочем, наибольшие затруднения у русскоязычных студентов вызывают вовсе не случаи взаимозаменяемости прямого и косвенного дополнения, а гораздо более распространенные ситуации изменения значения глагола – причем не только грамматического, но и смыслового – в зависимости от утери им переходности или от ее обретения. Для человека, языковое сознание которого утверждено стереотипами русской школьной грамматики, словосочетание «утеря или обретение переходности» звучит как оксюморон, поскольку стандартная программа обучения предписывает причислять переходность

к постоянным признакам глагола, что, в общем, уместно в случае русского языка, насчитывающего не более двух десятков лабильных глаголов [Летучий 2013: 239]. Однако такое представление контрпродуктивно для преподавания и усвоения греческого глагола.

Вытеснение из греческого языка основанной на падежных отношениях модульной системы управления и ее замена на комплексное плавающее управление привело к трем видам последствий. Во-первых, из греческого языка исчезло подавляющее большинство случаев предложного управления, не говоря уже об управлении родительным падежом. И в самом деле, если управление нацелено исключительно на передачу распространения действия глагола на объект и готово оставить за скобками пространственно-логические нюансы их взаимоотношений, почему бы не упразднить массу случаев сложного управления вроде «заботиться о», «смотреть на», «влиять на» и т. д.⁶

Второе последствие намного интереснее, и поддается гораздо более глубокому осмыслению именно с учетом лабильности. Русскоязычному студенту, с детства привыкшему к тому, что глаголы «ходить», «летать», «привыкать», «просыпаться», «пугаться», «наедаться»⁷ и многие другие являются принципиально непереходными, трудно бывает понять, какое значение они могут приобрести при использовании с ними прямого дополнения. Здесь можно ввести универсальную формулу, которая поможет обучаемым найти новое значение уже известных им глаголов: «сделать, чтобы кто-то пошел» – «повести, отве-

⁶ Список переходных греческих глаголов, соответствующих по значению русским, имеющим предложное управление, приведен в учебнике Гришина [Гришин 2012:111]

⁷ Список таких глаголов см. [Гришин 2012:111]. В данном случае речь идет о глаголах περπαῖω, πετάω, συντηρῶ, ξυλνῶ, τρομάζω, χορταίνω в их непереходных значениях «идти», «лететь», «привыкать», «просыпаться», «пугаться» и «наедаться» а также в переходных – «отводить», «бросать», «приучать», «будить», «пугать» и «кормить досыта». Опять же, последний глагол в своем переходном значении принимает как одушевленный, так и неодушевленный Пациенс (в значении «накормить кого-либо» или «самоу наесться чем-либо»), вновь демонстрируя возможности плавающего управления. В результате словосочетание «Χορτάσα ψάρι» [Бабиньотис 2008: 1960] в равной степени означает «Я насытился рыбой» и «Я накормил рыбу», и значение можно установить только по контексту.

сти», «сделать, чтобы что-то полетело» – «бросить», «сделать, чтобы кто-то привык» – «приучить», «сделать, чтобы кто-то проснулся» – «разбудить» и т. д.⁸

И, наконец, третье последствие, тесно связанное со вторым, представляет собой утрату многими глаголами медио-пассивных форм и передачу соответствующих значений путем отсутствия прямого дополнения⁹. С точки зрения русского языка, легко присоединяющего к глаголам возвратную частицу –ся, трудно понять нежелание греков использовать медио-пассивный залог в таких случаях как, скажем, «Суп варится.» – «Н σούπα βράζει.» Тем более, что второе блюдо, в отличие от первого, в греческом языке продолжает готовиться в медио-пассивном залоге: «Το κρέας ψήνεται» – «Мясо жарится». Или, например, каким образом можно объяснить¹⁰, что два почти полных синонима – глаголы *μαλώνω* и *βρίζω* различаются употреблением своего медио-пассивного залога? Ведь «поругались» по-гречески будет «*μάλωσαν*» (активный залог) и «*βρίστηκαν*» (медио-пассивный).

Другими словами, в греческом языке существует большое количество глаголов¹¹, передающих возвратное значение путем отсутствия прямого дополнения при глаголе в активной форме. Так, *την βράζω* будет означать «варю», а «*βράζει*» безо всякого дополнения – «варится», «*τον μαλώνουμε*» значит «мы его ругаем», а «*μαλώνουμε*» за неимением дополнения переводится как «ругаемся».

⁸ Аналогичную схему предлагает и Лавидас для разъяснения переходного значения глаголов: *Ο κόσμος άλλαξε.* (Мир изменился) – *Οι τολμηροί άλλαξαν τον κόσμο* (Смелые изменили мир) = *Έκαναν τον κόσμο να αλλάξει* (Сделали так, чтобы мир изменился.) [Лавидас 2007: 210]. Стоит заметить однако, что русскоязычным студентам это разъяснение требуется прежде всего для практических нужд и именно в тех случаях, когда нужно объяснить переходное значение обычно непереходного глагола. Что же касается глагола изменять(–ся), он в равной степени употребляется в русском языке в формах как активного, так и в пассивного залога.

⁹ Летучий [Летучий 2013: 229] отмечает, что в армянском языке лабильные глаголы не образуют пассива. Однако несомненно, что то же явление носит закономерный и системный характер и в современном греческом языке.

¹⁰ «В греческом языке образование пассивного залога не очень продуктивно, причем по неясным причинам» [Анагностопулу 2003: 325]. Летучий [Летучий 2013: 229] объясняет аналогичное явление в армянском языке стремлением к экономии выразительных средств.

¹¹ Наиболее распространенные из них приведены в учебнике Гришина [Гришин 2012:112]. Очевидно, что достаточно полный их список будет измеряться трехзначным числом.

В этой связи становится понятной настойчивость греков в использовании прямого дополнения, выраженного местоимением, даже в тех случаях, когда оно кажется нам избыточным. Носитель греческого языка, отвечая на вопрос, погасил ли он свет, никогда не скажет просто «*έσβησα*» («погасил»), но непременно «*Το έσβησα*» –ведь слово «*έσβησα*» само по себе означает и «погас». Эта тенденция распространяется и на глаголы, сохранившие медио-пассивные формы: «*Γιατί δε σήκωσες το ακουστικό;* – *Το σήκωσα*» – «Почему ты не поднял трубку? – Я поднял».

Лабильность как явление достаточно полно изучена и продолжает изучаться лингвистами на основе многих языков мира, в том числе и греческого, так что российским исследователям можно было бы порекомендовать обратить на его материал более пристальное внимание. Однако существует и другой пробел, который представляется более серьезным, так как речь идет о разрыве между теоретическими изысканиями и методикой преподавания греческого языка, никак не учитывающей описанные лингвистами лабильные глаголы. Тем не менее, даже при использовании результатов таких исследований они должны быть соответствующим образом осмыслены и адаптированы – ведь никакая теоретическая схема с распределением лабильных глаголов по семантическим классам не заменит учащимся их сопоставления с соответствующими им по значению глаголами родного языка.

Соответственно, в плане преподавания необходимо предположить достаточно полный перечень лабильных глаголов, утративших форму медио-пассивного залога, освоению пассивного залога в целом. Обучаемые на этапе освоения форм активного залога должны проделывать достаточное количество упражнений на глаголы, изменяющие свое значение в зависимости от отсутствия или наличия переходности, с тем чтобы, перейдя к пассивному залогу, не смешивать эти две группы¹² и не пытаться образовывать пассивные формы от лабильных глаголов, следуя логике как родного языка.

ΛΙΤΕΡΑΤΥΡΑ:

Алексиаду-Анагностопулу 2004 – Alexiadou A. & Anagnostopoulou E. Voice Morphology in the causative-inchoative Alternation: evidence for a non unified structural analysis of unaccusatives // Alexiadou A. & Anagnostopoulou E., Everaert M. The unaccusativity puzzle: explorations of the syntax-lexicon interface. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 114-136

Αναγностопулу 2003 – Anagnostopoulou Elena, The Syntax of Ditransitives: Evidence from Clitics, Mouton de Gruyter – Berlin – New York, 2003

Бабиньотис 2008 – Γεώργιος Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας, 2008

Гришин 2012 – Гришин А.Ю. Греческий язык, М., АСТ-Пресс, 2012. Первое издание – 2007

Диксони Айхенвальд 2000 – Dixon R.M.V. and Aikhenvald Alexandra Y. Changing Valency: Case studies in transitivity. Cambridge University Press 2000

Лавидас 2007 – Λαβίδας Νικόλαος. Μηχανισμοί παραγωγής μεταβατικών εναλλαγών στη διαχρονία της Ελληνικής // Studies in Greek Linguistics, vol. 27 2007 p. 210-223.

Лавидас 2009 – Lavidas Nikolaos, Transitivity Alternations in Diachrony: Changes in Argument Structure and Voice Morphology. Cambridge Scholars, 2009

Летучий 2005 – Летучий А.Б. Непрототипическая переходность и лабильность: фазовые лабильные глаголы / Вопросы языкознания. № 4, 2005 С. 57-75

Летучий 2013 – Летучий А.Б. Типология лабильных глаголов. М., 2013

Τα Νέα Ελληνικά 1994 – Τα Νέα Ελληνικά για Ξένους. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1994

Τριανταφυλλίδης 2009 – Μανόλης Τριανταφυλλίδης. ModernGreekLanguage. код доступа: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/

LABILITY AS REGULAR PHENOMENON OF MODERN GREEK AND METHODS OF TEACHING IT

The paper treats the lability as one of the basic principals of the modern Greek verb and so an adequate method of teaching the Greek labile verbs to Russian-speaking students should be elaborated. The first step was done in the manuals of A.Grishin (2007&2012), but the need for further describing and classifying them hasn't eliminated yet, because the unchangeable valency and transitivity of the Russian verb hinders the Russian students from understanding the meaning of the Greek verbs, which show valency alternation.

Ключевые слова: *новогреческий язык, лабильность, лабильные глаголы, плавающее управление, плавающая переходность, методика преподавания.*

Key words: *modern Greek, lability, labile verbs, valency alternation, changing transitivity, didactic methods.*

В СООТВЕТСТВИИ С БОДЛЕРОМ: ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКИХ СБОРНИКОВ КОСТАСА КАРИОТАКИСА

Творчество Костаса Кариотакиса занимает важное место в истории греческой литературы XX в. и, прежде всего, связано с культурой декаданса. Поэтому несложно обрисовать круг основных влияний, как греческой литературы, так и зарубежной, в границах которого постепенно формируется художественный метод греческого автора. Вполне закономерно, что ключевой фигурой, на которую ориентируется в своем творчестве Кариотакис, становится Шарль Бодлер. Тесная связь с Бодлером прослеживается на протяжении всего творчества Кариотакиса: в нескольких переводах, которые греческий поэт включает в свои сборники, в использовании традиционных поэтических форм, а также в обращении к тем или иным философским концепциям.

Влияние Бодлера проявляется и на интертекстуальном уровне. Интертекстуальные включения выполняют разные функции, благодаря чему выстраивается замысловатая система отношений с творческим наследием Бодлера, что позволяет греческому поэту поместить свое творчество в определенный культурный и идеологический контекст.

Для всех поэтических сборников Кариотакиса характерна сложная организация поэтического материала: поэт уделяет внимание месту каждого стихотворения, разделяя каждый сборник на несколько частей. Кроме того, Кариотакис добавляет к сборникам эпиграфы, в одном из сборников есть предисловие и эпилог. Эта особенность, несомненно, контрастирует с подходом к выбору названий стихотворений (стихотворения часто называются по первой строке или же носят нейтральное

и нарочито простое название). На мой взгляд, сложную структуру сборников Костаса Кариотакиса стоит также считать интертекстом. Греческий поэт и здесь ориентируется на творчество Бодлера, главным образом, на сборник «Цветы зла» («Les Fleurs Du Mal»).

Так, первый сборник «Боль человека и вещей» («Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων») насчитывает 10 стихотворений, разделенных на два цикла, к сборнику есть эпиграф, написанный самим Кариотакисом. Это, несомненно, ранняя поэзия, где поэтическое мастерство Кариотакиса еще не вполне раскрылось. В сборнике ощутимо влияние романтической поэзии Первой Афинской Школы, а также влияние западноевропейской поэзии, которое проявляется скорее на мотивном уровне. Но уже в этом раннем сборнике прослеживается тенденция к сложной организации текстов, следование определенной логике.

Второй сборник представляет наибольший интерес с точки зрения его структуры. Само название сборника «Νηπενθή» указывает на связь с поэтикой Бодлера. Словосочетание «νηπενθές φάρμακον», которое мы встречаем в четвертой песни Одиссеи (Οδύσσεια, δ 221) у Бодлера в его эссе «Искусственный рай» («Les paradis artificiels») используется в качестве определения опиума, как средства, которое служит «панaceей от всех человеческих страданий»: Quels mondes intérieurs! Était-ce donc là la panacée, le pharma konné penthès pour toutes les douleurs humaines?» [Baudelaire 1964: 189-190]. Кроме того, существительное «Le népenthès», также означающее «дающий забвение напиток» встречается в стихотворении «Лета» («Le Léthé») [Baudelaire 2013: 128].

На связь с поэзией Бодлера указывает не только название сборника, но также наличие предисловия, в качестве которого Кариотакис использует прозаический перевод бодлеровского стихотворения «Голос» («La Voix») из сборника 1866 года «Обломки» («Les Épaves»), заменив название на «В качестве предисловия» («Σαν πρόλογος»). Возможно, сама традиция предварять поэтический сборник предисловием также заимствуется Кариотакисом у французского поэта, чьи «Цветы зла»

открывает знаменитое поэтическое обращение «К читателю» («Au Lecteur»), написанное в традиции предисловий, когда автор «задает общую рамку для восприятия книги и тем самым узаконивает или старается узаконить книгу в контексте культурных представлений эпохи» [Козлов 2005]. Прозаический перевод стихотворения Голос отчетливо характеризует мировоззрение поэта в момент создания «Νηπενθή». Субъект стихотворения Бодлера – избравший тяжелый путь поэтического творчества – «жертва экстатического ясновидения» («De ma clairvoyance extatique victime») [Baudelaire 2013: 140], сравнивающий себя с пророком.

Структура сборника «Νηπενθή» довольно сложная: он состоит из четырех тематических разделов, первый из которых, «Раненые Боги» («Πληγωμένοι Θεοί»), обнаруживает явные параллели с первой частью Цветов зла «Сплин и идеал» («Spleen et Idéal») и посвящена, главным образом, теме поэзии. Кариотакис последовательно рисует детальный портрет представителя нового литературного поколения, который напоминает скорее представителя проклятой поэзии XIX в., чем знаменитых на тот момент греческих авторов, таких как Паламас, Сикельянос и Варналис. Это место в поэтическом мире поэт закрепляет за собой в стихотворении «Полимния» («Πολύμνια»), несомненно, перекликающееся с «Больной музой» («La Muse malade») Бодлера.

Эпилог сборника «Νηπενθή», в качестве которого Кариотакис использует перевод стихотворения Жоржа Роденбаха, связан с предисловием, прежде всего, благодаря теме творчества как единственного убежища. Однако в финале стихотворения появляется мотив смерти как погружения в сон с наступлением ночи («Et puisque la nuit vient, — j'ai sommeil de mourir!») [Rodenbach 1905: 233], как перехода в новое состояние, как продолжения пути и отчасти созвучен финалу хрестоматийного бодлеровского «Путешествия» («Le voyage»), где смерть представлена в качестве путешествия в неизвестный мир («Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!») [Baudelaire 2013: 120]. «Путешествие» – заключительное стихотворение и сво-

его рода квинтэссенция сборника. Это стихотворение, где замысловато переплетаются ключевые мотивы «Цветов зла», можно считать эпилогом сборника Бодлера.

Стоит отметить, что сборник Кариотакиса «Νηπενθή» нельзя назвать зрелым. Широкую известность греческому поэту принес его третий сборник «Элегии и сатиры» («Ελεγεία και σάτιρες») 1927 года. Именно в этом сборнике отразилось более глубокое понимание поэзии прошлых лет и в значительной степени Шарля Бодлера. В бодлеровском ключе здесь представлен переход от романтического стремления к идеалу к осознанию невозможности его обретения, от попытки найти убежище в поэтическом искусстве к трагическому столкновению с реальностью, неумолимо уничтожающей творца, от прекрасного забытья, которое на время дают наркотические вещества, к неминуемому пробуждению.

Сборник «Элегии и сатиры» также имеет строгую организацию: две части раздела элегий, три стихотворения, объединенные общим названием «Героическая трилогия» («Ηρωϊκή τριλογία»), раздел сатирических стихотворений и переводы.

Кариотакис использует в качестве эпитафии цитату из третьей книги «О природе вещей» Лукреция, где говорится о необходимости избавления страха перед Ахеронтом, который мучит человека «Et metus ille foras praesepe Acheruntis agendus funditus humanam qui vitam turbat ab imo.» [Καρυωτάκης 2009: 61]. Эпитафия, с одной стороны, служит связующей нитью с эпилогом «Νηπενθή», объединяя два поэтических сборника и создавая ощущение единства творчества, а с другой – обнаруживает возможную связь с творчеством Бодлера.

Стоит обратить внимание на двойственный образ поэта, который явно вырисовывается в сборнике, что очевидно уже из его названия. Автор сборника выступает в двух противоположных ипостасях. Можно предположить, что и здесь Кариотакис ориентируется на бодлеровскую концепцию двойственности авторской позиции, на что французский поэт указывает опять же во вводном обращении «К читателю». В финале стихотворения звучит знаменитое обращение к «лицемерному читателю»,

«двойнику и брату» поэта («- Нυποscritelecteur, – monsemblable, – monfrère!») [Baudelaire 2012: 8], что отсылает читателя к афористической фразе Горация, которую французские писатели нередко использовали в качестве эпиграфа [Козлов 2005]: «Чему ты смеешься? Лишь имя/ Стоит тебе изменить, не твоя ли история это?»¹ [Гораций 1970: 247]. Таким образом, «авторская позиция колеблется между позицией сатирика и позицией христианского проповедника.» [Козлов 2005]. Стоит вспомнить и об эпиграфе к «Цветам зла» из «Трагических поэм» Агриппы Д'Обинье, произведения, в котором наблюдается схожая двойственность позиции автора.

Кариотакис же, перенимая эту двойственность, решает подчеркнуть ее разделением сборника на две части. Важно отметить, что роль сатирика сохраняется, но вот роль строгого обличителя пороков всего человечества не вполне актуальна для греческого автора. Он в своей поэзии, как правило, ограничивается рамками себе подобных, представителей поколения 20-х годов. Кариотакис мало говорит об окружающей действительности, мы только знаем, что она враждебна и опасна, что наиболее красноречиво выражено в стихотворении «Завет» («Υποθήκαι»).

В первой, элегической, части сборника, Кариотакис создает образы людей его круга («Υστεροφημία», «Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ...», «Είμαστε κάτι...», «Ποιά θέληση θεού...», «Ανδρείκελα»), и некоторые детали этого портрета раскрываются уже в сатирической части сборника («Όλοι μαζί...», «Ιδανικοί αυτόχειρες»). Во всех этих стихотворениях появляется местоимение «мы», указывающее на трагедию целого поколения. Кариотакис высмеивает «идеальных самоубийц», которые всякий раз откладывают свой страшный план и поэтов-современников, «павших искупительной жертвой окружающей действительности и эпохи» («επέσαμε θύματα εξιλαστήρια του “περιβάλλοντος”, της “εποχής”») [Καρυωτάκης 2009: 103], обращая свой сарказм, прежде всего, на самого себя.

Таким образом, в третьем сборнике Кариотакиса появляется тот самый бодлеровский читатель, двойник и брат, более

того, он становится субъектом поэзии, что подчеркивает общую участь поколения.

Влияние творчества Шарля Бодлера на Костаса Кариотакиса прослеживается на разных уровнях и, в значительной степени, на уровне структуры поэтических сборников, что способствует диалогическому взаимодействию как двух авторов, так и греческой и французской поэзии в целом.

ЛИТЕРАТУРА

Baudelaire 1964 – Baudelaire Ch. Les paradisartificiels. Paris: Le livre de poche, 1964.

Baudelaire 2012 – Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. Paris: Libro, 2012.

Гораций 1970 – Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М.: Художественная литература, 1970.

Καρυωτάκης 2009 – Καρυωτάκης Κ.Γ. Ποήματα και πεζά. Αθήνα: Εστία, 2009.

Козлов 2005 – Козлов С. Бодлер, «К читателю»: перевод и комментарий, «НЛО» 2005 № 73. В режиме электронного доступа: magazines.russ.ru (дата обращения: 25.02.2015)

Rodenbach 1905– Rodenbach G. Le règne du silence : poème. Paris: E.Fasquelle, 1905.

IN ACCORDANCE WITH BAUDELAIRE: THE ORGANIZING STRUCTURE OF KOSTAS KARIOTAKIS' POETRY COLLECTIONS

There is a close link between Kostas Kariotakis' poetry and Charles Baudelaire's works, which influenced Kariotakis' choice of certain poetic forms, themes, motives and imagery all over his career. Kariotakis' books of poetry are all remarkable for their elaborate arrangement. The article focuses on the manifestations of Baudelaire's influence in Kariotakis' manner of organizing poetic materia¹.

¹ Пер. М.Дмитриева

Ключевые слова: Костас Кариотакис, Шарль Бодлер, греческая поэзия XX века.

Key words: Kostas Kariotakis, Charles Baudelaire, Greek poetry of the 20th century.

Жигалова Н.Э., Екатеринбург

ТУРКИ-ОСМАНЫ В СОЧИНЕНИЯХ ПОСЛЕДНИХ ВИЗАНТИЙСКИХ ИСТОРИКОВ

Время с середины XIV в. было судьбоносным в истории Византии. В этот период молодое османское государство вело активную завоевательную политику на греческих территориях, постепенно занимая политическое и культурное пространство вокруг византийской ойкумены. Современники тех событий стремились объяснить причины столь успешного продвижения турок, определить перспективы сосуществования с завоевателями-иноверцами. Византийские писатели в своих сочинениях как раз и отразили умонастроения людей своего времени, оказавшихся перед лицом турецкого завоевания.

Чтобы определить отношение византийцев к захватчикам, рассмотрим произведения, созданные уже после падения Византии. Осознание причин и последствий этой катастрофы для греческого народа стало основной задачей поствизантийской историографии, ярчайшими представителями которой являются Лаоник Халкокондил, Михаил Критовул, Дука и Георгий Сфрандзи [Бибиков, Красавина 1991: 289; Turner 1964: 352-365]. Именно их взгляд на восточных соседей, их религию и обычаи и станет предметом изучения в рамках данного исследования.

Особое внимание историки уделили вопросу происхождения турок, характеристике их традиций, порядков и морально-этических качеств. Халкокондил в своем историческом труде обращается к идентификации турок, возвышение которых, по его собственному утверждению, призвано осветить сочинение [Laonikos Chalkokondyles 1996: 88]. Довольно часто в произведении Халкокондила встречается этноним «турки», лишь изредка изменяясь на «османы» (οἱ Ὀθωμανῖται) [Ibid: 100], однако зачастую под турками автор понимает некую тюркоязычную общность, расселенную по всей Азии.

В начале своей «Истории» писатель приводит несколько версий происхождения турок, что говорит о большой заинтересованности автора в этом вопросе. Он пишет, что «некоторые думают, что турки – это потомки скифов» [Ibid: 94], поскольку они имеют такие же обычаи и похожий язык. Отчасти автор согласен с этим, поскольку турки, как и скифы в свое время, «сейчас рассеяны по всей Азии <...> и до сих пор варварские турки, которые живут в нижних частях Азии, в Лидии, Кари, Фригии и Каппадокии, говорят на таком же языке и во многом используют то же снаряжение, что и скифы, которые живут в Сарматии у Танаиса»¹.

Автор приводит еще одну точку зрения, согласно которой турки являются потомками парфян, и, поскольку они (турки) вели кочевой образ жизни, то их можно называть турками [Ibid: 96]. Отсюда ясно, что Халкокондил выводит происхождение турок из азиатских кочевых племен, но он также допускает мысль, что турки-кочевники могли быть «последователями Омара², который распространил учение Мухаммеда и получил контроль над Азией» [Laonikos Chalkokondyles 1996: 96]. Хотя автор оговаривается, что определенно не может сказать, какая из этих теорий наиболее правдива [Ibid: 96], сам он согласен, что турки являются потомками скифов ввиду схожести языка и нравов.

Очевидно, что Халкокондил великолепно разбирался в вопросе происхождения турок и практически не противопоставляет азиатские народы друг другу. Для него все они – это последователи Мухаммеда, которые в совокупности своей понимаются как отдельный, недружелюбный к христианскому, мусульманский мир. Но, несмотря на уважительное отношение Халкокондила к исламу, многих его приверженцев он характеризует как варваров [Ibid: 290], намеренно противопоставляя христианский мир «варварскому» азиатскому.

Лишь повествуя о событиях XIV в., Халкокондил дает турецкому народу конкретную оценку, называя их «варварами»,

которые захватили и разрушили государства болгар и сербов [Ibid: 120]. Однако, несмотря на то, что турки, по мнению историка, выступают как более отсталый в культурном и военном отношении народ, нежели все другие, Халкокондил все же указывает, что предводитель турок Сулейман был «храбрым военачальником» [Ibid: 124, 144-146], причем, что важно также подчеркнуть, именует его василевсом. Василевсом историк называет также султанов Мурада I и Баязида I [Ibid: 180]. Можно предположить, что Халкокондил, таким образом, подготавливает читателя к главной идее своего сочинения, которая заключалась в том, что место пришедшей в упадок Византийской империи заняло новое, молодое и сильное турецкое государство. С другой стороны, вероятно также, что под словом «василевс» Халкокондил подразумевает просто «правитель». Этот вывод справедлив также и потому, что такое применение данного титула вполне соответствует желанию историка эллинизировать стиль своего сочинения, что подтверждается использованием этого термина по отношению и к западноевропейским, и балканским правителям [Ibid: 198].

Критовул, очевидно, вкладывает в это понятие иной смысл. В историографии автору часто ставят в упрек его стремление возвести Мехмеда в один ряд с византийскими императорами [Удальцова 1953; Reinsch 2003]. Самым ярким тому доказательством служит то обстоятельство, что историк на протяжении всего своего повествования именует султана василевсом. Этот титул он применяет, разумеется, и к византийским императорам тоже. Так, свой рассказ о ранних деяниях Мехмеда в качестве султана он предваряет заголовком «Договоренности василевса с Константином, василевсом ромеев, и Караманом» (σπονδαὶ τοῦ βασιλέως μετὰ Κωνσταντίνου τοῦ βασιλέως Ῥωμαίων καὶ Καραμάνου) [Critobuli Imbriotae Historiae 1983: 17].

Критовул не выделяет турок в качестве отдельного азиатского народа – в начале своего сочинения писатель, оправдываясь, почему он пишет по-гречески, говорит, что делает это для того, чтобы «не только персы и арабы и те, кто знаком с их языком <...> не только греки, но и западные народы <...> уз-

¹ Очевидно, под Скифами Халкокондил понимает народы Восточной Европы. Халкокондил уточняет, что «фактически, скиф – это человек, ведущий кочевой образ жизни». Ibid: 96.

² Второй праведный халиф (634-644 гг.).

нали об этих делах» [Ibid: 5]. Видно, что автор не склонен даже использовать этноним «турки» в своем повествовании.

В отношении этнической и религиозной принадлежности турок историк Критовул совершенно нейтрален. Отождествляя их с персами и арабами, он ни разу за все сочинение не использовал этноним «турки» или «османы», говоря обычно «они отправились» или «воины устремились», лишь изредка характеризуя их как «неприятелей» (οἱ πολέμοι) [Ibid: 39], которыми они были в глазах греков, но не самого автора. Лишь при описании смерти Орхана, родственника Мехмеда II, Критовул говорит, что тот был «из рода Османов» [Ibid: 73].

Невозможно проследить отношение Критовула и к исламу, а также к его представителям, поскольку автор старательно замалчивает обстоятельства турецких бесчинств в отношении христиан. Даже рассуждая о разграблении церквей и поругании церковных служителей, писатель лишь сообщает сами факты, никак не оценивая их. В то же время историк отмечает милостивое отношение султана к покоренным иноверцам, выступает их благодетелем.

Георгий Сфрандзи, как и Критовул, совершенно не уделяет внимания ни религиозным, ни этническим особенностям турок. Из его рассуждений относительно планируемого брака императора Константина XI с сербской княжной Марой, вдовой султана Мурада II, следует, что автор не видит ничего предосудительного в женитьбе его господина с женщиной, бывшей женой турка-мусульманина. Сфрандзи поясняет, что есть несколько препятствий³, среди которых, ее предыдущий брак, однако, не является преградой⁴, тем более что Мара, по словам автора, была женой «такого великого господина и, как

я слышал, с ним не жила» [Γεώργιος Φρανζής XXXI: Col. 1054]. Таким образом, на основе прецедента, а также руководствуясь практическими соображениями, Сфрандзи опускает религиозные и этнические факторы, препятствующие союзу Константина с сербской княжной. В дальнейшем, во всем сочинении Георгия Сфрандзи практически не нашлось места обсуждению межэтнических разногласий.

В отношении мусульманской веры мы не наблюдаем со стороны Сфрандзи никаких ярко окрашенных оценок – он дипломатично обходит стороной вопрос о межконфессиональных различиях христиан и мусульман. Напротив, для Сфрандзи кажется вполне естественным наличие у османов веры с отличными от христианских обычаями и обрядами. Интересно, что рассказывая о турецком посольстве при дворе императора Мануила II Палеолога, сообщает, что «турки <...> с удивлением говорили, что он (Мануил – Н.Ж.) похож на основоположника их веры Мухаммеда» [Ibid. Col. 1030].

Для Сфрандзи османы – это, несомненно, враги, принесшие много бед его родине, но в то же время они предстают в интерпретации автора соседями, порой даже партнерами, которые помимо отрицательных качеств имеют также и некоторые достоинства.

Дука, как и Халкокондил, подробно останавливается на описании обычаев и характера представителей турецкого народа. Однако, если Халкокондил, как можно заметить, старался быть объективным и беспристрастным, то в сочинении Дуки встречаются более однозначные и категоричные оценки. Напротив, все в турках, представляется ему варварским и недостойным. Так, например, обычай турок истязать рабов в случае, если они сразу не проданы, кажется Дуке возмутительным и совершенно варварским [Doukas 1975. VIII: 72]. Особенно если речь идет о рабах-греках. Однако, описывая зверства турок в отношении других народов, автор более сдержан и порой особо не останавливается на этих сюжетах.

Автор обвиняет турок в склонности к излишествам, отмечает, что они «похотливы как никто другой», «невоздержанны

³ Первое – более низкое происхождение, второе – из-за дальнего родства, третье – ее прежнее замужество, четвертое – возраст, могущий стать препятствием к деторождению, хотя княжне было на тот момент около 35 лет. См.: Γεώργιος Φρανζής XXXI: Col. 1054.

⁴ По причине того, что деспина Евдокия, бабушка Константина, также была замужем за турком, прежде чем сочетаться браком с его дедом Иоанном V Палеологом. Однако этот факт спорен, поскольку прямые сведения о заключении этого брака отсутствуют. Практически общепринятым в историографии является положение, что Иоанн V был женат лишь однажды – на Елене Кантакузине. См.: Куш 2012: 6-17; Карпов 1974: 92-93; Коробейников 1996: 167.

больше, чем все другие народы», «ненасытны и распущены» [Ibid. IX: 73]. Особенно Дука уделяет внимание отношению турок к женщинам. Если у Халкокондила мы находим описание, главным образом, семейных отношений, то Дука больше останавливается на сексуальных предпочтениях турок. Так, они «воспламененные неугасимой страстью, бессовестны и разнузданы, имеют сношения как с женщинами, так и с мужчинами и бессловесными животными. Люди эти бесстыдны и свирепы, и творят они следующее: если они захватывают греческих или итальянских женщин, или же женщин другого рода, то хватают их в объятия словно Афродиту или Семелу, но женщин их собственного рода или языка они берут неохотно, с отвращением, будто это медведь или гиена» [Ibid. IX: 73]. Выбор автором именно этих животных вполне объясним: в европейской культуре с XII в. медведь фактически демонизируется, воспринимается как нечистое, ленивое и похотливое животное [Пастуро 2012: 62-65], а гиена еще в «Физиологе» понималась как «скверный зверь – из-за того, что меняется у него естество», т.е. олицетворяет собой содомский грех, поскольку, по мнению составителей данного документа, является гермафродитом [Физиолог 1996: 140]. Аристотель, который также упоминал о «двуполости» гиен, считал данное утверждение ложным [Аристотель 1996: 277]. Таким образом, учитывая все эти коннотации, ясно, что сексуальные привычки турок вызывают у Дуки отторжение, воспринимаются как варварские и противоречащие естественные.

В этой связи интересно также отметить, что султан Баязид I, вызывающий явное отвращение у Дуки, по его мнению, «жил праздно и бесцельно, никогда не прекращал развратных половых сношений, предаваясь разврату с мальчиками и девочками» [Doukas 1975. XV: 88]. Однако не все турки имеют у Дуки отрицательные характеристики – к примеру, султан Мурад II выглядит благочестивым и умным, так же как и его советник Баязид, который участвовал в переговорах с императором Мануилом II [Ibid. XXIII: 132]. Тем не менее, других положительных отзывов о турках в сочинении Дуки мы практически не

находим – в целом, весь турецкий народ для него это «любители грабежа, насилия и несправедливости, даже в отношении их сородичей» [Ibid. XXIII: 133].

Очевидно, Дука хорошо осведомлен о турецких обычаях. Он указывает, что «углубляться в происхождение друг друга было не в обычаях турок – необходимо лишь, чтобы правитель был потомком Османа» [Ibid. XXIII. P.133]. Также Дука обстоятельно останавливается на описании янычарского корпуса, подробно излагает его состав и характер взаимоотношений между янычарами и их господами [Ibid. XXIII. P.135].

Подробные описания турецких порядков демонстрируют поразительную осведомленность автора. Однако, в отличие от сочинений других авторов, повествование Дуки наполнено нелестными эпитетами, яркими сравнениями и характеристиками, в свете которых турки предстают диким, гнусным и варварским народом, воспринимавшимся автором как справедливая и неминуемая Божья кара, которую христиане, несомненно, заслужили за свое лицемерие и клятвопреступление.

Несмотря на то, что турецкий вопрос была едва ли не центральной темой поздневизантийских исторических произведений, прослеживается неоднозначное отношение их авторов к османам. В зависимости от идеологических предпочтений того или иного писателя можно оценивать градус неприязни историков к туркам. Халкокондил стремится вписать турецкую народность в контекст детерминированного процесса возвышения и упадка цивилизаций, поэтому старается быть объективным и непредвзятым. Его сочинение в меньшей степени, нежели другие, наполнено эпитетами и характеристиками, указывающими на чуждость и инаковость этого народа. В его произведении мы находим лишь характеристики отдельных представителей турок. Например, о Сулеймане, сыне Баязида I, Халкокондил пишет, что тот был «ленивым и был занят лишь пиршествами <...> и посланники греков советовали ему не быть таким, но он не обращал на них никакого внимания, лишь пил от зари до зари, начинал пить пе-

ред завтраком, а заканчивал вечером. В других же отношениях Сулейман был разумен, силен и неистов в бою» [Laonici Chalcocandylae 1924 IV: 163-164].

В противовес ему, историк Дука, чье сочинение последовательно описывает несчастную судьбу его родины, всячески старается изобличить турок и их варварские обычаи, указать на их иную, нечестивую веру и дикие повадки. Повествование Дуки, на наш взгляд, наиболее ярко демонстрирует отношение писателя к турецким захватчикам. Однако Дука понимает, что турки также воспринимали христиан как «неверных». Цитируя албанца-ренегата, автор использует для характеристики христиан именно такой термин, который в самом деле мог быть применен по отношению к лицу, не исповедовавшему ислам: «раньше был неверным (Καβούρ⁵), теперь же мусульманин» [Doukas 1975 XXI: 117].

Сочинение же Критовула, посвященное султану Мехмеду II и его деяниям, необходимо рассматривать отдельно от других, поскольку этот автор намеренно не дает практически никакой оценки турецким злодеяниям и никак не акцентирует внимание на их идентификации, стараясь сгладить все неудобные моменты, связанные с бесчинствами турок на покоренных территориях и в захваченном Константинополе [Critobuli Imbriotae Historiae 1983: 76]. Сам Мехмед, по словам Критовула, видя разграбленный город, весьма сожалел, горько плакал и восклицал: «какой город обрекли мы на разграбление и разрушение!» [Ibid: 76].

Несмотря на различные оценки авторов, их идеологические и политические предпочтения, очевидно, что «турецкий вопрос» никого из них не оставил равнодушным – более того, явственно прослеживается, что основной линией сочинений авторов является именно история возвышения османов, а не внутренние дела Византии. Отсюда хорошо видно отношение

рассматриваемых авторов к туркам как представителям иной культуры и иного вероисповедания. Отмечая, что религиозное восприятие турок было зачастую более острым, нежели этническое, следует констатировать, что для византийских авторов турки в целом оставались враждебным варварским народом, практически лишенным каких-либо положительных черт. Однако стоит подчеркнуть, что оценки историков неоднозначны – важной задачей для писателей, живших на покоренных территориях, было донести свои сочинения до образованной общественности и потомков, поэтому в их произведениях нередко встречаются положительные оценки представителей турецкого народа.

Характеристика турок дается не столько с помощью специальной терминологии, необходимой для идентификации османов, сколько через обычаи, религиозную практику и повседневную жизнь. Образ турок, таким образом, во всем несет в себе черты «другого» – это народ другой веры, других порядков, другого мировоззрения.

Можно предположить, что неоднозначная оценка авторами османов основывалась лишь на стремлении писателей приспособиться к изменившемуся миропорядку, вписать турок в неизбежный процесс возвышения и упадка империй и найти способ сосуществовать с могущественным соседом [Шукуров 2000: 267]. Однако, как видно на примере рассуждений историка Дуки, отнюдь не все поздневизантийские писатели изыскивали готовность мириться с турецким владычеством: рассказывая о бедах христиан в захваченном Константинополе, Дука, преисполненный горечи из-за страшной участи, постигшей его город, сетовал, что теперь «Великая Церковь... стала алтарем варваров, была переименована и обращена в дом Мухаммеда» [Doukas 1975. XL: 232], а «один из его мерзких священников взошел на кафедру и вознес свою скверную молитву. Дитя зла, предтеча Антихриста, взошедший на святой алтарь» [Ibid. XL: 231].

У других поствизантийских авторов, как было показано, мы не встречаем столь ярких характеристик и сравнений. В том мне видится попытка писателей не столько внести завоева-

⁵ Очевидно, производное от «кафир» (перс.) или «гяур» (тур.), т.е. неверный, не исповедующий ислам. О других случаях употребления этого термина в византийских источниках см.: Moravcsik 1983: 22, 149.

телей в концепт своего исторического повествования, сколько смириться с перспективой сосуществования с османами и осознать приход нового миропорядка.

ЛИТЕРАТУРА

Аристотель 1996 – Аристотель. История животных / Предисл. и примеч. Б.А. Старостина, пер. с древнегреч. В.П. Карпова. М., 1996.

Бибииков, Красавина 1991 – Бибииков М.В., Красавина С.К. Некоторые особенности исторической мысли поздней Византии / Культура Византии XIII – пер. пол. XV в. М., 1991. С. 280 – 297.

Карпов 1974 – Карпов С.П. Трапезунд и Константинополь в XIV в. // ВВ. 1974. Т.36. С. 83 – 99.

Коробейников 1996 – Коробейников Д.А. Понтийские митрополии на мусульманских землях в XIV в. // ВВ. 1996. Т.56. С.156 – 169.

Куш 2012 – Куш Т. В. Елена Кантакузина Палеологина: портрет византийской императрицы // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2012. № 4. С. 6 – 17.

Пастуро 2012 – Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Пер. с фр. Е. Решетниковой. СПб., 2012.

Удальцова 1953 – Удальцова З. В. Предательская политика феодальной знати Византии в период турецкого завоевания // ВВ. 1953. Т.7. С. 108 – 115

Физиолог 1996 – Физиолог / Перевод и комментарии Е.И. Ванеевой. СПб., 1996.

Шукуров 2000 – Шукуров Р.М. Зона контакта. Проблемы межкультурных отношений в современной византистике // ВВ. 2000. Т.59. С. 258 – 267.

Critobuli Imbriotae Historiae 1983 – Critobuli Imbriotae Historiae / ed. D.R. Reinsch / CFHB, Vol. XXII. Berlin, 1983.

Doukas 1975 – Doukas. Decline and Fall of Byzantium to the Ottoman Turks / Trans. by H.J. Magoulias. Detroit, 1975.

Laonici Chalcocandylae 1924 – Laonici Chalcocandylae historiarum demonstrationes / rec. E. Darcó. T. II. Budapestini, 1924.

Laonikos Chalkokondyles 1996 – Laonikos Chalkokondyles: A Translation and Commentary of the «Demonstrations of Histories» (Books I–III) / Ed. And trans. By N. Nicoludis. Athens, 1996.

Moravcsik 1983 – Moravcsik G. Byzantinoturcica. Leiden, 1983. Bd. II.

Reinsch 2003 – Reinsch D. R. Kritoboulos of Imbros – Learned Historian, Ottoman Raya and Byzantine Patriot // ЗРВИ. XL. 2003. P. 297-311.

Turner 1964 – Turner C.J.G. Pages from late Byzantine Philosophy of history // BZ. 1964. Vol. 57. P. 346-373.

Γεώργιος Φρανζής – Γεώργιος Φρανζής. Χρονικόν Μικρόν // PG. Vol. 156. Col. 1023-1080.

PERCEPTION OF TURKS BY THE BYZANTINE HISTORIANS

This article deals with the problem of a perception the Turks by the Byzantine historians of the XV century – Laonikos Chalkokondyles, Michael Kritovoulos, George Sphrantzes and Doukas. According to the materials of their historical works it was analyzed the attitude to the representatives of the Islamic faith. Based on the comparative analysis of the works of historians it was revealed moral and ethical image of the Turks, and it's also can be traced the authors' attitude to the origin, religion and customs of the Ottomans.

Ключевые слова: византийские историки XV века, средневековые хроники, турки-османы, мусульмане, Халкокондил, Критовул, Сфрандзи, Дука

Keywords: Byzantine historians of the XV century, medieval chronicles, the Ottoman Turks, Muslims, Chalkokondyles, Kritovoulos, Sphrantzes, Doukas.

ТРАДИЦИИ ВОЛЬНОГО ПЕРЕВОДА И «МЕДЕЯ» БРОДСКОГО (о «возмущающем воздействии» рифмы)

«Медея» Бродского представляет собой пример перевода «со стиля на стиль»: в роли подстрочника выступали переводы с греческого без обращения к оригиналу. Русским «оригиналом» стал перевод Анненского (другие русские переводы, относящиеся ко второй половине XIX в., не переиздавались и были скорее всего Бродскому недоступны), а английским («какая-то старая английская версия» [Полухина 2005: 173]), по нашему предположению, перевод Маррея (Gilbert Murray)¹.

Переходное состояние текста – то ли оригинальные стихи, то ли (по формальным признакам) все же перевод – приводит к тому, что он чаще всего оказывается вне внимания исследователей творчества Бродского.

Описывать поэтику Бродского в этом переводе легче всего через отрицания: не воспроизводит метрику оригинала, не стремится к точности, не ориентируется на подлинник, – то есть не придерживается собственных заявленных принципов отношения к переводному тексту [Худайбердина 2010: 257–258]. Особенности собственной поэтики (ритмика, строфика, смысловая рифма, добавление не продиктованных оригиналом поэтических категорий) – вот общий знаменатель, к которому Бродский приводит и русский, и английский перевод (а через них – и текст подлинника), что объясняется основной задачей

¹ Предположение основано, во-первых, на том, что это перевод академический и наиболее часто упоминаемый, во-вторых, на том, что он был предназначен для театра (а именно для Royal Court Theatre [Wiles 2007: 363], а значит, отвечал и задаче, стоявшей перед Бродским, в-третьих, потому что это перевод поэтический, и его форма находит иногда отражение и в интерпретации Бродского, наконец, некоторые отступления Бродского от версии Анненского находят подтверждение в переводе Маррея: «горе», которое «приходит в Элладу чаще всего с Востока» – образ, навеянный фразой *a voice of the eastern seas* в переводе Маррея, не обусловленной оригиналом.

– придать тексту Еврипида, предназначенному для постановки в Театре на Таганке, современное звучание. Выбор рифмованного перевода – поэтической формы, удаленной от варианта оригинала², – дополнительно повлиял на изменения словесной ткани подлинника.

Немного о терминологии: «возмущающее воздействие» (воздействие, нарушающее нормальное функционирование системы) в терминологическом понимании, позаимствованном из математической и технической среды, в филологии применяется, может быть, и нечасто, но вполне уместно³. «Возмущающее» влияние (чаще воздействие) рифмы – формулировка, предложенная М.Л. Гаспаровым [Гаспаров 1988: 35], на наш взгляд, достаточно прозрачна сама по себе. Рассмотрение этого явления применительно к тексту Бродского может не только дать наглядную характеристику «поэтической вольности» в переводе, но и наметить возможности объяснения этой вольности.

Первый признак вольности – авторские добавления. Бродский добавляет сразу 45 строк пролога. Надо заметить, что сам по себе принцип экспозиции вполне традиционен для греческой трагедии, но в «Медее» Еврипида, как и в других классических драмах, эта экспозиция дается предельно сжато (в оригинале несколько строк в речи кормилицы: «о если бы Симплегады не пропустили Арго в страну колхов, не падала б сосна, чтобы стать кораблем и отвезти гребцов за золотым руном, не приплыла бы Медея в Иолк и не оказалась бы в Коринфе», – лишь намек на миф), а у Бродского мы видим подробное развертывание «обратной» мифологической перспективы будущего действия⁴.

² Рифма, правда, нерегулярная, используется и Анненским. Английский же перевод в этом смысле абсолютно классичен – александрийские стихи и рифмы в хорах.

³ См., например, работу Лотмана [Лотман 1972].

⁴ Здесь можно предположить влияние «Медии» Пазолини – несмотря на название и безусловное доминирование Медии-Каллас во второй части фильма, первая целиком посвящена взрослению Ясона, а поход аргонавтов изображается в том же ключе, что и у Бродского:

С морем дело иметь легче мужам, чем с пашней.

За морем больше места для подвигов, пьянства, шашней...

Вот отчего аргонавты вступили в борьбу с пучиной.

Праздность была причиной. Ах, нужно быть мужчиной,

чтоб соблазниться – и чем? Чужой золотой овчиной.

Внешняя организация пролога – это разбивка на терцеты. Из трех терцетов складывается строфа, исполняемая одним полухором. Разбивка на полухория – еще одно отступление от исходной формы. Не подтверждаемая оригиналом, как греческим, так и текстом Анненского, она находит опору в английской версии, да и с точки зрения постановки она удобнее, ярче, позволяет избежать монотонности. Распределение терцетов по группам исполнителей образует довольно четкое строение добавочного пролога: условная строфа – первые три терцета, первый полухор – это рассуждение-осмысление (*Никто никогда не знает, откуда приходит горе*), второй – описание-повествование (*Колхида лежит от нас за тремя морями*), затем опять рассуждение (*С морем дело иметь легче мужам, чем с пашней*), опять рассказ (*Но, влюбившись в Язона и за него радея, / усыпила драконов дочка царя Медея*), и опять осмысление-предсказание (*Долго над этим троном после кричать вороне*). Усложняет картину игра с «точкой зрения»: самое начало повествование ведется будто бы от лица аргонатов: *Горю дорогу в море к нам отыскать нетрудно / Ибо там наследило веслами наше судно*. Затем точка зрения меняется: *Вот отчего аргонаты вступили в борьбу с пучиной; Боком выйти могла элинам их затея; Изгнаннику мы приветим, – и «мы» хора отделяется от героев*.

В большинстве терцетов отчетливо выделяется ключевое слово, управляющее оставшейся парой рифм: это, прежде всего, имена героев (*резон*ом – *презвон*ом – *Язон*ом, *затея* – *радея* – *Медея* (далее, в переводе, будет еще *лютея*) – в обоих случаях рифма смысловая и подготавливает появление имени, завершающего терцет); значимые для мифа слова (*судно* – *скудно* – *трудно*; *овчиной* – *пучиной* – *мужчиной*; *брата* – *булата* – *возврата*; *морями* – *дикарями* – *зверями* (есть еще и внутренняя рифма – *упырями*), – последний пример особенно хорошо иллюстрирует «расширение» информации под влиянием рифмы – нет в исходном мифе ни вепрей, ни тем более упырей). Исключение – первый терцет: и *горе*, и *море* – семантически важные для текста понятия (*горе* рифмуется не только в конце

строки, но и внутри нее: *горе* – *горизонт*). Созвучие *море* – *горе* остается лейтмотивом на протяжении остального текста, нарастая к финалу. Лейтмотив этот отчасти определяется сюжетом и поддерживается оригиналом, но по сравнению с ним усилен и подкреплен аллитерацией, местами превращающейся в рифму. Но и третья часть – *в хоре* – не просто дань материалу как таковому и театральному контексту. Для Бродского хор – важнейший атрибут трагического жанра, а точнее – главный герой: «в настоящей трагедии гибнет хор» – эта мысль повторяется и в нобелевской речи [Бродский 2012: 16], и в стихах («Театральное»).

Необычная для русской поэзии тройная рифма не является исключительной особенностью «Медеи» – склонность Бродского к «тройчаткам» рифм видна и в других его стихах⁵, но в «Медее» эта специфичность строфики и рифмы обретает дополнительное значение, имитируя, хоть и очень отдаленно, строфическое строение трагических хоров. Можно счесть эту склонность к «тройчаткам» следствием влияния английской поэзии, где тройная рифма распространена больше, чем в русской – но там она несет в себе иронию [Лосев 2008: 201]. Ироническая функция «тройчаток» очевидна в «Портрете трагедии» и «Театральном». В терцетах «Медеи» она ощущается в гораздо меньшей степени – иронический эффект достигается путем объединения в пределах одной строфы, а то и строки, просторечных выражений и языковых форм «высокой поэзии»: *мужи* и *пашни*, *пучина* и *овчина*, *стенанья* и *ихний*.

Последний пример – уже не из пролога, а из основного текста. Для следующих за прологом строк, представляющих собой выборку хоровых партий (дополнение к драматическим эпизодам в переводе Анненского), тройная рифма остается устойчивым, хотя и не единственным, приемом организации стиха (сдвоенные рифмы перемежаются тройными в I стасиме, соединяются с катренами во второй строфе II стасима, формируют

⁵ «Декабрь во Флоренции» 1976, «Эклога 5-я летняя» 1981, «Пятая годовщина» 1977, «Fin de siècle» 1989, «Театральное» 1994-95, «Портрет Трагедии» 1991 – в последнем тройная рифма чередуется с катренами.

III стасим и вторую антистрофу V стасима). Как и в прологе, в большинстве триад выделяется ключевое слово, функционально-смысловая основа терцета, и коррелирующая с ним пара. При этом слово-«основа» находит поддержку в тексте Анненского (не обязательно буквальную), а строки с рифмами-«коррелятами», как правило, заключают в себе смысловое расширение исходного текста:

То не птицы бездомной крик заглушён листвою,
то несчастной колхидской царицы слышен истошный вой.
Приняла ли, скажи, она жребий свой?

Вой – «голос» и «крик» в переводе Анненского, а *voice and moan* в английской версии – как и в текстах-посредниках, завершает строку. Эта строка содержит другие слова из текста Анненского (*несчастливая, колхидская, слышен* – все обусловлено сюжетом), а вот содержащие к *вою* рифму строки намного дальше от оригинала – «Приняла ли, скажи, она жребий свой?» соответствует *Еще ли она, скажи, не смирилась* (жребий свой продиктован требованиями рифмы), а вот образ *птицы*, чей крик (единственное слово из оригинала) *заглушен листвою* – целиком добавлен. Конечно, жесткая схема к поэзии неприменима, но похожий принцип построения очевиден во многих терцетах: *Слышишь ли, о Зевес, вопли жены несчастной?* (синонимичный «перевод» строк Анненского *Ты внял ли, о Зевс... / столам печальным / злосчастной невесты?*) Или *боль для небес – облака облик частый / и в облаке том исчез Гелиос безучастный?* (Гелиос – Солнце у Анненского, *φῶς* в оригинальном тексте, а остальное аллитерированное эмоциональное рассуждение целиком принадлежит Бродскому); *Не убивайся, жена, зря о неверном муже /* (почти дословно перевод Анненского), *Тот, кому не нужна, долю разделит ту же /* (интерпретация Кронид / *правде твоей поможет*), *Гроном поражена, молнии – помни – хуже* (собственное добавление). Довольно общие намеки хора на предстоящую гибель царевны – «ужасная судьба, которой она не избежит» (ἄταν δ' οὐχ ὑπέκφεύξετα 986-988) у Анненского конкретизируются («гореть она будет,

гореть...»), а у Бродского отчеканиваются в резкое: «*не отличит жених суженой от огарка*». «Возмущающее воздействие» рифмы проявляется не просто в увеличении текста почти на треть, но и в появлении «осовременивающих» текст сентенций и фигур речи: *Пусть знает, зачем слеза расстается с глазом; Симплегиды бы ихний грецкий орех сдавили! Но не дано наперед скалам и смертным знанья; Не дай мне познать чужбину, / где смотрят в лицо, как в спину; Места, где честь живет, вам не покажет эллин. / Разве – ткнет пальцем вверх; знать, небосвод побелен; Ты у женичины в крови, / ужас, ужас – плод любви.*

Важной эмоциональной составляющей оказываются и усиленные по сравнению с оригиналом и текстами-посредниками мотивы *изгнания* и *чужбины*. Так, вторая строфическая пара второго стасима была переведена Анненским довольно близко к тексту (Родина, дом отцовский, о, пусть / Пусть никогда не стану / Города я лишенной ... Муки нет тяжелее, чем отчизны лишиться. 643-662), а в интерпретации Бродского (заметим, при сохранении объема в 10 строк) обрела сразу несколько добавлений. И чужбина, и изгнание становятся ключевыми словами, основой для организации рифмы (каждое слово в своем четверостишии) и влекут за собой многоплановое расширение общей мысли «лучше умереть, чем лишиться родины»: яркое и неожиданное описание *Не дай мне познать чужбину / где смотрят в лицо, как в спину*, аллитерированное толкование *изгнание – изнанка судьбы*, прозаичное объяснение *незнание что с родственниками*. Финал строфы *Не дай мне увидеть Феба / в пустыне чужого неба* не находит подтверждения в тексте оригинала и навеян, видимо, английским переводом *the skies be changed and the earth below*.

Некоторые рифмы основаны непосредственно на тексте Анненского – *ложе, муж (о муже), цари (в семье царей), рожала / рожидала, изгнание*, – но это скорее следование логике мифологической наррации, чем поэтическая находка, и одной из многих рифмой-цитатой из Анненского (81) является «покуда» (*кроме тебя, покуда / нет для неё сосуда*) в сильной позиции в

конце строки (впрочем, у Анненского не рифмующейся). Примерами смысловых рифм и сложных корреляций являются IV и V стасим. В IV стасиме фраза Анненского *Дети, уж ночь вас одела* (в греческом тексте метафоры нет, а есть лишь констатация факта – дети «уже приближаются к смерти» – $\sigma\tau\epsilon\acute{\iota}\chi\omicron\upsilon\sigma\iota \ \epsilon\varsigma \ \phi\acute{o}\nu\omicron\nu \ \eta\delta\eta$ 977) разрастается в строфу, где приравнены ночь, сон, темнота и смерть:

«Дети обречены, и спать идут раньше взрослых».

«Того, что спешит под парусом, не обогнать на вёслах».

«И тёмный ужас, как море, захлёстывающее остров, детей поглощает первых». «Как следует зная дело, зло разрушает душу, но начинает с тела».

«И дети обречены». «Да, для детей стемнело».

В первом терцете ключевое слово очевидно: *взрослые* («*взрослых*») – это антитеза к *детям*, подчеркивающая мрачное соположение сна и смерти. Две последующие строки (и анжамбеман четвертой) – безусловный эффект «возмущающего воздействия» рифмы, смысловое и рифменное расширение первой строки. В последнем терцете выделить ключевое слово непросто: *дело* заимствуется из Анненского, – *ужасное близится дело / повязка в руках заблестела*, при этом смысловой акцент для *детей* стемнело является «внешней» рифмой к уже упомянутой фразе *Дети, уж ночь вас одела*. Срединная строка «*зло разрушает душу, но начинает с тела*» относится к разряду авторских сентенций-добавлений.

Во второй антистрофе последнего, V стасима мифологическая ассоциация – аналогия с судьбой Ино-Левкофеи – превращает весь фрагмент в стилизованную колыбельную:

Помню, в детской колыбели

я лежала, бабки пели.

Пели песенку про Ино.

Погубила Ино сына.

Выбранная поэтом метрическая форма – четырехстопный хорей – резко отличается от привычных дольников предшествующих строф (как и от сложного метрического рисунка

этой строфы в переводе Анненского) и придает этому фрагменту тональность «Сказки о царе Салтане»:

Море билось, море выло.

Пятна крови с Ино смыло.

Сыну с матерью приют,
волны моря в берег бьют.

И привычный моря шум
успокаивает ум,
подражая колыбельной.

Этот ассоциативный ряд, возможно, навеян соответствующей сценой из «Медеи» Пазолини, где преступление Медеи изображается именно так – через идиллическую картину укладывания детей спать. При этом добавленная по сравнению с текстом оригинала *колыбельная* – это и эксплицитно выраженное указание на стилистическое преобразование текста, и способ зарифмовать полную цитату из перевода Анненского «*Ужас, ужас ты предельный*». С точки зрения рифмы важным изменением по сравнению с текстом Анненского оказывается звучание имени героини – у Анненского ударение Ино́; изменение позволяет Бродскому ввести чеканную рифму *Ино – сына*. В данном случае разнообразно: с одной стороны, Семантически значимые рифмы (*предельный – колыбельной, Ино – сына*) оказываются зависимыми от исходного текста, а «возмущающее воздействие» рифмы проявляется в расширении: бабки пели в начале строфы – рифма к «колыбели», с самого начала задающей интонационное и смысловое оформление строфы, подчеркиваемое и повтором *Море билось, море выло*, и усиливающими сходство со «Сказкой о царе Салтане» строками *Сыну с матерью приют, / волны моря в берег бьют* (в оригинале детей двое, множественное число сохраняется и у Анненского, и в английском переводе, только у Бродского мать оказывается в море с одним сыном). Завершается стасим рифмованной сентенцией – двустипшием *Ты у женщины в крови / Ужас, ужас, плод любви*, что отличается от версии Анненского *Сколько зерен злодеянья / В ложе мук таится женских*,

точнее (хотя и несколько избыточно) передающей греческое «о многострадальное женское ложе, сколько зла ты уже причинило» (ὃ γυναικῶν λέχος / πολύπονον, ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη как α 1290-91). Английская версия (O Love of Woman, charged with sorrow sore, / What hast thou wrought upon us?) меняет «ложе» на «любовь», и Бродский, видимо вслед за ней, изменяет греческое рассуждение небанальным осмыслением банальной рифмопары *любовь – кровь*.

Приведенные примеры показывают, что в своем рифмотворчестве Бродский соединяет традиционную эвфоническую функцию рифмы (обеспечивающую, в том числе, и сценическое звучание трагических хоров) с функцией смысловой. «Возмущающее воздействие» рифмы такого рода проявляется в значительном расширении исходного текста – рифмы к семантически обусловленной лексике формируют сентенции и эмоциональные комментарии, не обусловленные оригиналом, однако проистекающие из отдельных его элементов, семантически значимых. Функциональное отличие рифмы Бродского в том, что она основана на смысловом взаимодействии и образует фонические, артикуляционные и смысловые переклички, формирующие смысловое пространство стиха.

Грань между самостоятельной поэзией и переводом в этом тексте необычайно, беспримерно тонкая. Рифма неизбежно повышает степень вольности в переводе, а в случае с «Медеей» Бродского значительно вырастает ее роль в обеспечении сценичности текста. Хоры из «Медей» – это интерпретация, как текста Анненского, так и мифа об аргонавтах и самого представления поэта о трагическом жанре, отражение назревающего изменения авторской поэтики, которому не дано было осуществиться [Ковалева 2001: 13].

ЛИТЕРАТУРА

Бродский 2012 – Бродский И. «Лица необщим выраженьем. Нобелевская лекция / Власть стихий». СПб.: Азбука, 2012. С. 5-20.

Гаспаров 1988 – Гаспаров М.Л. «Брюсов и буквализм / Поэтика перевода». – М., 1988. С. 29-62.

Ковалева 2001 – Ковалева И.И. «На пиру Мнемозины» / Иосиф Бродский. Кентавры. Античные сюжеты. СПб.: Журнал «Звезда», 2001. С. 5-59.

Лосев 2008 – Лосев Л.В. «Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии». М.: Молодая гвардия, 2008.

Лотман 1972 – Лотман Ю.М. «Анализ поэтического текста: Структура стиха». Л.: Просвещение, 1972.

Полухина 2005 – Полухина В. «Беседа с Александром Сумеркиным» // Журнал «Звезда» 2005 № 1. С.171-179.

Худайбердина 2010 – Худайбердина М. У. «Переводчик всегда до известной степени союзник»: о переводческом кредо И. А. Бродского, поэта и переводчика // ИОСИФ БРОДСКИЙ В XXI ВЕКЕ. Материалы международной научно-исследовательской конференции. СПб, 20–23 мая 2010 г. С. 257-258.

Wiles 2007 – Wiles D. «Translating Greek Theatre» // Theatre Journal. Volume 59, Number 3, October 2007. P. 363-366.

TRADITIONS OF FREE TRANSLATION AND «MEDEA» OF BRODSKY

(A «disturbing influence» of rhyme)

«Medea» of Brodsky is an example of «from style to style» translation: Russian and English translations played the role of original text and interlinear crib as well. The author's poetics became the common denominator to which Brodsky has reduced both Russian and English translation, – that is explained by the main task, to add a contemporary sound to the intended for theatrical production text of Euripides. Triple rhyme is sustainable method of verse organizing, but structure of tercet is not homogeneous: the basic word finds support in the text of Annensky, and lines with rhyme-»correlate» contain the semantic extension of the original text.

Ключевые слова: поэтика перевода, рифма, подстрочник

Key words: poetics of translation, rhyme, verse, interlinear crib

ОТ ДРЕВНЕЙ ДО НОВОЙ ГРЕЦИИ: ПОПЫТКА СРАВНЕНИЯ ПОДХОДОВ ДВУХ ЭЛЛИНИСТОВ, ЛУИ РУССЕЛЯ (1881-1971) И ПОЛЯ ФОРА (1916-2007)¹

Нам показалось интересным сравнить или, точнее, провести параллель между двумя подходами к культуре и истории Греции: Луи Русселя и другого французского эллиниста, который также был археологом, историком и даже спелеологом – Поля Фора².

а) образование

Поль Фор и Луи Руссель, оба были специалистами по классической литературе; первый – бывший ученик Высшей Нормальной школы (выпуск 1938 года), второй не был её выпускником, но был членом французской Афинской школы (выпуск 1906 года).

По образованию они – лингвисты, филологи, так, по крайней мере, определяет себя Луи Руссель несколько раз в своих трудах: «Я – лингвист», – пишет он в журнале «Либр» [Roussel 1928: 538] в 1928 году; «Филолог, которым я являюсь...», – отмечает он четыре года спустя в том же журнале [Roussel 1932-1933: 981]. Что же касается Мари-Жан Фор-Геньоро, в заметке, посвящённой отцу в журнале «Архикуб» [Faure-Gaignerot 2008: 129], она справедливо отмечает: «мой отец, этот филолог». И тот и другой, конечно же, знали древнегреческий язык, но они также в совершенстве владели новогреческим и некоторыми новогреческими диалектами. Луи Руссель владел микенским диалектом и изучал его. Что касается Поля Фора,

помимо своих курсов древнегреческого языка и цивилизации в университете Клермон-Феррана, он также преподавал новогреческий язык³, владел критскими диалектами, которых, согласно ему, насчитывается два [Faure 1993: 17]. Он также владел микенским и посвящал в него своих студентов, а в начале 1970-х [Faure 1972: 261-277] годов предпринял изучение критских иероглифов и линейного письма А [Driessen-Gaignerot, 2005-2006 (2009): 137]. Оба филолога, таким образом, интересовались греческим языком во всех его формах и эпохах, так как считали, что история греческого языка и, в более общем смысле, история Греции, составляют одно целое.

б) современная Греция позволяет понять Древнюю

У обоих авторов находим мысль, что современная Греция способствует пониманию Древней.

Эта идея, постоянно присутствующая в работах Поля Фора, в значительной мере объясняет его метод работы. В работе «Повседневная жизнь греческих колонистов от Черного моря до Атлантики в эпоху Пифагора», автор, изучая причины греческой колонизации Средиземноморья в VI веке до нашей эры, следует очень оригинальному направлению в древней истории, суть которого заключается в том, чтобы судить «об античном процессе колонизации в свете греческой эмиграции в современном мире [Faure 1978: 12]».

В книге «Одиссей Критский» и в своей диссертации, посвященной «Назначению критских пещер» Поль Фор использует тот же метод работы и исходит из той же посылки – современная Греция помогает понять Древнюю; в первой работе, он пытается доказать, что возможно «привести в соответствие большую часть одиссеевых испытаний с каким-либо термином, фактом Крита вечного [Faure 1980: 42]», и из этого заключает, что Одиссей, мнимый король Итаки, в действительности был уроженцем Крита. «Все нити сходятся на Крите, – пишет он,

¹ Перевод доклада на русский язык выполнили Е.В. Вольский, мэтр де конферанс, кафедра Славянских языков, Университет Поль Валери Монпелье III и Е.В. Шустова, преподаватель русского языка, кафедра Славянских языков, Университет Поль Валери Монпелье III.

² Бывший ученик Высшей Нормальной школы (выпуск 1938 года) и агреже по классической филологии, Поль Фор был доцентом (1967), потом – профессором (1968-1984) греческого языка и греческой цивилизации в университете Клермон-Феррана II.

³ Поль Фор ссылается на преподавание новогреческого языка в университете Клермон-Феррана в своей работе [Faure 1997 (2) : 113-114]: «Вот почему во мне видели [...] профессора языков (микенского, греческого, новогреческого) и эллинской цивилизации в университете II Клермон-Феррана».

– и нередко даже в наши дни [Faure 1980: 42]». Во второй работе, констатируя, что археологические раскопки оказались недостаточными и что древние литературные источники молчат об использовании критских пещер с конца доисторического периода, автор прибегает для разработки своей темы к «данным фольклора и народной психологии», а также к свидетельствам современных жителей острова: крестьян, пастухов и моряков [Faure 1964: 225]⁴. Во всех трёх упомянутых работах, Поль Фор, следовательно, использует настоящее Греции с целью осветить её прошлое, и именно в этом, с нашей точки зрения, заключается оригинальность его метода исторического исследования.

Тот же подход использует Луи Руссель в изучении древнегреческой истории; он также утверждает что «современная Греция [...] продолжает Древнюю Грецию как в области языка, так и во всём остальном [Roussel 1957: 4]», и что она «настолько сильно связана с Древней Грецией, что невозможно изучать одну без другой, и что знание всего, относящегося к современной Греции, даёт тысячу объяснений, а также тысячу предположений по поводу того, что относится к Греции Древней [Roussel 1934: 19]».

Поль Фор, так же как и Луи Руссель, убеждён, что история Греции составляет одно целое, и что современные греки являются прямыми наследниками греков Античности. Что касается Крита, эта историческая преемственность восходит, согласно ему, к минойской эпохе. С точки зрения религии, например, он констатирует определённую устойчивость в поведении и верованиях, начиная с минойской эпохи и вплоть до наших дней, при этом учитывая и классическую античность: «Одна из основных богинь минойской цивилизации, – пишет он, – Диктинна, хозяйка Гор⁵, которая предшествовала Артемиде и эллинским нимфам, Нереидам современного мира, была богиней ключевых вод. Обратите внимание на преемственность: в разгаре XX-

го века нашей эры в деревнях Эннеа Хория, античном Инахорионе (Кисаму), продолжают верить, что если должным образом не отпраздновать 6 мая праздник святого Диктайоса на одноимённой горе, в следующем году будет нехватка воды или, как говорят, источники не откроются». Эта преемственность также прослеживается на лингвистическом уровне: Поль Фор был убеждён, что линейное письмо А, использовавшееся минойцами, служило для записи очень архаичной формы греческого языка или, по крайней мере, какого-то индоевропейского языка, близкого к греческому [Faure 1972: 275, 1984: 1-23, 1987 (2): 33-35, 1987 (3): 65-79]⁶. С более общей точки зрения, в своей работе «Духи и ароматы античности [Faure 1987 (1): 112]» Поль Фор утверждает: «будучи старой традицией, современный Крит можно понять только благодаря его самому отдалённому прошлому, его тысячелетним обычаям и лексике, так же как его история отчасти объясняется его географией». Аналогичные размышления можно найти в «Одиссее Критском [Faure 1980: 60]»: «Я не уверен, что тысячелетние обычаи совершенно исчезли даже на современном Крите». Мы с удивлением констатируем, что та же самая идея, сформулированная почти одинаково, присутствует у Луи Русселя: «тысячелетние обычаи, – пишет он, – всё ещё бытуют в современной Греции [Roussel 1937: 6]». Ни у Луи Русселя, ни у Поля Фора преемственность эллинизма не сводится к биологической точке зрения. Для обоих авторов быть греком – это, прежде всего, вопрос культуры, а также географии. Так, для Луи Русселя существует «красота греческой земли», красота незыблемая, статичная, нетронутая, состоящая из линий и света, и это та самая красота, которая придаёт единство этой земле и позволяет лучше, чем тот или иной памятник, понять Грецию Древнюю или Новую [Roussel 1909: 299]⁷. Что касается

⁴ Читайте по этому поводу всю главу VI под названием «Данные фольклора и народной психологии», с. 225-243.

⁵ Поль Фор считает, что слово «Диктэ» означает «божественная гора» [Faure 1965: 431].

⁶ В этих статьях Поль Фор делает многочисленные сравнения между письменным языком линейного письма А и другими индоевропейскими языками, в частности, греческим.

⁷ «Это не так сложно – понять красоту греческой земли. Нужно лишь привыкнуть смотреть на линии, следовать волнистым гребням, лишённых растительности холмов. [...] Греческий холм имеет особую красоту, более простую [чем холмы Швейцарии]: чёткие гармоничные чёрные линии под пылающим небом. К тому же, эта красота неподвижная, состоящая как из покоя и тишины, так и света».

Поля Фора, он, кажется, разделяет точку зрения Луи Русселя, когда цитирует в начале первой главы своего «Путеводителя по Древней Греции [Faure, Gaignerot 1991: 9-22]» следующую фразу Никоса Казандзакиса: «Чтобы понять Античную Грецию, её идеи, её искусство, её богов, существует только одна исходная точка: земля, камень, вода, воздух Греции [Kazantzakis 1958]».

в) этнологический подход

Второй пункт сопоставления заключается в том, что оба эллиниста разделяют один и тот же подход, который можно определить как этнологический. Чтобы познать Грецию, мы не можем довольствоваться, согласно им, чтением и комментированием древних текстов. Необходимо также потрудиться поехать в страну, и будучи на месте изучать одновременно Древнюю Грецию (её археологические находки, памятники) и Новую Грецию (её географию, жителей, язык и диалекты, народные традиции, литературу, историю). Именно такое одновременное изучение, такое постоянное курсирование между настоящим и прошлым, в том числе самым отдалённым прошлым, например, минойским или доисторическим прошлым Крита, позволяют, согласно Полю Фору, понять Грецию в её целом и избежать слишком частичного и узкого видения.

г) идентичность образа грека у Луи Русселя и у Поля Фора

Подходы обоих авторов близки, результаты, к которым они приходят, – тоже: и тот и другой одинаково рисуют образ «грека» во времени и пространстве.

Для Поля Фора грек характеризуется одновременно «чертами, которые принадлежат всем средиземноморским народам – индивидуализм⁸, страстность, любовь к зрелищам, привязанность к настоящему моменту, – а также чертами, которые принадлежат ему в частности: неусыпное любопытство, любовь к играм, к размышлениям и спору, хлебосоольство, мудрость с оттенком пессимизма» и «дух независимости» [Faure 1997 (1):

103]». Поль Фор также говорит о «любви греков к откровенному спору, к столкновению идей, к соревнованию и соперничеству [Faure 1994: 254]», об их страсти к играм [Faure 1982: 355]⁹, склонности к анализу, абстракции, метафизике [Faure 1978: 412]¹⁰ и об их способности подражать, заимствовать у других народов и усваивать, перерабатывать и совершенствовать заимствованное.

Наконец, по поводу критян, он настаивает на их чувстве чести (филотимия): «Критяне, у которых сохранилось живое чувство чести (филотимия), до сих пор остаются очень мстительными [Faure 1980: 210, см. также Faure 1993: 19]».

Для Луи Русселя, поведение греков отличается самолюбием или филотимо, духом непокорности, склонностью к идеям, к логическому мышлению и к абстракции, способностью подражать, усваивать и совершенствовать чужие изобретения, страстным характером.

Таким образом, даже если Поль Фор чуть больше, чем Луи Руссель настаивает на том, что касается воображения, верований и религии, оба образа оказываются схожими.

д) «сдержанное отношение университета» к работам Луи Русселя и Поля Фора

Оба автора считают, наконец, что этот оригинальный подход к Греции и к её цивилизации создал им репутацию оригиналов, людей несерьёзных. Они даже подверглись своего рода «изгнанию», остракизму со стороны своих коллег эллинистов и историков, специалистов по Древней Греции. Во введении к своей книге «Александр¹¹» Поль Фор говорит об «остракизме»

⁹ «[...] Греки по природе такие любопытные, такие игроки, такие рискованные».

¹⁰ «Грек всегда был в поисках «истинной» веры, увлечённый отношениями сверхъестественного и человеческого, сущностью и существованием, бытием и становлением, и в недрах той же Трансцендентности динамическими отношениями Создателя и твари, созданного и вечно существующего. [...] Грек делит, сравнивает, анализирует и иногда обрезае себя на бездействии».

¹¹ Alexandre Поля Фора был переведён на русский язык (Александр Македонский, Молодая гвардия, Жизнь замечательных людей, Москва, 2001) так же как *La Vie quotidienne au temps de l'aguerre de Troie, 1250 avant J.-C.* (Повседневная жизнь во времена Троянской войны, Молодая гвардия, Москва, 2004) и *La Vie quotidienne des armées d'Alexandre* (Повседневная жизнь армии Александра Македонского, Молодая гвардия, Москва, 2008).

⁸ Поль Фор настаивает также на индивидуализме греков в св. работе [Faure 1978 : 66] : «Греки – эти прирождённые индивидуалисты – имели больше сплочённости в своих колониях, чем в своих метрополиях».

и о «сдержанности университета» по отношению к нему: «Это – не критично, это – не научно [Faure 1985: 15]¹²». Он также выражает некоторую горечь в статье, опубликованной в 1997 году, то есть тринадцать лет спустя после ухода на пенсию. Он писал, что на протяжении всей своей карьеры преподавателя в высших учебных заведениях, у него было чувство, будто его «сослали» в провинциальный университет, и что он занимает «в университете №2 Клермон-Феррана второстепенную должность второразрядного эшелона в пристройке главного здания [Faure 1997: 114]».

Эти немного разочарованные, однако довольно близкие к реальности размышления, судя по тому, что пишет его дочь Мари-Жан Геньоро в некрологе, посвященном отцу¹³, можно сблизить с размышлениями Луи Русселя, который неоднократно в своих произведениях с горечью жалуется на то, что его считают «чужаком» (sic) те эллинисты, которые ему кажутся чрезмерно «нерешительными», боязливыми, приверженцами рутины [Roussel 1938: 9]. «Греческой расе, – пишет он в журнале «Либр», – свойственна высокая степень стабильности: я без конца повторяю это нашим французам, которые принимают меня за чужака [Roussel 1931 (1): 824]». Эти французы, которые считают или делают вид, что считают Луи Русселя «чужаком», «сумасшедшим [Roussel 1931 (1): 822]», «варваром [Roussel 1927-1928:502]», шутником, и которые выказывают почти полное «непонимание [Roussel 1931 (2): 826]» по отношению к его произведениям, – это те самые «эллинисты, [которые] бесцеремонно игнорируют» «беспрерывность греческой расы, начиная с самой глубокой Античности вплоть до наших дней, беспрерывность, имеющую фундаментальное значение даже в области литературных исследований [Roussel 1930: 774]».

¹² Заметим, что специалист по истории Античности, Клод Моссэ, в библиографии своей книги [Mossé2001], нигде не цитирует «Александра» Поля Фора, что, кажется, даёт основание последнему говорить об «остракизме», объектом которого он был.

¹³ «Мы с матерью принимали у себя дома Жоржа Дюмезиля и Пьера Кларака, которые были одними из самых почитаемых им учителей, а также Жоржа До и членов Афинской Французской школы. Они рассматривали его [Поля Фора] как интересного исследователя, более одарённого фантазией, нежели холодным разумом» [Faure-Gaignerot 2008: 128].

Итак, у Луи Русселя и у Поля Фора – одинаковый подход к Греции, к её истории, а также одинаковое ощущение маргинализации со стороны университета из-за такого подхода, считающегося слишком оригинальным, слишком отдалённым от университетских канонов.

Это презрительное отношение и даже отчуждение со стороны специалистов греческой Античности констатируется обоими учёными. В университетской среде это выражается посредством равнодушия, которое представляется в значительной мере искусственным. Проверить или доказать нехватку искренности со стороны коллег-эллинистов Луи Русселя и Поля Фора – трудно; однако, мы в состоянии проверить и доказать тот факт, что книги наших двух авторов, как ни странно, не породили почти ни одного комментария, почти ни одной дискуссии в момент их выхода в свет.

Окончание моего выступления примет форму вопроса: является ли то положение маргинальности, в котором оказались Луи Руссель и Поль Фор, особенностью французского университета или же аналогичную ситуацию, *mutatismutandis*, можно найти и в других странах? Пример Ирины Ковалёвой, признанной в своей стране одновременно как эллинист-классик и неоэллинист, – её работы касаются литературы и мифологии Древней Греции, а также новогреческой литературы XX-го века, в частности, поэзии Кавафиса, Сефериса и Элитиса, кажется, доказывает, что обстановка в России несколько иная. Это различие, несомненно, связано, в какой-то мере, с крайней «ячеичностью» французской университетской системы, но также, как нам кажется, с тем, что в стране православной традиции, цивилизация которой, по крайней мере отчасти, происходит из Византии¹⁴, беспрерывность эллинизма и наличие прямой связи между Древней и Новой Грецией постигается легче. В этой связи стоит отметить, что настоящий коллоквиум был органи-

¹⁴ На эту тему см. [Ducellier 1976: 276] : «Византиец отнюдь не исчез в 1453 году: то, что мы имеем в виду, говоря о православном греке и, ещё более, русском – не что иное, как его законный и такой же терзаемый наследник в самом разгаре современности».

зован кафедрой византийской и неогреческой филологии МГУ и что на нём собрались – событие редкое во Франции, но как кажется, более частое здесь – специалисты по Древней Греции, византинисты и неоэллинисты. Следовательно, все три эпохи могут одновременно изучаться в России, и для русских именно Византия, по-видимому, является связующим звеном между Древней и Новой Грецией. Как нам кажется, дело обстоит так же у греков, сербов и болгар, которые разделяют с русскими наследие Византии и чья культура и цивилизация многим обязаны восточной римской империи¹⁵. Но всё это, разумеется, ждёт своих доказательств.

ЛИТЕРАТУРА

Ćirković S. – Ćirković S. «La Serbie au Moyen-Âge» : Paris, Zodiaque, 1992

Driessen-Gaignerot F. – Driessen-Gaignerot F. «Paul Faure 1916-2007»: Aegean Archeology Journal, volume 8, 2005-2006 (2009)

Ducellier A. – Ducellier A. «Le Drame de Byzance, Idéal et échec d'une société chrétienne»: Paris, Hachette, 1976

Alain Ducellier – Alain Ducellier «Byzance et le monde orthodoxe»: Paris, Armand Colin, 1997 [première édition 1986]

Faure P. 1964 – Faure P. «Fonctions des caverns crétoises»: Paris, E. de Boccard, 1964

Faure P. 1965 – Faure P. «Noms de montagnes Crétoises»: Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité, n°24, décembre 1965

Faure P. 1972 – Faure P. «Lumières sur l'écriture linéaire A et les hieroglyphs crétois»: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°3, octobre 1972

Faure P. 1978 – Faure P. «La Vie quotidienne des colons grecs de la mer Noire à l'Atlantique au siècle de Pythagore, Ve siècle avant J.-C.»: Paris, Hachette, 1978

Faure P. 1980 – Faure P. «Ulysse le Crétois»: Paris, Fayard, 1980

Faure P. 1982 – Faure P. «La Vie quotidienne des armées d'Alexandre»: Paris, Hachette, 1982

Faure P. 1984 – Faure P. «Du caractère indo-européen de la langue écrite en Crète à l'âge du bronze moyen»: Études indo-européennes, n°8, 1984, p. 1-23

Faure P. 1985 – Faure P. «Alexandre»: Paris, Fayard, 1985

Faure P. 1987 – Faure P. «Parfums et aromates de l'Antiquité»: Paris, Fayard, 1987

Faure P. 1987 – Faure P. «Note complémentaire sur le caractère indo-européen de la langue écrite en Crète à l'Âge du Bronze Moyen»: Études indo-européennes, n° 20, 1987, p. 33-35

Faure P. 1991 – Faure P. «Onomastique crétoise epré hellénique»: Études indo-européennes, n°21-24, 1987, p. 65-79

Faure P., Gaignerot M.-J. 1991 – Faure P., Gaignerot M.-J. «Guide grecantique :» Paris, Hachette, 1991

Faure P. 1993 – Faure P. «Prologue: un monde à part»: La Crète, Un peuple résistant, un univers mythique, Paris, Autrement, HS n° 69, 1993

Faure P. 1994 – Faure P. «La Grèce au temps de la guerre de Troie, 1250 avant J.-C.»: Paris, Hachette, 1994

Faure P. 1997 – Faure P. «La Crète au temps de Minos, 1500 avant J.-C.»: Paris, Hachette, 1997

Faure P. 1997 – Faure P. «Paul Faure, l'éternel second»: Khâgne... et après ? Lycée Louis Le Grand 1934-1939, Toulouse, Arts et Formes, 1997

Faure P., Gaignerot M.-J. 2008 – Faure-Gaignerot M.-J. «Mon père»: L'Archicube, Revue de L'Association des anciens élèves, élèves et amis de l'École normale supérieure, 3 bis, février 2008

Kazantzakis N. 1958 – Kazantzakis N. «Du Mont Sinaï à l'île de Vénus, Carnets de voyage»: Paris, Plon, 1958

Mossé C. 2001 – Mossé C. «Alexandre, La destinée d'un mythe»: Paris, Payot, 2001

Roussel L. 1909 – Roussel L. «Choix de Cyclades avec commentaire»: Foi et Vie, Paris, 1909

¹⁵ На эту тему см. [Ducellier 1997: 390-393 и 402-405]. Об очень тесных отношениях, которые Византия поддерживала с Сербией в Средние века, см. [Ćirković 1992].

Roussel L.1928 – Roussel L. Libre : n° 62-63, décembre 1927-janvier 1928

: n° 68-69, juin-juillet, 1928

: n° 96-97, octobre-novembre 1930

: n° 102-103, avril-mai 1931

: n° 104-105, juin-juillet 1931

: n° 122-123, décembre 1932-janvier 1933

Roussel L. 1934 – Roussel L. «Le Voyage enGrèce» : n°1, printemps-été 1934

Roussel L. 1937 – Roussel L. «Un helléniste a besoin de la Grècemoderne»:Athènes, Flamma, 1937

Roussel L.1938 – Roussel L. «Rôle de la Grècedans le monde», 1938

Roussel L.1957 – Roussel L. «Cahiers Roussel»: n° 30, mai 1957

FROM ANCIENT TO MODERN GREECE : AN ATTEMPT TO COMPARE THE APPROACHES OF TWO HELLENISTS, LOUIS ROUSSEL (1881-1971) AND PAUL FAURE (1916-2007)

We considered that it would be interesting to compare, or to be more specific, draw a parallel between two approaches : these of Louis Roussel and Paul Faure, another French Hellenist who was also an archaeologist, historian and speleologist too. The two Hellenists consider that modern Greece may allow us to understand ancient Greece. They adopt an approach which could be qualified as ethnological and give through time and space a similar image of the “Greek man“. Finally, the two authors consider that because of this original approach of Greece and its civilization, they were qualified as eccentric, less serious and were also ostracized by their fellow Hellenists and historians, specializing in ancient Greece. Does this situation of marginality, like in the case of Louis Roussel and Paul Faure, occur only within the French University or can it also be found in other countries too? The example of Irina Igorevna Kovaliova, recognized in her country as both classical and modern

Hellenist, seems to prove that things are slightly different in Russia...

Ключевые слова: Луи Руссель, Поль Фор, Ирина Ковалёва, современная Греция, древняя Греция, эллинист.

Keywords: Louis Roussel, Paul Faure, Irina Kovaliova, ancient Greece, modern Greece, Hellenist.

ТИПОЛОГИЯ НОВОГРЕЧЕСКИХ КАЛЕНДАРНЫХ ГАДАНИЙ С ПРИЗЫВАНИЕМ СУДЬБЫ

В новогреческом календарном фольклоре ритуальные гадания как элемент общего обрядового текста присутствуют в развернутом или усеченном виде в большом числе праздников. Наиболее значимыми являются такие «переходные» праздники как Рождество, Новый год, Крещение, Масленица, Иоанн Предтеча (ср. Иван Купала) и Илья Пророк. Отдельно следует отметить праздники, связанные с метеорологическими гаданиями: Сретенье, 1 марта, 1 августа (*Дримы*).

Структура календарных гаданий во многом однотипна и характеризуется определенным набором признаков: время и место, используемые предметы, совершаемые действия и используемые вербальные формулы. В новогреческих гаданиях присутствуют элементы как вербального (формулы призвания Мойр и т.д.), так и предметного (вода, зеркало, хлеб и т.д.) и акционального (смотреть в воду, заглядывать в зеркало, завязывать-развязывать и т.д.) кодов, причем зачастую обряд гадания представляет собой постепенное наслаивание всех кодов (например, обряд *Клидонас*, исполняемый на день Иоанна Предтечи (24.05)).

В рамках настоящей работы будут рассмотрены гадания с призыванием персонифицированной судьбы – Мойры / Мойр, которые, согласно народным воззрениям, должны были открыть девушке, за кого ей суждено выйти замуж. Представления о том, что главное предназначение женщины – удачное замужество, судьба жены и матери, характерны для традиционной культуры в целом, через лексику судьбы обозначаются рус. *суженый* ‘жених’, болг. *късмет*, макед. *касмет* ‘замужество, жених’, болг. диал. *намера* ‘удача в браке’ и пр. [СД2012: 207]. Для новогреческого языка также характерны фразеологизмы

с компонентами *Μοίρα, τύχη*: «Γυναίκα και καρπούζι, η τύχη τα διαλέγει» (Жену и арбуз выбирает судьба). Особого внимания заслуживает целый пласт новогреческой свадебной лексики, связанной этимологически или народно-этимологически с лексемой *ρίζικό* ‘судьба’, о чем мы подробно говорили ранее [Климова 2010].

В подавляющем большинстве случаев гадания совершались молодежью, чаще всего девушками, которые хотели узнать внешний вид будущего мужа, его имя, возраст, профессию, материальное положение и пр. Гадания могли совершаться как коллективно, так и индивидуально, и наиболее распространенным способом индивидуального гадания на суженого в греческом фольклоре являются разнообразные ритуальные действия, призванные вызвать вещий сон, в котором девушка ожидала увидеть тайные знаки, предсказывающие некоторые характеристики ее потенциального супруга.

Помимо подготовительных ритуальных действий (изготовление специального хлеба, опоясывание, помещение под подушку различных предметов и пр.) гадание зачастую сопровождалось произнесением перед сном определенного текста, в котором гадающая девушка обращалась к своей личной Мойре или к Мойрам в целом. Например, в Вифинии на Новый год девушка брала кусок василопиты, жевала его, затем клала под подушку и приговаривала:

Άγιε Βασίλη μου καλέ,
καλέ και αγαθέ,
από την έρημο περνάς,
και τις Μοίρες απαντάς,
αν δεις και τη δική μου,
να μου την χαιρετάς.
Αν κάθεται, να σηκωθεί,
κι αν στέκεται, να περπατεί,
να'ρθει να θερίσωμε
σιτάρι και κριθάρι,
και χρυσό μαργαριτάρι [Μέγας 1976: 73].

*Святой Василий мой добрый,
добрый и хороший,
через пустыню ты идешь
и Мойр встречаешь,
если увидишь и мою,
поприветствуй ее.
Если сидит она, пусть встанет,
если стоит, пусть пойдет,
пусть придет, и мы пожнем
пшеницу и ячмень
и золотой жемчуг.*

На Эгине для того, чтобы вызвать вещей сон о суженом, девушка причесывалась, затем расческу с оставшимися на ней волосами и зеркало клала под подушку, опоясывалась золотым платком, который она завязывала сзади на три узла, и приговаривала: «Я завязываю тебя, Мойра моя, чтобы ты пришла сегодня ко мне в сон, сказала, за кого я пойду, а если ты не придешь, я тебя не развяжу». [Μέγας 1976: 73-74].

Казалось бы, такие традиционные гадания уже не встретить в современном греческом городском мире... Однако в греческом интернете можно найти страницы с рецептами по выпеканию специального ритуального соленого хлеба для гаданий, иногда приводятся и тексты, которые необходимо произнести, чтобы гадание удалось¹.

Во всех описанных выше случаях мы имеем дело с ритуальным приглашением на совместную трапезу, которое на вербальном уровне осуществляется напрямую, с использованием особых «формул призывания», а на уровне акциональном выражается косвенным способом, поскольку любое откладывание, отдаление во время трапезы части еды, в особенности еду

ритуальной, а затем частичной или полное употребление этой еды в пищу, является по сути дела подчеркиванием «совместности трапезы». Подобные ритуалы приглашения мифологических персонажей на обрядовой ужин известны и в славянском мире, и они прекрасно описаны в работах представителей московской этнолингвистической школы.

Также известно, что в русской традиции коллективные девичьи гадания могли предваряться приглашением «доли» на ужин [СД 1995: 486]. Например, на Волыни накануне дня св. Екатерины (24.11/7.12) собравшиеся в одной хате девушки варили кашу из пшена и мака; затем все выходили во двор, каждая поочередно влезала на ворота и закликала: «Доле, ходи до нас вечерати!». Затем все возвращались в дом и начинали гадать [СД 1999: 116].

Наиболее распространены свидетельства о приглашении к совместной трапезе суженого. В Великий четверг, начиная гадать, девушки выходили за ворота с ложкой овсяного киселя и звали: «Суженый-ряженный, приходи кисель есть!» В Костромском крае под Новый год девушки ставили возле постели горшок каши с воткнутыми в нее лучинками и говорили перед сном: «Щуров сын, чертов сын, приходи со мной ужинать!» После этого ожидали вещего сна [СД 1999: 116].

Кроме русских формул «призывания» обращенных к суженому-ряженому, нечистой силе и т.д., в украинских, белорусских и западнославянских традициях известна большая группа приговоров, в которых гадающие обращаются за помощью к Богу, святым, к кукушке, божьей коровке, к гребню, помелу, кутье, к растениям, животным.

В украинской традиции известны поверья о том, что существуют разные способы, чтобы увидеть долю. Например, пригласить ее ужинать, сварив борщ и кашу, поставив еду на перекресток около придорожного креста и трижды крикнув: «Доле, Доле, иди до мене вечерати!» Если Доля не притронется к еде, значит, она сыта и счастлива, а если все съест, значит – голодна и несчастна [СД 1999: 116].

¹ Большинство из найденных нами ссылок (всего было обработано 250 контекстов из 1604 результатов, которые выдает поисковая система Google на слово *αμυροκουλλούρα*) содержат просто краткое описание фольклорного обряда гадания с помощью соленого пирожка, однако встречаются и тексты, которые можно расценивать как рецепты (см. <http://schoriades.gr/>, дата обращения 03.02.2015).

Ритуальные приглашения Мойр характерны также для новогреческого родильного фольклора, они были связаны с представлениями о том, что на третий или седьмой день после рождения к новорожденному приходят Мойры, чтобы определить его судьбу. Подготовка к визиту Мойр проводилась в традиционной культуре очень тщательно: ребенка красиво одевали, убирали и украшали дом, ставили посреди комнаты, в которой находятся роженица и новорожденный, три стула и стол с угощением: медом, сладкой выпечкой, вином и водой [Πολίτης 1904: № 917]. На Карпатосе для угощения Мойр готовили специальное сладкое блюдо из муки, которое называется αλευρέα. В Малой Азии верили, что украшать надо, прежде всего, младенца: его одевали в лучшую одежду, в колыбельку клали сладости, золотые украшения и монеты, «чтобы произвести на Мойр хорошее впечатление». [Αικατερίνης 1984: 380]. Однако, в отличие от призывания Мойры в календарных гаданиях о женихе, здесь совершаются действия «задабривания», призванные умиловить Мойр, а не заставить их открыть судьбу. Еще одним важным отличием является сам образ Мойры в календарном гадании, где она описывается не как отвлеченный мифологический персонаж, а как личная, персональная Судьба незамужней девушки.

Преимущество греческой культуры, уходящей корнями в Античность, хорошо прослеживается на примере новогреческих народных календарных гаданий. Главной особенностью новогреческой традиции, в отличие от древнегреческой, является тот факт, что теперь эти предсказания не носят официальный характер, не являются ритуальным инструментом официальной религиозной практики. Большинство из рассмотренных примеров гаданий было взято из источников XIX–XX вв., и в современной, нынешней Греции не используется, однако некоторые обычаи прочно вошли и в современную городскую культуру. Судьба, Мойра, в календарных гаданиях представляется как персонификация личной судьбы человека, на которую он может, по народным представлениям, оказывать воздействие, убеждая ее открыть свое будущее.

ЛИТЕРАТУРА

- СД 1995 – Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н.И. Толстого, том 1, М, 1995.
- СД 1999 – Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н.И. Толстого, том 2, М, 1999.
- СД 2012 – Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н.И. Толстого, том 5, М, 2012.
- Климова 2010 – Климова К.А. «Корень счастья» или «ключевой» корень греческой свадьбы// От конгресса к конгрессу: Материалы Второго всероссийского конгресса фольклористов, М, 2010, сс.190-195.
- Αικατερίνης 1984 – Αικατερίνης Γ. Χαμένες πατρίδες. Το χωριό μας η Αγία Παρασκευή του Τσεσμέ (το Κιοστέ), Σκιάθος, 1984.
- Μέγας 1976 – Μέγας Γ. Ελληνικά εορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας. Αθήναι: εκδ. Ακαδημίας. 1976.
- Πολίτης 1904 – Πολίτης Ν. Γ. Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού. Παραδόσεις. Αθήνα, 1904.

Klimova Ksenia, Moscow

TPOLOGY OF THE TRADITIONAL CALENDAR FORTUNE TELLING WITH INVOCATION OF FATE

The paper examines the Modern Greek traditional fortune telling with invocation of Fate (or Fates). They are typologically identical with divinations for the tying of the Fate, which are serving the same purpose – to cause a seer dream where unmarried girls believed that they could see their future husband.

Ключевые слова: греческая традиционная культура, фольклор, этнолингвистика, судьба, гадания.

Key words: Greek traditional culture, folklore, ethnolinguistics, Fate, fortune telling.

ЖИВОПИСНЫЕ ПРОГРАММЫ РАННЕХРИСТИАНСКИХ ГРОБНИЦ ФЕССАЛОНИКИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ИМ ТРАДИЦИЙ ПОГРЕБАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Целью данной работы является исследование иконографических и композиционных особенностей раннехристианского погребального искусства на примере живописи некрополей Фессалоники в контексте современной ему римской и балканской погребальной живописи.

Работа фокусируется на семантических особенностях росписей, в частности, на выборе заказчиками и художниками специфических раннехристианских тем, а также на их иконографических особенностях.

Наиболее сохранные гробницы Фессалоники датируются различными периодами IV в.

С точки зрения живописных программ их можно условно разделить на три типа:

- гробницы, в которых христианская тема раскрывается с помощью христианских символов и античных образов (хризмы, креста и производных дионисийской темы);
- гробницы с росписями коммеморативного характера, посвященные семейным и ритуальным сценам;
- гробницы, программы которых включают сцены, связанные с библейскими текстами.

Для этой эпохи характерна достаточно унифицированная иконография погребальной живописи, которую можно условно назвать базовой. Растительные мотивы и изображения птиц и ваз с фруктами являются наиболее универсальными элементами для выражения парадигмы *vitafelix*, счастливой загробной

жизни. Два популярных мотива – виноградная лоза и красные цветы, рассеянные по светлому фону, – были широко распространены на всей территории поздней Римской империи, как в раннехристианском, так и в языческом контексте. В Риме в гипогее Октавиев сохранилось языческое изображение детей, собирающих красные цветы в полях элизиума первой декады III в. Мотив красных цветов встречается в катакомбах Рима и Неаполя, раннехристианских и языческих гробницах Балкан и Паннонии, Малой Азии и Египта, а также в декоре языческих алтарей.

Декорация гробниц могла ограничиваться семантически нейтральными живописными программами, не выражающими конфессиональных предпочтений заказчиков. Однако растительный мотив мог служить и фоном для создания более сложных программ. Примером развития более сложных программ на базовом фоне коннотаций *vita felix* может служить фессалоникийская гробница рубежа IV-V вв., где в растительный контекст вписан крест как символ Христа. Более ранним и повсеместно распространенным символом стала хризма. На Балканах и их окрестностях изображение хризмы, вписанной в растительные мотивы, встречается в Фессалонике, а также на территории Болгарии, Сербии, Румынии и Венгрии.

Коммеморативно-ритуальная тематика, раскрываемая на фоне растительных элементов, является еще одним распространенным мотивом погребальной живописи. В Фессалонике классическим примером программы такого типа может служить гробница Евсторгиев, датируемая ранним IV в. [Πανέλη 2009: 20]. Здесь на иконографические коннотации рая, выраженные мотивом красных цветов на светлом фоне, накладываются сцены с изображением членов семьи, которой она принадлежала, видимо, совершающих ритуальные возлияния. В гробнице на улице Демосфена, которая также предположительно содержит изображения членов семьи, тема красных цветов воплощена на своде. Сочетание цветов, птиц возле ваз с фруктами с темой семьи и ритуальных действий встречается в Силистре (Болгария). В гипогее румынской Констанцы в

изобразительном контексте *vitafelix* разворачивается сцена ритуальной трапезы, которую также можно отнести к числу коммеморативно-ритуальных сюжетов.

Наибольший интерес представляют фессалоникийские гробницы, в которых сохранились специфически христианские сцены не знакового, а более сложного семантического уровня. Насколько программы этих гробниц соответствуют современным им тенденциям римской погребальной живописи, которую, с точки зрения христианской семантики, можно считать главным центром влияния?

Для живописи римских катакомб IV – начала V вв. характерно заметное увеличение числа изображаемых сцен на фоне снижения интереса к ветхозаветным сюжетам, а также символическим и коммеморативно-ритуальным образам, унаследованным из языческой погребальной традиции (таким, как трапеза, добрый пастырь, изображения орантов). Одновременно возрастает количество христологических образов и сюжетов [Dresken-Weiland 2010: 152]. Однако, в Фессалонике в гробницах IV в. явно доминируют ветхозаветные сюжеты, причем очень немногочисленные. Вероятно, самым популярным символическим образом является Даниил во рву со львами. Он встречается как в гробницах, датируемых концом III – первой половиной IV в. [Πανέλη 2009: 16], например, в гробнице на улице Апполониадос, так и в гробницах середины и второй половины IV в.. Характерным примером является гробница Восточного некрополя, датируемая серединой IV в. [Πανέλη 2009: 16], и гробница Западного некрополя, датируемая третьей четвертью IV в. [Παζαράς 1981: 379-387].

Помимо Даниила, в некрополях Фессалоники неоднократно встречаются образы Ноева ковчега, Адама и Евы возле райского древа, жертвоприношения Авраама, а также один из самых распространенных раннехристианских образов – Добрый пастырь. Что касается новозаветных сюжетов, то лишь один из них можно увидеть больше одного раза – это воскрешение Лазаря. Кроме того, в гробнице западного некрополя присутствуют два изображения Моисея (развязывающего сандалиии

и иссекающего воду из скалы) и одно – Христа, исцеляющего, по-видимому, слепого. В гробнице восточного некрополя сохранилась сцена исцеления расслабленного (важный образ, который встречается в христианских памятниках самых ранних этапов в разных регионах Римской империи, например, в баптистерии домового церкви Дура Эвропос и капелле Исхода в некрополе Эль-Багават).

Все эти образы были широко распространены в римской погребальной живописи III – начала IV вв. К середине, а тем более к концу IV в. интерес к ним заметно снизился. Они не исчезли полностью, но количество обращений к этим темам уменьшилось. Кроме того, их дополнили многие другие сюжеты и сцены. Складывается впечатление, что христианские заказчики в Фессалонике несколько запаздывали, с точки зрения семантики иконографических программ, по сравнению с катакомбами и рельефами саркофагов на территории Италии. При этом обращают на себя внимание некоторые особенности программ.

Если судить по сохранившемуся комплексу изображений, можно говорить об отсутствии интереса к образу Ионы. Иона либо в составе цикла, либо как единичное изображение (чаще всего, отдыхающий под тыквенной лозой), является самым распространенным образом христианского погребального искусства III-IV вв., как в катакомбах, так и на саркофагах [Dresken-Weiland 2010: 18-21]. Он встречается в различных регионах Римской империи, включая восточные области Анатолии, Александрию и удаленный египетский оазис Харгу. В Фессалонике же интерес к нему минимален. Отсутствует также еще один сюжет из первой пятерки наиболее популярных ветхозаветных образов – три отрока в печи огненной.

Также обращает на себя внимание равнодушие заказчиков и художников к христологическим сюжетам. IV в. был периодом стремительного распространения таких сюжетов, как Христос-учитель, Христос с Петром и Павлом, Христос с апостолами. Но в фессалоникийских гробницах христологическая тема раскрывается лишь через символы-знаки – хризму или

крест. Изображение Доброго пастыря с подписью *Νεῖστον* (в гробнице под богословской школой) тоже является символической, а не антропоморфной репрезентацией Христа. Более того, в Фессалонике не встречаются даже темы, привычные к этому времени – преумножение хлебов и поклонение волхвов.

Упомянутые сюжеты, как ветхозаветные, так и новозаветные, были распространены не только в погребальной живописи, но и на рельефах саркофагов. При достаточно близком знакомстве с погребальным искусством Италии и ближайших к ней регионов не увидеть их было практически невозможно. Возникает ощущение, что знакомство греческих заказчиков и художников с римскими традициями происходило не на основе крупных раннехристианских памятников, а по отдельным образцам, не содержащим комплексные иконографические программы.

Приверженность христианских заказчиков Италии и окружающих ее регионов одному и тому же набору сюжетов трудно считать случайной. Одной из гипотез, объясняющих их популярность, является соответствие иконографических сюжетов тематике раннехристианской отходной молитвы, *Ordo Commendationis Animae* [Grabar 1968: 103; Finney 1944: 283; Spier 2007: 9]. Косвенным подтверждением существования таких молитв в IV в. является знаменитое блюдо из Подгорицы, то есть региона, расположенного между Римом и Фессалоникой, датируемое тем же веком [Finney 1944: 283; Spier 2007: 9]. На блюде стилистически примитивно, но с точки зрения иконографии достаточно традиционно изображены шесть важнейших ветхозаветных сюжетов (жертвоприношение Авраама, цикл Ионы, Адам и Ева, крещение Петром стражников (эпизод, в IV в. часто заменявший сцену иссечения Моисеем воды из скалы), Даниил, Три отрока в печи огненной, Сусанна и старцы), и один новозаветный, также самый известный в Риме – воскрешение Лазаря. Качество исполнения и наличие подписей под сценами на народной латыни практически исключают италийское происхождение блюда. Можно предположить, что оно было изготовлено местными ремесленниками, следова-

тельно, Далмация была знакома с италийским вариантом молитвы. Выбор библейских сюжетов заказчиками Фессалоники говорит, скорее, о том, что в этом регионе известный вариант молитвы не влиял на живописные программы гробниц.

Э. Панели на основе сравнительного анализа живописи фессалоникийских гробниц приходит к выводу, что в городе работали как минимум две мастерские. Артель, расписывавшая гробницы на улице Апполониадос и возле богословской школы, принадлежит к местной школе, поскольку, по мнению автора, иконография изображенных сцен значительно отходит от классических образцов, художественный уровень живописи – посредственный, а изображения снабжены подписями, это свидетельствует о том, что заказчики и художники сомневались, что сцены будут правильно интерпретированы [Πανέλη 2009: 26]. В то же время росписи гробницы на улице Демосфена и гробницы Евсторгиев, с точки зрения Э. Панели, были разновременными произведениями артели более высокого уровня, знакомой с римскими памятниками и возможно, имеющей римское происхождение [Πανέλη 2009: 27]. Этот вывод вызывает ряд возражений.

Художественный уровень росписи двух первых гробниц, действительно, невысок, однако, что касается иконографии, то она вполне соответствует традиции IV в., за небольшим исключением, о котором будет сказано ниже. Такие сцены, как Даниил во рву со львами, Адам и Ева, исцеление расслабленного, строго следуют канону на всей территории поздней Римской империи, не меняясь с течением времени, и живопись в Фессалонике также находится в рамках общей традиции. Сцены Ноева ковчега и жертвоприношения Авраама характеризуются относительно большей гибкостью и имеют несколько иконографических вариантов, которые можно видеть и в катакомбах, и на саркофагах. Иконография этих сцен в гробницах Фессалоники следует лишь одному из вариантов. Так, оба сохранившихся изображения жертвоприношения Авраама композиционно схожи, различие лежит в сфере качества и нюансировки деталей. Что касается иконографии

Ноева ковчега, то вновь в Фессалонике заметно тяготение к не самому распространенному из иконографических вариантов: профильному изображению Ноя, протягивающего руки в сторону голубя.

В качестве признака невысокого уровня мастерства художника, написавшего Даниила во рву в гробнице на улице Аполлониадос, Э. Панели указывает на то, что один из львов выходит за очерченные границы плоскости [Πανέλη 2009: 25]. Однако такую же особенность можно наблюдать в катакомбах на улице Виа Латина в Риме. То, что Э. Панели рассматривает как неумелость художника, скорее, является стадильной чертой, заключающейся в предпочтении крупного масштаба изображаемых объектов и некоторое пренебрежение границами. В целом же живопись этих гробниц создает впечатление, что художники были в общих чертах знакомы с принципами построения раннехристианских сцен, но не имели возможности близко познакомиться с нюансами иконографии.

В гробнице под богословской школой сохранилась сцена воскрешения Лазаря, датируемая ранним IV в. [Μαρκή 2005: 134], которая, действительно, не соответствует традиционной иконографии. Фигура Лазаря изображена не стоящей, как на абсолютном большинстве раннехристианских памятников, а лежащей. В гробнице западного некрополя, датируемой IV в. [Μαρκή 2005: 137], Лазарь изображен уже стоящим, однако не в усыпальнице, а свободно, что также противоречит раннехристианской традиции. Видимо, художники, писавшие эту сцену, либо вообще не видели образцов иконографии, либо видели какие-то нетипичные или неудобные для детального изучения и копирования образцы.

Художественный уровень более поздней гробницы на улице Демосфена, действительно, значительно превосходит уровень вышеупомянутых гробниц. Иконография сцен также более нюансирована и богата деталями. Четкое графическое членение, а также появление среди библейских сюжетов читающего юноши, олицетворяющего тему учености, и, по-видимому, супружеской четы, сформировали у Э. Панели

мнение, что художники могли ориентироваться на рельефы римских саркофагов III в. В то же время Е. Куркутиду-Николаиду сопоставляет усложнившуюся иконографию сцен с современными образцами римской живописи, в первую очередь, с катакомбами Виа Латина [Spier 2007: 213]. Действительно, в живописи гробницы на улице Демосфена заметно нарастание иллюстративности, характерное для римского искусства IV в. Но с семантической точки зрения ситуация выглядит сложнее.

Если сопоставлять ансамбль с рельефами саркофагов, то среди сцен в росписях отсутствуют сюжеты, наиболее распространенные на саркофагах. В первую пятерку эпизодов входят сцены цикла Ионы; за ними следуют преумножение хлебов, три отрока в пещи огненной, поклонение волхвов и исцеление слепого. Только один сюжет из первой пятерки присутствует в данной гробнице. Кроме того, количество сцен с неидентифицируемыми персонажами, которые могут быть членами семьи, но могут также воплощать важные для поздней античности ценности, такие, как образованность или социальный статус, также не характерно для саркофагов.

Если же сравнивать ансамбль гробницы на улице Демосфена с римскими катакомбами III-IV вв., фессалоникийская программа отстает от римских минимум на полвека. Кроме того, взаиморасположение сцен не порождает новых смыслов, что характерно для живописи римских катакомб. В римских кубикулах взаиморасположение отдельных символов и сцен редко бывает случайным. Как правило, композиция является фактором создания многочисленных коннотаций, причем не только за счет семантики, но и за счет изобразительных особенностей. В рассматриваемой гробнице программа выглядит иконографически несбалансированной, причины именно такого расположения сцен не «прочитываются». Явно неслучайно позиционированы на противоположащих торцовых стенах сюжеты с Адамом и Евой и Добрым пастырем. Более того, визуальную их связывает цветочный мотив, украшающий цилиндрический свод. В таком сочетании они создают аллюзии рая и *vitafelix*.

Однако между остальными эпизодами семантической синергии не возникает, складывается впечатление, что они распределены почти случайно.

В этом контексте интересно сопоставить погребальную живопись Фессалоники с современными ей росписями географически близких христианских гробниц. К сожалению, сохранность многих памятников не позволяет восстановить полную картину живописных программ, однако от некрополя к некрополю наблюдаются очевидные параллели между семантическими и отчасти иконографическими традициями. При этом почти невозможно найти гробницы, иконографические программы которых совпадали бы. Скорее, они выглядят как мозаики, набранные из одних и тех же элементов, но в различных сочетаниях. Среди таких модулей можно отметить хризму(как правило, в центре свода либо в апексе люнеты); тему Петра и Павла, фланкирующих хризму(на одной из торцовых стен); ростовые изображения членов семьи и ритуальные процессии; производные дионисийских мотивов(в сводах, люнетах, в виде фризов на стенах); символические христианские образы и библейские сцены в различных комбинациях.

С точки зрения выбора сюжетов, связанных с библейскими текстами, наибольший интерес представляет гробница Петра и Павла, датируемая концом IV в. [Magyar 2009: 110] (Печ, Венгрия). На северной стене в ней расположена композиция с хризмой, фланкированной апостолами. Ближайший аналог этой композиции находится в сербском Нише, однако в остальном композиции не совпадают. Гробница в Пече интересна и с точки зрения сопоставления с гробницей на улице Демосфена. Здесь на длинных стенах, графически разбитых на три изображения поля каждая, представлен цикл Ионы, Адам и Ева и Даниил с одной стороны, и поклонение волхвов, три отрока в печи огненной и Ноев ковчег – с другой.

Хронологически и иконографически эти гробницы близки, однако, росписи в Пече по набору сцен более современны традициям римских катакомб и рельефов саркофагов IV в. Тем не менее, просматривается сходство подходов к живописной про-

грамме: ни в Фессалонике, ни в Пече не используются возможности сочетания отдельных сцен как инструмента создания дополнительных смыслов.

Еще одной важной особенностью живописи гробниц в Фессалонике является присутствие в ряде таких гипогеев подписей под изображениями сцен и героев. Этот прием встречался в окраинных регионах империи, например, в упомянутом некрополе Эль-Багават, а также на блюде из Подгорицы. Использование подписей свидетельствует в пользу того, что правильная интерпретация символических образов не была само собой разумеющейся. Неуверенное владение семантикой образов исключало возможность создания многомерных значений.

Исходя из результатов семантического и иконографического анализа, можно сделать ряд осторожных предположений о происхождении фессалоникийского варианта раннехристианской погребальной живописи. Художники, выполнявшие заказы для христианских заказчиков, видимо, были знакомы с иконографическими принципами раннехристианского погребального искусства, эталоном которого можно считать живопись римских катакомб. Однако это знакомство было не настолько глубоким, чтобы воспроизводить детали иконографии или создавать сложные, многоуровневые программы. Живопись гробниц Фессалоники выглядит скорее набором сцен, повторяющих одну и ту же идею спасения и счастливой загробной жизни.

Возможно, художники были знакомы с отдельными иконографическими моделями, но не с целостными художественными ансамблями, будь то живопись катакомб или рельефы саркофагов. Такими моделями могли бы служить предметы декоративно-прикладного искусства, например золотые медальоны на донцах стеклянных сосудов, глиняные блюда и лампы, камеи и медальоны. Как правило, на таких предметах изображалась лишь одна конкретная сцена. Диапазон качества предметов декоративно-прикладного искусства был очень широк: от высочайшего уровня стеклянных изделий до грубо сделанных глиняных предметов. В зависимости от того, какие

предметы оказывались в распоряжении художников, могли варьироваться и живописные программы, и иконографическая точность отдельных сцен.

Вместе с тем, в Фессалонике существовали собственные художественные традиции погребального искусства, которым наследовали художники, расписывавшие раннехристианские гробницы. Таким образом, живописные ансамбли фессалонийских гробниц представляют собой результат соединения римских художественных влияний и местных традиций погребального искусства.

ΛΙΤΕΡΑΤΥΡΑ

Dresken-Weiland 2010 – Dresken-Weiland J. Bild, «Grab und Wort. Regensburg»: Schnell & Steiner, 2010.

Grabar 1968 – Grabar A. «Early Christian Art. New York»: Odyssey Press, 1968.

Guyon 1987 – Guyon J. «Le cimetière Aux deux lauriers. Recherches sur les catacombs romaines. Città del Vaticano»: pontificio instituto di archeologia Cristiana, 1987.

Finney 1944 – Finney P.C. «The Invisible God. The Earliest Christians on Art»: Oxford University Press, 1944.

Magyar 2009 – Magyar Zs. «The World of Late Antique Sopianae: Artistic Connections and Scholarly Problems»: Rakocija M. (ed.) Seventh Symposium, Nis, The Collection of Scientific Works VII, 2009.

Weitzmann 1952 – Weitzmann K. «Die Illustration der Septuaginta»: Münchner Jb. Der bildenden Kunst. Bd. 3. 3-4. 1952.

Μαρκή 2005 – Μαρκή Ε. «Η απεικόνιση των οπωρώνας την παλαιοχριστιανική τέχνη. Η περίπτωση της Θεσσαλονίκης»: Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας, τόμος ΚΣΤ', Αθήνα, 2005

Μαρκή 2006 – Μαρκή Ε. «Η Νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους»: Αθήνα, 2006.

Πανέλη 2009 – Πανέλη Ε. «Μια νέα προσπάθεια ερμηνείας

και εικονογραφικής προσέγγισης τοιχογραφιών»: Επιστημονικό περιοδικό Βυζαντιακά, τόμος 28, 2009.

Παζαράς 1981 – Παζαράς Θ. «Δυο παλαιοχριστιανικοί τάφοι της Θεσσαλονίκης»: Μακεδονικά, τόμος 21, 1981.

Spier 2007 – Spier J., «Picturing the Bible: The Earliest Christian Art. Ed. by J. Spier with contributions by J. Spier, H. L. Kessler, St. Fine, R. M. Jensen, J. G. Deckers, M. Charles-Murray and others»: New Haven: Yale University Press, 2007.

ICONOGRAPHIC PROGRAMS OF THE EARLY CHRISTIAN FUNERARY PAINTING IN THESSALONIKI IN THE CONTEXT OF THE CONTEMPORARY TRADITIONS OF THE FUNERARY ART

This study attempts to examine the iconographic characteristics of the Early Christian funerary painting in Thessaloniki in the context of the contemporary Roman and Balkan painting. Its principal aim is to find out the basic semantic principles of the development of the funerary iconographic programs in Thessaloniki. The study is focused on semantic features of the painting ensembles, the customers' choice of the Early Christian scenes to be included in such ensembles and the iconographic peculiarities of the paintings as compared to the contemporary Early Christian traditions. The comparative analysis of the Thessaloniki painting and that of the Roman catacombs and the Christian tombs around the Balkan Peninsula shows that the workshops of Thessaloniki were aware of the mainstream iconographic traditions while lacking close familiarity with the elaborate funerary pictorial ensembles.

Ключевые слова: *раннехристианское искусство, раннехристианские гробницы, Фессалоника, поздняя античность, погребальное искусство, погребальная живопись.*

Key words: *Early Christian art, early Christian tombs, Thessaloniki, late Antiquity, funerary art, funerary painting.*

ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЧУЖУЮ СТОРОНУ КАК ПУТЕШЕСТВИЕ НА «ТОТ СВЕТ» В ГРЕЧЕСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СКАЗКИ «ΤΑ ΧΡΥΣΑ ΚΛΑΔΙΑ»)

Для фольклора вообще, и для греческого фольклора в частности, характерно четкое разделение мира на «свое» и «чужое», на «дом» – знакомое, обжитое пространство, родину, и на «вне дома» – всё, что находится за пределами привычного, неизвестное, чужбина. Чужая сторона в греческом народном сознании мифологизируется, приобретает достаточно выраженные черты потустороннего мира, царства мертвых. Справедливо это и для греческих сказок.

Проследить атрибуты и функции «того света» в фольклорных представлениях о чужбине удобно посредством анализа одного конкретного сказочного текста. Показательной в данном отношении является сказка «Τα χρυσά κλαδιά» (Μέγας 2011), так как в ней сконцентрировано большое количество мотивов, позволяющих выявить связь чужбины с потусторонним миром.

Путешествие героя сказки (Яннакиса) начинается со входа в сад проклятого замка (στοιχειωμένος πύργος – NB: дословный перевод «башня с привидениями (!)»). Мать героя предостерегает его от похода туда, говоря, что стоит пересечь ворота замка, они закрываются и обратного пути нет – кто бы ни входил туда, никогда не возвращается. Отметим еще одну важную деталь – местоположение этого замка: «κάτω, απ' την άλλη μεριά του βουνού», то есть подчеркивается, с одной стороны, что вход в чуждое пространство находится ниже того уровня, на котором протекает обычная жизнь героя (вспомним весь комплекс представлений о подземном царстве мёрт-

вых), с другой – буквально говорится о потусторонности этого места, «с другой стороны холма».

Войдя в ворота замка, герой пьет воду из источника, находящегося там, и именно после этого события дверь сада захлопывается и перед Яннакисом предстает хранитель замка – чудовище. Этот источник в сказке выполняет двойную функцию – он отрезает для героя путь назад, но он же позволяет герою прозреть и видеть существ, населяющих иной мир, а также делает героя видимым для обитателей этого потустороннего пространства. Как отмечает В.Я. Пропп: «... Приобщившись к еде, назначенной для мертвецов, пришелец окончательно приобщается к царству умерших. Отсюда запрет прикасания к этой пище для живых» (Пропп 2014: 49).

Далее герой вступает в противоборство с чудовищем, побеждает и – занимает его место (!), что символически подкрепляется актом передачи ключей от замка Яннакису: «Με νίκησες! Τώρα εγώ θα φύγω. Τούτα εδώ θ' απομείνουν όλα δικά σου. Πάρε αυτά τα κλειδιά, σιράντα είναι». Чудовище объясняет Яннакису, что 40 ключей предназначены для 40 дверей, за которыми он найдет волшебные предметы, причем 39 дверей хозяин замка герою разрешает открывать, а от открытия сороковой двери строго предостерегает, говоря, что иначе он отправится в путь, из которого нет возврата: «Μόνο το τελευταίο να μην τ' ανοίξεις, γιατί θα χαθείς. Όσοι τ' ανοίξαν πήγαν στον αγύριστο, μήτε που ξαναφάνηκαν ποτέ». Именно за сороковой дверью герой видит прекрасную девушку, Красу Мира (η έμορφη του κόσμου), на поиски которой и отправляется туда, где сад с золотыми ветвями (στα χρυσά κλαδιά). Возможно, сюжет с 40 дверями (и особенно то, что именно скрывающееся за последней дверью вынуждает героя отправиться в длительное и опасное путешествие, из которого, как мы увидим ниже, ему не суждено вернуться) отсылает к представлениям о том, что душа умершего до сороковин находится на земле, а потом переходит в иной мир: «По всеобщему убеждению, в течение этого периода душа умершего пребывает на земле, возвращается в свой дом, витает вокруг могилы, посещает места, в которых бывал

умерший, «ходит по мытарствам», а в 40-й день окончательно покидает землю («три дня в доме, до девяти дней во дворе, до сорока дней – на земле») (Толстая 2009).

Итак, герой получает волшебные предметы: непобедимый меч, шапку-невидимку, туфли, которые делают героя неслышным, и четыре золотых яблока, засыхающие, если с героем происходила беда. Также герой получает волшебного помощника – коня, который наставляет героя и помогает проходить испытания на пути в золотой сад. В соответствии с сюжетом сказки, испытания должны сделать героя достойным Красы Мира, и только при этом условии он может найти сад с золотыми ветвями. На своем пути герой встречает трех воинов – Сына Солнца, Сына Луны и Сына Моря, братается с ними, причем становится среди них главным: «Εἶναι τὸρα τέσσαρες. Ο Γιαννάκης ἦταν ὁ ἀρχηγός τους». Данные персонажи являются персонификацией природных стихий, а их братание с героем метафорически обозначает подчинение этих явлений воле героя, иными словами, герой приобретает магические способности. Успешно пройденные посредством волшебных предметов и волшебного помощника испытания представляют собой демонстрацию героем магических знаний и сверхъестественной силы. Таким образом, герой выполняет поставленное Красой Мира условие – становится достойным её (то есть, приобретает необходимые магические способности) и ему открывается путь в сад с золотыми ветвями.

В сказке говорится, что сад с золотыми ветвями находится вне этого мира, причем эта его особенность всячески подчеркивается: «ἔφτασαν στὴν ἄκρη τοῦ κόσμου», «πέρα ἀπ’τα σύνορα τοῦ κόσμου», «βγαίνουν ἀπ’τοῦ κόσμου τοῦτο». Сад называется раем: «Σωστός παράδεισος». Остановимся на анализе мотива золотых ветвей сада более подробно. Что касается обилия золотого цвета в сказке в целом, В.Я. Пропп утверждает следующее: «...Все, что окрашено в золотой цвет, этим самым выдает свою принадлежность к иному царству. Золотая окраска есть печать иного царства» (Пропп 2014: 245). В греко-римской мифологии золотая ветвь связана с подземным царством. В ше-

стой песне «Энеиды» говорится, что золотая ветвь находится в царстве мертвых и позволяет вернуться из Аида в мир живых:

Но если жаждет душа и стремится сердце так сильно
Дважды проплыть по стигийским волнам и дважды увидеть
Тартар, и если тебе отраден подвиг безумный,
Слушай, что сделать тебе придется. В чаще таится
Ветвь, из золота вся, и листья на ней золотые.
Скрыт златокудрый побег, посвященный дольней Юноне,
В сумраке рощи густой, в тени лощины глубокой.
Но не проникнет никто в потаенные недра земные,
Прежде, чем с дерева он не сорвет заветную ветку
(Вергилий 1971).

И в сказке мы действительно видим следующее: как только герой находит золотой сад и становится мужем Красы Мира, он вместе со всем садом и женой переносится в мир людей: «...ἔφερε το περὶβόλι με τα χρυσὰ κλαδιά καὶ τὸν πύργο τῆς κοντὰ τοὺς ἀνθρώπους στὸν κόσμo τοῦτο». Герой, вернувшись в на этот свет, сохраняет свою власть над природными стихиями (названные братья приходят ему на помощь в беде) и магические способности (волшебный помощник, волшебные предметы), перестает быть обычным человеком (из бедняка превращается в правителя). Однако, как показывает дальнейшее развитие сюжета, возвращение героя на этот свет не является окончательным, – в конце концов, сад с героем обратно переносится на прежнее место, удаленное от мира живых, за «край света».

В связи с таким необычным поворотом событий, как двойное перемещение волшебного сада, можно поставить и такой вопрос: возвращался ли герой в принципе в мир живых. Обращает на себя внимание и тот факт, что герой так и не воссоединяется со своей бедной безутешной матерью, а наоборот, подчеркивается, что, перенесясь из-за «края света», Яннакис не стремится к обществу других людей. Места в сказке, где говорится о перемещении сада («κοντὰ τοὺς ἀνθρώπους στὸν κόσμo τοῦτο» и «μακραίνει ἀπὸ τοῦ κόσμου»), позволяют и такую трактовку этого мотива: сад не пересекает в обратном направ-

ление границы мира живых и мертвых, а просто становится ближе к этому свету, чем он был до этого.

В целом путешествие героя на тот свет в сюжете «*Τα χρυσά κλαδιά*» соответствует основным канонам, сформулированным В.Я. Проппом касательно отражения в сказке обряда инициации мальчика во взрослую жизнь: есть здесь и дом (проклятый замок), и даритель (чудище), и волшебные предметы, и помощник, и испытания, и женитьба на красавице-царевне. Очевидно и развитие героя от начала сказки к её концу: в начале герой – ребенок, которому скучно оставаться одному дома, и который напрашивается с матерью в горы, где он бежит и играет до упаду: «...το παιδί έτρεξε, έπαιξε κουράστηκε». В финале, как мы уже отмечали выше, герой становится повелителем стихий, волшебником и женится. Примечательно, что и в тексте сказки меняется наименование героя: до момента поединка с чудищем в заколдованном замке он просто «*παιδί*», во время поединка – то «*παιδί*», то «*Γιαννάκης*», а после поединка – уже только «*Γιαννάκης*», то есть после приобретения магических способностей в герое умирает ребенок и рождается мужчина. До открытия 40 дверей герой не вполне понимает, что к чему (то есть, не вполне еще владеет волшебным знанием): «*Δεν καταλάβαινε καλά καλά, τι ήταν αυτά που του έλεγε ο δράκος*». К финалу же, посредством своих магических способностей, он добывается руки четырех царевен (для своих названных братьев и себя).

Если говорить о мотиве нахождения героя в чужом пространстве в контексте греческого фольклора в целом, следует отметить, что в сказках эта ситуация представляется наиболее позитивно.

Так, например, в народных песнях, также как и в сказках, мотив путешествия на чужую сторону очень тесно связан с идеей смерти. Но в греческих сказках акценты достаточно сильно смещены по сравнению с текстами народных песен, и у чужой стороны в сказке гораздо больше положительных коннотаций. Путешествие в загробный мир в волшебной сказке трактуется как ступень к перерождению героя. По логике

сказки, страдания, которые претерпевает герой в ходе этого путешествия, служат его благу и в конечном счете вознаграждаются. Можно сказать, что в сказках чужбина справедлива, в отличие от песен. В сказках чужая сторона каждому воздаёт по делам его, в песнях же герой обречен на бесконечные страдания, своими действиями он никак не может повлиять на свою судьбу.

В результате пребывания на чужой стороне как в сказках, так и в народных песнях меняется социальное положение героя. Но изменения эти носят диаметрально противоположный характер. Как было показано выше, в результате нахождения на «том свете» герой сказки приобретает несравненно более высокий статус, чем до путешествия. В греческих народных песнях герой на чужбине находится в униженном положении, лишается своих естественных прав. Как пишет исследователь греческих народных песен Ги Сонье, в народном сознании пребывание на чужбине напрямую связывается с идеей «неподобающего жребия»: герой песен, отправляясь в другую страну, обречен играть роль, которая ему не подобает, не к лицу, не пристала, она унижает его как мужчину, как члена общества, как человека (Guy Saunier 1990: 57).

Что касается семейных отношений, и в сказке, и в песнях, выражаются представления о том, что нахождение героя на чужой стороне приводит к разрушению семьи, но суть и результат такого разрушения в сказках и песнях различны. В сказке разрушение семьи понимается в том смысле, что ребенок отделяется от своих родителей. Результатом нахождения героя на чужой стороне в волшебной сказке, как правило, становится его женитьба (замужество), и создание такой новой семьи в рамках народной традиции рассматривается как благо.

В народных песнях все обстоит иначе: герой навсегда покидает свою семью – мать, жену и детей. Существование героя на чужбине не имеет никакого созидательно начала. Как отмечает Ги Сонье, создание семьи на чужой стороне расценивается как нечто незаконное, противоречащее устоям общества, и одним из доказательств тому служит специфическое наименование

«родственников», которыми обзаводится странник вдали от родины: ξένες αδερφές, ξένοι αδερφοί.. Подобные словосочетания являются оксюморонами, и в системе координат традиционного сознания воспринимаются как противоречащие здравому смыслу и моральным ценностям, несмотря на наличие института побратимства. Ещё более явно выражено неестественность этого противоречия в словосочетании ξένες μάνες (Guy Saunier: 158).

Таким образом, как уже говорилось выше, концепт чужой стороны в сказках имеет в своем составе больше положительных смысловых компонентов, чем отрицательных, что достаточно сильно контрастирует с представлениями о чужбине, объективируемых в народных песнях. Можно предположить, что причиной тому служит различное назначение и сфера бытования этих фольклорных текстов. Песни о чужбине, как пишут некоторые исследователи, исполнялись практически исключительно женщинами, и в них выражался реальный негативный опыт общины, связанный с необходимостью отъезда мужского населения. Сказки представляют собой гораздо более древние тексты и, по мысли В.Я. Проппа, изначально служили для хранения информации о неких сакральных обрядах. Впоследствии же, когда соответствующие обряды были забыты, сказки использовались в развлекательных и дидактических целях, отсюда и идея справедливости, а также более позитивное восприятие действительности.

Итак, на примере сказки «Το χρυσό κλαδί» видно, что путешествие на чужую сторону ассоциируется в народном сознании с умиранием, а сама чужбина наделяется атрибутами и функциями загробного мира как то: волшебные существа и предметы, золотой цвет, соответствующие сакральные числа, труднодоступность, опасность, невозможность возвращения, испытание и перерождение героя. Представления о чужой стороне в сказках в значительной мере отличается от такового в народных песнях. И в песнях, и в сказках путешествие на чужбину связано с идеей загробного мира, но в сказках эта ситуация представляется в более позитивном свете.

ЛИТЕРАТУРА

Μέγας Γ.Α. «Ελληνικά παραμύθια»: Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2011.Σ.62-81.

Пропп В.Я. «Исторические корни волшебной сказки»: М.: Лабиринт, 2014.

Толстая С.М. «Поминки» //Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 4. М., 2009. С. 166.

Публий Вергилий Марон. «Энеида»: М.: Издательство «Художественная литература», 1971. С.223.

GuySaunier «Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς»: Αθήνα, 1990.

TRAVEL IN THE FOREIGN COUNTRY AS TRAVEL IN THE LAND OF DEAD IN THE GREEK FOLKLORE

In the present article the relationship between the foreign land and the land of dead in Greek folklore is examined through the example of the fairy tale «Τα χρυσά κλαδιά». The following aspects are covered: magic items, magic assistant, sacred number «40», golden color, reincarnation of the hero. The concepts of foreign land in Greek fairy tales and folk songs are compared.

Ключевые слова: греческий фольклор, сказка, народные песни, чужбина, загробный мир.

Keywords: Greek folklore, fairy tale, folk songs, foreign land, the land of dead.

ПАРА СЛОВ О 'МИНОРИТАРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ' (СЛУЧАЙ САЛЕНТИЙСКИХ ГРЕКОВ)

Термин «миноритарная литература» был введен в оборот французскими философами Ж. Делезом и Ф. Гваттари в их книге, посвященной Кафке [Deleuze, Guattari 1986]. В их исследовании этот термин – *littérature mineure* – обозначал произведения, написанные представителем языкового меньшинства на языке большинства и находящимся на территории страны этого большинства. Авторы интересовались, в основном, изучением вопросов идентичности и транснационализма, а также спецификой мигрантской литературы.

Предметом изучения в данной статье будут тексты, написанные не недавними мигрантами, но представителями так называемых традиционных языковых меньшинств, грекоязычными жителями региона Саленто на юге Италии. Жители деревень, о которых пойдет речь, проживают на территории Апеннинского полуострова уже около тысячи лет и были обращены в католичество еще в шестнадцатом веке [Aprile 1997: 61-72; Giuseppe 1988]. Они являются гражданами итальянского государства с момента его создания и полностью включены в его экономический и политический контекст. Основным элементом, с той или иной степенью формирующим границы сообщества и культурную идентичность его членов, является греческий язык. Поэтому, говоря о миноритарной литературе, я буду подразумевать литературу, написанную на этом языке.

Кроме того, для понимания специфики литературных произведений на языке меньшинства, необходимо принимать во внимание исторический и социальный контекст, в котором они

создаются. Активных носителей диалекта греческого диалекта Саленто (его локальное название – *грико*), за исключением представителей самого старшего поколения (1930-1940-х гг. рождения) сейчас практически нет. Тем не менее, язык по-прежнему является средством привлечения внимания к региону. В частности, грико и тексты на нем оказываются одной из основных причин ежегодных посещений Саленто туристами из Греции, влияя на развитие экономики региона.

Еще одна специфическая черта литературы на грико – сравнительно короткая ее история, берущая начало на рубеже 19-20 вв. Всплеск продуктивности местных авторов произошел в течение трех-четырех последних десятилетий, одновременно с ростом интереса к языку в целом (см. ниже). В этой ситуации интересно наблюдать за тем, как в текстах сочетаются элементы локальной культуры и заимствования – тематические, лексические, и др., – из культуры мировой и, в частности, итальянской.

Наконец, социолингвистическая ситуация также оказывает влияние на особенности литературных произведений, поскольку многие из современных авторов не вполне уверенно владеют языком.

В качестве удобного примера, который сможет продемонстрировать специфику процесса создания, устройства и прагматики художественных текстов на миноритарном языке, мною была выбрана песня салентийского автора Франко Корлиано «Плач» (“*Klama*”, также часто называется по первой строчке, “*Andra mou paei*”, «Мой муж уходит»), написанная в 1972 году, которая будет проанализирована ниже. Но сначала хотелось бы кратко описать историю региона и социолингвистическую ситуацию.

Саленто – это историческое название южной части Апеннинского полуострова, а точнее, каблука итальянского сапога. Переселенцы из Византии приезжали в южную Италию в разные периоды, однако самые крупные волны относят к 8-10 вв. н.э. [Aprile 1994: 51-53] Греческий язык в Саленто активно использовался вплоть до начала 20 в, несмотря на постепенную

¹ Работа выполнена при поддержке гранта Российского научного фонда, проект № 14-18-00590 «Тексты и практики фольклора как модель культурной традиции: сравнительно-типологическое исследование».

ассимиляцию. Во многом это происходило благодаря замкнутости деревень, где проживали греки.

С начала 20 в. ситуация начала стремительно меняться. Миграции во время и после мировых войн, введение обязательного школьного образования на итальянском языке и политика Муссолини, направленная на уничтожение диалектов, – все это негативно повлияло на положение миноритарных языков. Даже тех в семьях, где родители общались между собой на грико, с детьми старались говорить по-итальянски, чтобы те не испытывали трудностей при поступлении в школу. Грико начал восприниматься как препятствие к учебе, карьере и высокому социальному положению в будущем [Костева 2010: 121-123].

Однако по-настоящему поворотным стал период после Второй мировой войны, так называемая эпоха итальянского «экономического чуда». В это время Саленто практически опустел: вся молодежь уезжала работать на фабрики севера, и дальше, в Германию и Швейцарию [Aprile 1994: 88]. Это не могло не сказаться на социолингвистической ситуации в регионе: представители последующих поколений, за редкими исключениями, уже не были активными носителями грико, как их старшие родственники 1930-40-х гг. рождения. Этот период можно считать последним в истории греческих деревень в Саленто, когда греческий все еще оставался языком, используемым для общения.

В конце 1960-х годов интерес к грико со стороны местных жителей и его языковой престиж начали снова расти. Отчасти это было связано с ростом благосостояния жителей итальянского юга, отчасти – с тем, что за пару предыдущих десятилетий греческий язык почти окончательно перестал быть основным языком общения в семье, поэтому больше не воспринимался как угроза школьному обучению [Manco, Romano, Saracino 2002: 69].

Немало для сохранения грико сыграли интерес и поддержка со стороны Греции. Было проведено множество совместных культурных мероприятий, в некоторых салентийских городах были организованы курсы новогреческого языка. Туристы из Греции в последние несколько десятилетий составляли замет-

ный процент всех иностранных посетителей региона. Эти поездки можно отнести к сфере этнотуризма, поскольку основным привлекающим фактором для них был особый «греческий дух» этих мест. С одной стороны, Саленто с эпохи античности был частью «Великой Греции» и может похвастаться большим количеством археологических памятников, а, с другой стороны, есть возможность поговорить с живыми носителями довольно древнего и любопытного диалекта греческого языка.

В наши дни грико уже практически невозможно услышать на улицах, и для того, чтобы удовлетворить любопытство гостей, салентийские культурные центры публикуют книги с текстами на грико, а также организуют публичные чтения и концерты местной музыки для приезжающих туристических групп. В первую очередь, в подобных мероприятиях заинтересованы именно гости из Греции. Таким образом, создание и публичное исполнение поэзии на грико становятся важными элементами развития этнотуризма в регионе.

Активный интерес греческой общественности к Саленто возник примерно в то же время, когда и интерес к миноритарным языкам внутри самой Италии: в конце 1960-х – начале 1970-х гг. Вот как рассказывает об этом Франко Корлиано, поэт и художник из г. Калимера:

«В Калимеру приехал молодой в то время греческий музыкант, Димитрис Маврикиос, который снимал здесь документальный фильм [“Polemonta”, 1975 г. – прим. Е. Литвин], и попросил нас помочь познакомить их со стариками, что мы и сделали от всей души. В конце съемок он пригласил нас на ужин со всей труппой и они, немного опьянев, стали петь ту греческую песню, «Ребята из Пирея». Мы в ответ спели «Плач» [“Klama”, прим. Е. Литвин]. Он [Маврикиос] заинтересовался и спросил, кто это написал. Я сказал: «Я». <...> Он записал ее, и вставил в документальный фильм, фильм выиграл фестиваль в Салониках, а месяц спустя со мной связалась великая Мария Фарандури, которая только что вернулась из эмиграции во Францию и собирала альбом с песнями о борьбе и страданиях».

Ниже – еще один пассаж из интервью с Франко Корлиано, из которого видно, что эта песня сыграла важную роль для распространения информации о Саленто за его пределами.

«Мария Фарандури стала ярким маяком для Салентийской Греции, о которой до «Плача» не знали за пределами небольшого академического круга. Знали о «Великой Греции», о Сицилии, Калабрии, но не о нашей жизни. Фарандури и до сих пор, когда поет ее, рассказывает, о чем речь».

«Плач» быстро стал популярным, распространившись в разных версиях. Его пели как итальянские, так и греческие исполнители: Харис Алексиу, Маринелла, группа «Энкардия», и другие. Кажется, что причиной этому послужила, в первую очередь, основная сюжетная линия песни: жалобы и отчаяние женщины, чей муж уезжает надолго работать за границу.

Telo na mbriakeftò...	Я хочу напиться, чтобы не
na mi' ppensefso,	думать, Плакать и смеяться
naklafsocenajelasoteloartevrà;	ся хочу сегодня вечером, С
ma mali rràggia evò	огромной яростью хочу петь,
e' nna kantaliso,	Кричать на луну: муж мой
sto fengo e' nna fonaso: o	уходит!
andramu pai!	(...)
(...)	

E antròpi ste' mas pane, ste'	Наши мужчины уходят, они
ttaràssune!	уезжают!
N'arti kalì 'us torùme ettù	Если все будет в порядке, мы
s'ena chrono!	увидимся здесь через год!
È' tui e zoi-mma? È' tui e zoi,	И это – моя жизнь? Это –
Kristè-mu?	жизнь, Господи?
Mas pa' 'cì sti Germania	Они уезжают в Германию,
klèonta ma pono!	плача от горя!

Это распространенный жизненный сценарий для южноитальянской семьи послевоенного времени. Но и для греков тема эмиграции в этот период очень важна. Песня была написана в

1972 г. и стала известна вскоре после окончания режима Черных полковников в Греции, поэтому тяжесть эмиграции – это то, с чем не понаслышке сталкивалась греческая интеллектуальная элита той эпохи.

Песня «Плач» стала одной из немногих, получивших известность за пределами Саленто. Ее уровень популярности выделяет ее из ряда творчества других местных авторов. В то же время, она дает представление о социокультурной динамике в регионе в целом, поскольку обладает несколькими типичными для поэзии на грико особенностями. Ниже мы проанализируем эти особенности на ее примере.

Одной из таких особенностей является обращение к фольклору, переработка традиционных текстов или отдельных их черт.

Так, например, второй куплет песни начинается со строк «Fsunnisete, fsunnisete, jinèke! / Dellàste ettù na klàfsete ma mena!» («Вставайте, вставайте, женщины! Придите сюда, чтобы плакать вместе со мной!»). Этот призыв напоминает начало текстов фольклорных причитаний и, по признанию самого Корлиано, является сознательной аллюзией на них. В интервью автору статьи он рассказывал о том, как в молодости проводил много времени, общаясь со стариками и записывая фольклорные тексты.

Интерес к похоронным причитаниям на грико очень высок как в самом Саленто, так и вне его. Это неудивительно: они составляют единственный значительный корпус обрядовых фольклорных текстов на этом языке. Кроме того, тексты этнокультурного анклава Саленто сохраняют некоторые более архаичные черты, чем новогреческая традиция, поэтому существуют исследования, сравнивающие древнегреческие, новогреческие и салентийские причитания [Montinaro 1994: 21]. В творчестве местных авторов также используется много переработок фольклорных текстов.

Еще одной аллюзией на фольклорные тексты в песне «Плач» оказывается поэтический размер, а именно одиннадцатисложник. Этот размер воспринимается самими носителями традиции и исследователями как максимально «естественный» для

данной местности, как то, что трудно подделать. Способность без труда писать этим размером считается показателем принадлежности автора к локальной традиции.

Франко Корлиано неспроста упоминает, что целью приезда Димитриса Маврикиоса было записать документальный фильм о Саленто, в который он включил много разговоров со стариками. Традиционная культура в целом становится предметом активного изучения, начиная с 1960-1970-х гг. Интерес к ней не утихает и до сих пор, о чем свидетельствует огромное количество академической и популярной литературы, посвященной местному фольклору и локальной культуре, выпущенной в последние десятилетия и пользующейся спросом в местных книжных магазинах. Другое свидетельство – большое количество фестивалей и концертов фольклорной музыки, самый крупный из которых – “La Notte della Taranta” – пройдет в августе 2015 года в г. Мельпиньяно вот уже в восемнадцатый раз. В последние годы этот фестиваль собирает более ста – ста пятидесяти тысяч слушателей.

Итак, интерес к локальному фольклору – это одна из типичных черт литературы и музыкального творчества авторов, пишущих тексты на грико. В то же время, многие из них признаются, что им надоедает слушать одни и те же народные песни и хотелось бы внести собственный вклад. Стремление написать что-то принципиально новое на родном языке сосуществует с желанием вписать это в уже существующую традицию.

В песне “Плач” мы наблюдаем соединение новой, актуальной темы (трудовая эмиграция) и традиционных приемов (метрика, форма плача и идиоматические выражения, характерные для него). Этот подход типичен и для других авторов. Так, например, Рокко де Сантис, музыкант и поэт из г. Стернатия, утверждает, что его творчество, напоминающее по своему жанру иногда блюз, иногда авторскую песню или другие музыкальные жанры, должно восприниматься не как что-то, отрицающее народную культуру, но, напротив, как вырастающее из нее:

«Грико – это умирающий язык, т.е., каждый день становится все меньше людей, которые на нем говорят: старики

умирают, а новых не появляется. Поэтому если кто угодно что-либо производит на этом языке – это хорошо. И то, что так много людей поет народные песни – это тоже хорошо. Но раз уж я пишу на грико что-то новое, то и ограничусь этим (...). Я не преуменьшаю значения традиции, моя семья – внутри нее, мой отец, Чезаре де Сантис – один из самых важных для этой культуры поэтов. Поэтому я воспринимаю традицию как продолжение и создание нового, а не как повторение. Важно, чтобы культура была в состоянии производить что-то новое, если нет – она станет культурой-музеем».

В ситуации “умирания языка” литература становится средством поддержания его жизнеспособности. Различные авторы признавались мне в интервью, что именно это побуждает их к творчеству. В то же время, степень сохранности грико на сегодняшний день такова, что возникает множество споров о том, как следует правильно писать на этом языке.

Наибольшее количество проблем у авторов вызывает «бедность языка»: нехватка слов при описании современной жизни или абстрактных понятий. Это порождает необходимость использования неологизмов и, как следствие, ожесточенные споры о том, как следует это делать правильно. Два различных направления этого спора возникают вокруг заимствований из итальянского и новогреческого языков. Использовать неологизмы или ограничивать себя выбором темы сочинения,

Еще одна причина употребления заимствований – забывание слов, поскольку язык почти не используется. Так, например, Франко Корлиано рассказывал, что в тексте своей песни он использовал глагол с итальянским корнем *cantalisso* (“петь”), не вспомнив слова с соответствующим значением на грико в нужный момент. В таком виде песня получила известность. Позже Корлиано безуспешно пытался уговорить различных ее исполнителей использовать вместо этого «более правильный», греческий по происхождению, глагол *tragudiso*.

Стратегии словообразования и использования лексики у различных авторов, пишущих на грико, многочисленны и могут стать предметом отдельной статьи. Они варьируются от

новаторского подхода, когда придумывание слов оправдывается необходимостью создания чего-то нового, до намеренного использования в поэзии совсем старых и полностью забытых слов, мотивируя это реконструкторско-педагогическими целями. Такое разнообразие подходов к использованию лексики говорит о том, что язык становится объектом специального внимания. В большой степени он осознается уже не как естественный язык, но как своеобразное поле для лингвистических экспериментов.

Подводя итог, можно сказать, что литература на миноритарном языке испытывает влияние нескольких факторов, отличающих ее от литературы на «больших языках». Отсутствие продолжительной литературной традиции побуждает авторов тем или иным образом перерабатывать тексты локального фольклора, часто сочетая их с музыкальными и литературными течениями из «большого мира». Состояние миноритарного языка требует специфических усилий по созданию текстов на нем, а постепенное уменьшение количества активных носителей языка влияет на прагматику текстов, которые из частного пространства переходят в публичное и часто становятся частью перформанса, направленного на привлечение и развлечение туристов.

ЛИТЕРАТУРА

Костева 2010 – Костева В.М. «К вопросу о языковой политике тоталитарных государств» // Вестник ИГЛУ, 2010. С. 120-125.

Aprile 1997 – Aprile R. «Grecia Salentina. Origini e storia. Calimera»: Ghetonia, 1994. 104 p.

Deleuze, Guattari 1986 – Deleuze G., Guattari «F. Kafka: Toward a Minor Literature»: University of Minnesota Press, 1986. 104 p.

Giuseppe 1988 – Giuseppe L. «La fine del rito Greco in terra d'Otranto» Brindisi: Edizione Amici della "A. de Leo" 1988. 234 p.

Manco, Romano, Saracino 2002 – Manco F., Romano A., Saracino C. «Un giorno a Martano: riflessioni sulla situazione

linguistica della Grecia Salentina» // Estratto da Studi Linguistici Salentini vol. 26 (2002). P. 62-109.

Montinaro 1994 – Montinaro B. «Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento»: Milano: Bompiani. 224 p.

TOWARDS MINORITY LITERATURE (THE GREEK POETRY OF SALENTO)

The paper examines features of the dialect Greek poetry in Salento region (Puglia, Italy) illustrated by an example of Franco Corliano's song "Klama" ("Lament"). It analyzes metrics and lexis of contemporary poetry and its relationship with folk texts. Furthermore, the contribution of the Greek poetry to the processes of Salento local culture and minority languages revival is investigated.

Ключевые слова: миноритарные языки, диалектная литература, фольклор, погребальные причитания, этнотуризм.

Keywords: Minority languages, vernacular literature, folklore, funeral laments, ethno-tourism.

ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ПАРТИИ «ЗОЛОТАЯ ЗАРЯ» (ГРЕЧ. ΧΡΥΣΗΑΥΓΗ) (НА ПРИМЕРЕ РАЗБОРА ПРЕДВЫБОРНЫХ РЕЧЕЙ Н. МИХАЛОЛИАКОСА)

В нашем исследовании мы проводим детальный разбор предвыборных речей лидера народного националистического движения «Золотая Заря» (греч. Χρυσή Αυγή) Николаоса Михалолиакоса. Данная партия вошла в парламент Греции, получив на выборах 6 мая 2012 года 6,97% голосов, обеспечив себе 21 место в парламенте. На повторных выборах 17 июня партия набрала 6,92% голосов и 18 мест. На выборах 2015 года партия получила 6,28% и 17 мест¹. По нашему мнению, такому успеху партии, помимо сложившейся политической ситуации в стране, способствовал успешный политический дискурс ее лидера. Предвыборные речи данного политика представляют собой интересный материал для исследования, который иллюстрирует особенности современного политического дискурса Греции.

Предвыборные речи Н. Михалолиакоса, как правило, начинаются с приветственного обращения к собравшимся сторонникам партии со словами «Συναγωνιστές και συναγωνίστριες» (Соратники и соратницы!). Следует отметить, что для дискурса данного политика характерно использование лексем с одинаковым корнем, передающих понятие «борьбы». Например: существительные «αγωνιστές» (борцы), «αγώνας» (борьба), различные формы глагола «αγωνίζομαι» (бороться), прилагательные «δώστε το αγωνιστικό παρόν» (покажите боевой настрой). Подобные вербальные единицы выражают концепцию борьбы в риторике данного политика и позволяют оратору поставить

сторонников партии в один ряд с ее лидером. Обращение к электорату политик осуществляет, в том числе и через лексемы «Έλληνες και Ελληνίδες» (Греки и Гречанки). Это позволяет, учитывая идеологию партии², говорить о том, что в качестве соратников лидером воспринимаются только греки по национальности.

Выразительность лексической структуры речей Н. Михалолиакоса достигается за счет использования ряда лексико-семантических приемов, в том числе метафор. Так, в адрес оппонентов звучат метафоры, несущие негативную окраску «αντισταθήκαμε στην μαρξιστική πανούκλα και στην φιλελεύθερη λέπρα» [Михалолиакос 16.01.2015] (мы оказали сопротивление марксистской чуме и либеральной проказе), премьер-министр Греции Антонис Самарас характеризуется как «ο ψευτομακεδονομάχος» [Михалолиакос 16.01.2015] (псевдо-борец за Македонию). Новая Демократия – «η ψόφια δεξιά» [Михалолиакос 10.06.2012] (дохлые правые силы). Лидер правой политической партии «Независимые Греки» Панос Камменос получает эпитет «το αθώο παιδί του λαού» [Михалолиакос 10.06.2012] (невинное дитя народа). Член коммунистической партии Лиана Канелли – «τραμπούκα» [Михалолиакос 10.06.2012] (бандитка). Капиталисты и большевики, правящие страной, по мнению лидера партии, представляют собой хунту «ηχούν τα της διαφθοράς και της παρακμής» [Михалолиакос 16.01.2015] (хунта коррупции и упадка). Привлечение понятия хунты и соотношение с ней может вызывать в сознании аудитории ассоциативную связь между нынешними руководящими партиями (и политической действительностью) и периодом диктатуры в истории Греции, ярко описанным в классической историографии и до сих пор живущим в сознании народа.

Противопоставляя себя оппоненту, лидер партии часто использует формы личного местоимения первого лица множественного числа, выполняющего функцию идентификации партии «Золотая Заря» и формы третьего лица множественно-

¹ <http://ekloges.ypes.gr/>

² <http://www.xryshaygh.com/kinima/ideologia>

го числа, указывающие на партии противников. Например: «...εμείς είμαστε οι κατηγοροί και αυτοί οι κατηγορούμενοι» [Μιχαλολιάκος 10.06.2012] (мы – обвинители, а они – обвиняемые), «αυτά όμως δεν ισχύουν για μας» [Μιχαλολιάκος 10.06.2012] (к нам, однако, это не относится). «Δεν είμαι ένας από αυτούς απ'τους εκπροσώπους των παλιών κομμάτων που σας κατάντησαν στο σημερινό χάλι» [Μιχαλολιάκος 02.06.2012] (Я – не один из этих представителей старых партий, которые привели вас к сегодняшней неразберихе). «Αυτοί είναι οι μεγάλοι ένοχοι για τη δυστυχία σήμερα του ελληνικού λαού» [Μιχαλολιάκος 01.04.2012] (Они – главные виновники нынешнего несчастья греческого народа).

С целью стереть границы общения между политиком и электоратом, Н. Михалолиакос иногда использует в речи неформальное обращение во втором лице единственного числа. Например: «...δε μας έχουν αποκλείσει απ'τη δική σου καρδιά, Έλληνα και Ελληνίδα» [Μιχαλολιάκος 02.06.2012] (...они не вырвали нас из твоего сердца, грек и гречанка). «Ζητούμε την ψήφο σου» [Μιχαλολιάκος 02.06.2012] (Нам необходим твой голос).

В предвыборных речах данный политик затрагивает важные темы, связанные с национальным самоопределением. Так, например, главным адресатом речей, произнесенных в Салониках стали жители греческой Македонии, для которых Македонский вопрос стоит особенно остро. «Είμαι περήφανος που βρίσκομαι στη Θεσσαλονίκη, που βρίσκομαι στην καρδιά της Ελλάδας της Μακεδονίας» [Μιχαλολιάκος 10.06.2012] (Я горжусь тем, что я нахожусь в Салониках, в сердце Греции, в Македонии). С целью создания образа политика и активиста близкого к народу Н. Михалолиакос обращается к ценностям адресата, ссылаясь на историческое прошлое, и продолжает речь словами: «και θέλω να σας πω και κάτι, δεν είμαι ξένος, είχα έναν παππούλη που στα 1900 στο Μακεδονικό Αγώνα ήτανε παρών» [Μιχαλολιάκος 10.06.2012] (и я хочу сказать вам кое-что, я не чужой, мой дедушка в 1900-х принимал участие в борьбе за Македонию). «Μου είναι ιδιαίτερη η τιμή που απευθύνομαι στον Λαό της

Μακεδονίας μας για την οποία έπесαν τόσα παλικάρια» [Μιχαλολιάκος 16.01.2015] (Для меня особая честь обращаться к народу Македонии, за которую полегло столько храбрецов). «Τι ειρωνεία της τύχης, αυτός ο οποίος έχτισε μια ολόκληρη πολιτική καριέρα πάνω στο όνομα της Μακεδονίας να είναι αυτός που σήμερα, ως πρωθυπουργός, αποδέχεται ονομασία των Σκοπίωνως «Μακεδονία» [Μιχαλολιάκος 16.01.2015] (Какая ирония судьбы: тот, кто построил всю свою политическую карьеру на имени Македонии, сегодня как премьер-министр принимает в качестве названия Бывшей Югославской Республики Македония термин «Македония»).

Лидер партии, обращаясь к истории места проведения предвыборного обращения, упоминает в своих речах соответствующие исторические личности. Например: в речи, обращенной к жителям греческой Македонии, это Александр Македонский. «Κάθε Ιούνιο η Χρυσή Αυγή λίγα χιλιόμετρα πιο πέρα έκανε μια εκδήλωση προς τιμή του μεγαλύτερου Έλληνα όλων των εποχών, του Αλεξάνδρου του Μακεδόνιου» [Μιχαλολιάκος 10.06.2012] (Каждый июнь «Золотая Заря» несколькими километрами далее проводила мероприятие в честь величайшего грека всех времен – Александра Македонского). В Спарте Н. Михалолиакос вспоминает героический подвиг греков в ущелье Фермопиль. «Από εδώ, απ'αυτά τα Άγια χώματα ξεκίνησε ο Λεωνίδας και οι τρακόσιοι και πήγαν στις Θερμοπύλες για να πεθάνουν και έγραψαν μια χρυσή σελίδα δόξας» [Μιχαλολιάκος 01.06.2012] (Отсюда, из этих святых земель отправился Леонидас и триста спартанцев на смерть, и они написали золотую страницу славы). Помимо героев греческой истории данный оратор упоминает и политиков, оставивших след в истории XX века. «Φτάσαμε στο σημείο, για τηλεοπτική εκπομπή, όταν ένας εκπρόσωπος της Χρυσής Αυγής μίλησε για τα εγκλήματα του Στάλιν» [Μιχαλολιάκος 10.06.2012] (Мы дошли до момента, когда в телевизионной передаче представитель «Золотой Зари» заговорил о преступлениях Сталина).

Н. Михалолиакос часто затрагивает общенациональные вопросы, относящиеся к проблемам на границах страны и геопо-

литике. Например: «...τουρκική απειλή σε Αιγαίο και Θράκη» «Στην Θράκη μας όπου αλωνίζουν οι πράκτορες των τούρκων» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (... угроза со стороны Турции в Эгейском море и Фракии. В нашей Фракии, где бродят турецкие агенты). Кроме того, с целью воздействовать на эмоции адресата, лидер поднимает вопросы, связанные с историей утраченных когда-то территорий. Например: «...κάποτε πρέπει να ξαναγυρίσουμε και στον Πόντο και στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη» [Μιχαλολιακος 10.06.2012] (... когда-нибудь мы должны вернуться и к берегам Черного моря, и в Смирну, и в Константинополь). «Είναι τα φώτα της ελληνικής Μικράς Ασίας. «...» Δε μας νοιάζει ας μας πούνε εθνικιστές, ας μας πούνε ρατσιστές. «...» Ναι, τις θέλουμε πίσω αυτές τις πατρίδες. Είναι ελληνικές» [Μιχαλολιακος 07.06.2012] (Это огни греческой Малой Азии. «...» Нас не волнует, если нас назовут националистами, если нас назовут расистами. «...» Да, мы хотим вернуть эти родные земли. Они греческие).

Предвыборная речь 2015 года вызывает особый интерес, поскольку она была произнесена в нестандартных политических условиях. Свое предвыборное обращение лидер партии произнес из тюрьмы. Этим объясняется особое внимание Н. Михалолиакоса к вопросу заключения под стражу его и других членов партии. Комментируя данную тему, оратор использует в своей речи метафору птицы, посаженной в клетку, придавая тем самым себе и своим соратникам образ борцов за свободу. «Όμως δεν μπορούν να κλείσουν τον αετό στο κλουβί. Ο «αετός» έχει απλώσει τα φτερά του!» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (Однако они не могут держать орла в клетке. «Орел» расправил свои крылья!). Свою тюремную камеру лидер партии именует «камерой чести». «Να σπάσουν τα κελιά της Τιμής» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (Чтобы рухнули стены камеры чести).

Вопросу политической идентификации партии Н. Михалолиакос так же уделяет внимание. Синонимами «Золотой Зари» в речах данного оратора являются «правосудие» и «национализм». Например: «η ψήφος στη Χρυσή Αυγή είναι και μια ψήφος για την Αληθινή Δικαιοσύνη» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (голос,

отданный за партию «Золотая Заря», – это голос, отданный за Истинное Правосудие). «Να ελευθερωθούν οι Αγωνιστές της Χρυσής Αυγής και να ξαμοληθεί ξανά ελεύθερος ο Εθνικισμός σε ολόκληρη τη χώρα» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (Чтобы вышли на свободу борцы «Золотой Зари» и свободный национализм по всей стране).

«Золотая Заря» неоднократно обвинялась в распространении ультраправой идеологии. В речах лидера партии можно обнаружить содержание неявных «расистских сообщений» [Dijk Teun A. van 2008: 20]. Так, например, демографическая проблема в стране оратором напрямую связывается с проблемой присутствия в стране нелегальных мигрантов. «Την ίδια ώρα που εκατομμύρια λαθρομετανάστες βρίσκονται στην Πατρίδα μας, δημογραφικός θάνατος απειλεί το Έθνος» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (В то время пока миллионы нелегальных мигрантов находятся в нашем Отечестве, демографическая смерть угрожает нации). В речи Н. Михалолиакоса можно проследить параллель между причиной гибели эллинизма и присутствием мигрантов в стране. «Υπάρχουν δημοτικά σχολεία που μέσα σε μία τάξη είκοσι παιδιών, υπάρχουν μόνο 2 – 3 Ελληνόπουλα. Πεθαίνει ο Ελληνισμός» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (Существуют начальные школы, в которых в классе из 20 детей, только 2-3 греческих ребенка. Эллинизм отмирает).

Н. Михалолиакос использует прием подмены понятий с целью опровержения обвинений в распространении неонацистской идеологии. «Θέλουμε μια Ελλάδα ελληνική. Ακόμη και ένας Έλληνας άνεργος να υπάρχει δεν πρέπει να δουλεύει ξένος στην Πατρίδα μας» [Μιχαλολιακος 10.06.2012] (Мы хотим новую Грецию, принадлежащую грекам. Пока есть хотя бы один безработный грек, ни один иностранец не должен работать у нас на Родине). «Θέλουμε η Πατρίδα μας να ανήκει σε Έλληνες. Σ' αυτούς που έχουν ματώσει γι' αυτόν τον τόπο, σ' αυτούς που οι παππούδες τους έχουν χύσει αίμα για την ελευθερία τους. Τότε αυτό σημαίνει ότι είμαστε ρατσιστές, ναι είμαστε ρατσιστές» [Μιχαλολιακος 10.06.2012] (Мы хотим, чтобы наша Родина принадлежала грекам. Тем, кто пролил кровь за это место, тем,

чьи деды пролили кровь за их свободу. Если это значит, что мы расисты, то да, мы – расисты). Политик детерминирует понятие «расизм» по-новому, трансформируя идеологию расизма в нечто приемлемое обществом, изменяя тем самым «ментальные модели» [Dijk Teun A. van 2008: 5]. в сознании адресата. Помимо этого, оратор, комментируя преступления, совершенные в отношении греков, в значении «преступник» или «убийца» использует слово «нелегальный мигрант». Например: «...για τους έλληνες που δολοφονούνται από τους λαθρομετανάστες» [Μιχαλολιακος 10.06.2012] (...о греках, которых убивают нелегальные мигранты). Подобные высказывания могут формировать в сознании адресата ложное представление о том, что все нелегальные мигранты являются преступниками.

Помимо этого, к манипулятивным приемам, используемым Н. Михалолиакосом, можно отнести такие средства языкового выражения как лозунги. Они выполняют одну из главных задач предвыборной речи политика, а именно, привлечение на свою сторону как можно большего количества сторонников. Например: «Ζήτω η Χρυσή Αυγή!» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (Да здравствует «Золотая Заря!»), «...εμείς λέμε το ίδιο «Όχι» και στον καπιταλισμό και στον μολοσεβικισμό» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (...мы говорим одинаковое «Нет» как капитализму, так и большевизму). Лозунги, подобные последнему, вызывают к исторической памяти народа. Например, лозунг «Όχι» отсылает адресата к событиям, связанным с началом Второй мировой войны для Греции.

Синтаксис речей данного политика является простым и понятным. Данный представитель политической элиты часто использует прием риторического вопроса. Подобные синтаксические конструкции выполняют функцию построения определенной модели мышления, необходимой говорящему. Например: «Ποιος φταίει για την σημερινή κατάσταση της χώρας εκτός από την χούντα του Μνημονίου;» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (Кто виноват в нынешней сложившейся ситуации в стране кроме хунты меморандума?). «Ποιος είναι ο μεγάλος ένοχος για την παρακμή της Πατρίδας, πέρα απ' το ΠΑΣΟΚ και τη

ΝΔ που κυβέρνησαν;» [Μιχαλολιακος 16.01.2015] (Кто главный виновник в упадке Родины кроме правящих партий ПАСОК и Новая Демократия?).

Следует отметить, что риторика данного политического лидера зачастую подчинена эмоциям. Используя невербальные средства коммуникации, такие как интонация и активная жестикация, политик акцентирует внимание адресата на значимых смысловых моментах речи. Повышение интонации наблюдается на лексемах, относящихся, как правило, к идеологии партии, касающихся основных моментов программы партии или актуальных вопросов политики. Например: «χρυσανυγίτης» (член партии «Золотая Заря»), «καταγγελία μνημονίου» (денонсирование меморандума), «μακεδονικός αγώνας» (борьба за Македонию) и т.д.

Таким образом, в речах Н. Михалолиакоса можно выделить набор определенных ключевых слов, позволяющих нам определить главные темы политического дискурса партии «Золотая Заря», затрагиваемые данным политиком в предвыборных речах. Семантическое ядро проанализированных нами речей составляют следующие лексемы: εθνικισμός (национализм), Πατρίδα (Отечество), λαθρομετανάστες (нелегальные мигранты), Μακεδονία (Македония) и т.д.

Основные темы выступлений политика связаны с национальными вопросами, проблемой нелегальных мигрантов, критикой оппонентов, вопросами идеологии, с темой патриотизма и будущего страны. В 2012 году в связи с участвовавшими обвинениями в адрес партии в неонацистской пропаганде, в дискурсе политика наблюдалось использование лексем, отсылающих к вопросам о расизме. В 2015 году в связи с арестом Н. Михалолиакоса и обвинениями в создании им преступной организации, в дискурсе данного политика появляется большое количество лексем, касающихся данной темы. Например: «φυλακή» (тюрьма), «χειροπέδες» (наручники), «κελί» (камера) и т.д.

Предвыборный политический дискурс лидера партии «Золотая Заря» характеризуется использованием различных средств

выражения, призванных создать определенную картину мира в сознании адресата. Формирование необходимых представлений осуществляется с помощью метафор, риторических вопросов, определенного набора слов-ключей, составляющих семантическое ядро предвыборных выступлений. В политическом дискурсе Н. Михалолиакоса наблюдаются примеры изречений, формирующих ложные стереотипные мышления на почве этнических предрассудков, и манипулятивные приемы, выраженные различными языковыми средствами. Кроме того, устный дискурс данного политика характеризуется использованием невербальных средств коммуникации таких как повторы, повышение интонации и жестикация.

ΛΙΤΕΡΑΤΥΡΑ

Μιχαλολιакос 01.04.2012 – Συγκέντρωση Χρυσής Αυγής στη Νεμέα, Ν.Μιχαλολιάκος [βιντεοзапись обращения Н. Михалолиакоса. 01.04.2012] // YouTube. (<http://www.youtube.com/watch?v=zdR34n4JE2c>)

Μιχαλολιакос 01.06.2012 – Ο Μιχαλολιάκος της Χρυσής Αυγής στη Σπάρτη [βιντεοзапись выступления Н. Михалолиакоса в Спарте. 01.06.2012] // YouTube. (https://www.youtube.com/watch?v=dwSl_b1uIUE)

Μιχαλολιакос 02.06.2012 – Χρυσή Αυγή: προεκλογικό μήνυμα (εκλογές 17 Ιουν. 2012) [βιντεοзапись обращения Н. Михалолиакоса. Опубликовано 02.06.2012. Выборы 17.06.2012] // YouTube. (<http://www.youtube.com/watch?v=s1AYijmRHJo>)

Μιχαλολιакос 07.06.2012 – Συγκέντρωση Χρυσής Αυγής στα Μέγαρα 7 Ιουν. 2012 [βιντεοзапись выступления Н. Михалолиакоса. 07.06.2012] // YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=YUWR4HX0xIk>)

Μιχαλολιакос 10.06.2012 – Προεκλογική Ομιλία Ν. Μιχαλολιάκου στην Θεσσαλονίκη [βιντεοзапись предвыборного обращения в Салониках. 10.06.2012] // YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=-vqATmq6K0A>)

Μιχαλολιакос 16.01.2015 – Ν.Γ. Μιχαλολιάκος Προεκλογική

συγκέντρωση Θεσσαλονίκης [βιντεοзапись предвыборного обращения в Салониках. 16.01.2015] // YouTube. (https://www.youtube.com/watch?v=T6T_0Hrgfg0)

Dijk Teun A. van 2008 – Teun A. van Dijk. «Discourse and Power». Palgrave Macmillan, 2008.p.5, p.20

<http://ekloges.yves.gr/>

<http://www.xryshaygh.com/kinima/ideologia>

POLITICAL DISCOURSE OF THE GOLDEN DAWN PARTY (GREEK: ΧΡΥΣΗ ΑΥΓΗ) ANALYSED ON THE BASIS OF THE CAMPAIGN SPEECHES OF N. MIKHALOLIAKOS

This research is devoted to the study of the structure, functions and distinctive characteristics of the Greek political discourse. The study, in turn, is based on the election speeches given by political lead one of the parties represented in the Greek Parliament. Particular attention is paid to the analysis of various rhetorical methods which the politician invokes intending to convey a particular picture of the world to the recipients of his speech.

Ключевые слова: *политический дискурс, предвыборная речь, Золотая заря, риторический прием, партийный дискурс.*

Key words: *political discourse, election speech, Golden Dawn, rhetorical method, party discourse.*

ЕЩЕ РАЗ О ПУТЕШЕСТВИИ ТЕЛЕМАХА: СПОСОБЫ И РЕЗУЛЬТАТЫ ГОМЕРОВСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Гомеровский сюжет о путешествии Телемаха, которое он предпринял с целью получить сведения об отце, как известно, был широко востребован в литературе, живописи и музыке Нового времени и получил продолжение в искусстве Новейшего времени. Во всех Телемахиях главным всегда был рассказ о странствиях Телемаха, о его встречах с разными героями, и гораздо меньше внимания уделялось его душевному состоянию. Возвращаясь еще раз к путешествию Телемаха, хотелось бы привлечь внимание не к трансмиссии сюжета, а к тому, как это путешествие повлияло именно на душевное состояние и взросление молодого человека, как он меняется по ходу действия поэмы и как эпический поэт описывает это. Тезис «Гомер – воспитатель Греции», *την Ελλάδα πεπαίδευκεν*, как сказал Платон, и поэт был им с самого начала, *ἐξ αρχῆς*, подчеркивал уже в VI веке Ксенофан. Этот тезис хорошо известен, прекрасно разработан, но чаще иллюстрируется на примере Ахилла (Марру 1998:32), тема же Телемаха в этом отношении имеет основания для специального внимания. Хотелось бы проанализировать процесс воспитания Телемаха в свете следующих вопросов: можно ли связать гомеровское описание воспитания, его сущности и способов с тем, как воспитание трактуется в современной психологической науке? Является ли гомеровское воспитание совершенно изолированной художественной картиной или оно может быть в определенной степени сопоставимо с такими актуальными сегодня категориями, как социализация, значимость чужого мнения, внушения, примера для подражания etc. Для ответа на эти вопросы приходится обратиться к хорошо известному сюжету.

В связи с поэмой «Одиссея» всегда говорится о страданиях главного героя и его долгом и трудном возвращении домой из-под Трои. Однако трудности есть не только у самого Одиссея, их испытывает и его семья, жена и сын. Настроение Телемаха в начале поэмы можно назвать крайне удрученным, и оно целиком определяется ситуацией в доме, которая, действительно, очень сложная. Вспомним, что (по наиболее принятой версии) прошло двадцать лет после того, как Одиссей покинул Итаку и в интересах всех эллинов уплыл под Трою и сын вырос без него. Отсутствие царя совершенно не означает, что его сын имеет право на власть, в этом отношении положение Телемаха совершенно неопределенное. Право на власть в Итаке и на ближайших Ионических островах получит тот, кто женится на супруге отсутствующего царя. Телемах же может стать правителем Итаки только в том случае, если его мать не выйдет замуж. Положение Пенелопы тоже отнюдь не легкое: в доме уже давно расположились ее многочисленные женихи, они ведут себя совершенно разнузданно, но проблема в том, что все они не просто пьянствующие бездельники, а это представители местной знати, слуги вынуждены обслуживать непрекращающееся пиршество; дом разоряется, что, естественно, ужасает хозяев, но они не могут выгнать женихов, которые требуют от царицы скорейшего решения вопроса о браке и свадьбе. При этом все понимают, что Пенелопа мечтает о возвращении мужа и уклоняется от окончательного решения. Пенелопа ничем не может помочь сыну, а он ей. Такова ситуация, из-за которой Телемах находится в угнетенном настроении. Богиня Афина, появившись перед Телемахом в I-ой Песни поэмы и представившись юноше как Ментес, друг его отца, задает ему вопрос, действительно ли он сын Одиссея «Подлинно ль вижу в тебе Одиссеева сына?» и сразу же, еще до его ответа, говорит ему о сходстве с отцом. Ответ Телемаха важен для описания его настроения «Мать уверяет, что сын я ему, но сам я не знаю: ведать о том, кто отец наш, наверное, нам невозможно». В этом ответе четко ощущается, что юношу мучает тревога, действительно ли он сын Одиссея, что он не вполне доверяет матери.

Трудно представить, что может быть более удручающим для любого человека, тем более, для столь молодого, чем подобное сомнение. Прибегая к сегодняшним терминам, можно сказать, что у Телемаха нарушена семейная идентификация (или даже самоидентификация).

После этой беседы Телемах впервые резко говорит с матерью, возражает ей по поводу пения Фемия, предписывает ей удалиться и заняться хозяйством. Пенелопа изумляется поведению сына, поднимается в свои покои и плачет. Таким образом, у Гомера точно описана конфликтная ситуация: родители – дети/ мать – взрослый сын¹. Заметим, что, когда Телемах находится в затруднении, что именно ему следует предпринять, то в такой ситуации решающим оказывается влияние постороннего человека, и это психологически абсолютно точно. Афина же прибегает к аргументу «ты сын или не сын Одиссея»: если у тебя разум и сила отца, то у тебя все получится. Как известно, Телемах покидает дом, отплывает с Итаки и едет на поиски сведений об отце, не простившись с матерью. Позже Пенелопа упрекает его в этом. Однако в конце поэмы перед нами Телемах – решительный, энергичный, осторожный, одновременно и снисходительный и строгий к матери, явно повзрослевший человек. В итоге, встретившись с отцом, он практически наравне с ним организует уничтожение женихов, проявляет предусмотрительность и дает Одиссею разумные советы. Вопрос: как произошло это «превращение Телемаха из нерешительного юноши в настоящего героя» (Йегер 1997:56)? Как эпический поэт достигает этого? В свете намеченной задачи проследить связь поэмы Одиссея с установками, принятыми сейчас в психологии, необходимо сразу же выделить такую важную сторону развития человека, как социализация. У Гомера Телемах, оказавшись у друзей отца после своей домашней ситуации и крайне замкнутого круга общения (в основном, это женщины, дед Лаэрт и слуги) наконец-то проходит социализа-

цию в самый ее активных и привлекательных формах. Когда на острове Пилос Телемаха встречают знаменитый герой, старый, мудрый царь Нестор, и его сыновья, и Телемах объясняет Нестору, почему он приехал к нему и просит рассказать все, что известно об Одиссее, Нестор, отвечая ему, прежде всего, что важно для предлагаемой точки зрения, с изумлением говорит об удивительном сходстве гостя с Одиссеем: и внешне, и разумной речью. Однако Нестор не имеет сведений об Одиссее и направляет Телемаха в Спарту, к царю Менелая. Он заботливо дает юноше в спутники сына Писистрата, и Телемах находит в нем своего первого друга. Далее следует Спарта и еще одна семья – семья Менелая и Елены. Заметим, что после известной семейной драмы, страшной войны и общегреческих несчастий Гомер описывает абсолютное согласие супругов и мягкую, добрую атмосферу в их доме. Ценность семьи и согласия в семье безусловна. Гомер часто передает эту мысль, всегда без нравоучений и не в пространной наррации, а скорее в кратких ремарках и через оценочные эпитеты. К ним можно отнести, например: ситуацию в доме Лаэрта, который, заплатив за Эвриклею большую цену (двадцать быков), не коснулся ее на ложе, стремясь избежать гнева жены; мечту нимфы Калипсо о том, чтобы Одиссей стал ее супругом (*lilaiomeneposineinai*). Для последовательности нашего рассуждения нельзя не отметить, что первое, о чем говорит Елена, видя Телемаха, – это о поразительном сходстве юного гостя с Одиссеем. Знаменитый монолог, в котором Елена говорит резко критически о себе (*купōris*) и о своей вине перед всеми греками и Одиссеем, начинается с изумления: она никогда не видела подобного сходства, как у прибывшего юноши и Одиссея (Гаспаров 1997:558). Подчеркнем, что мысль о сходстве² высказывают все – Ментес-Афина, Нестор, Елена, Менелай, и повторение ее практически сопоставимо с тем влиянием, которое может оказать на человека

¹ Греческая литература безбоязненно предлагала трактовку тем, которые считаются сложными, в частности, связанных с отношениями в семье.

² Достаточно интересно, что у Фенелона в добавленном им эпизоде «Телемах у Калипсо» нимфа при встрече с юношей сразу понимает, что это сын Одиссея, так как он удивительно похож на героя, о котором она тоскует. Она не говорит Телемаху об этом сходстве, но именно поэтому принимает его.

такой психологический прием, как внушение. Результатом повторений мысли/ т.е. внушений становится снятие мучительных сомнений Телемаха в том, что он сын Одиссея³.

Телемах, привыкший к простому, скромному быту в доме на Итаке, удивляется богатому убранству дворца Менелая и даже перечисляет то, что, что особенно поразило его: золото, серебро, янтарь, слоновая кость, кресла богатой работы, мягкий ковер под ногами у Елены и многое другое. Он с удовольствием гостит у Менелая, пирует и ведет с ним длительные беседы, узнает, что Одиссей жив, находится у нимфы Калипсо, страдает там и стремится вернуться на родину. Можно в полном основании говорить о том, что Телемах видит в Менелее, в семейной обстановке его дома, в семье старого Нестора, в его сыне Писистрате те примеры, которые ему самому хотелось бы воспроизвести, повторить и иметь то, что есть у этих людей, т.е. перед юношей появляются примеры для подражания. «Героический пример, *παράδειγμα* – таков секрет гомеровской педагогики», – отмечал Анри Марру. – «Именно в этом глубинном смысле Гомер был воспитателем Греции. Как Феникс, как Нестор или Афина, он все время представляет уму своего воспитанника идеализированные образцы героической *αρετή*...» (Марру 1998:33). С позиций же сегодняшней психологии, в частности, возрастной психологии, подражание – это механизм социализации, и следование образцу рассматривается как обязательный компонент воспитания. Путем подражания можно усвоить новые формы поведения, причем, в разном возрасте это происходит по-разному. В юности, что близко к ситуации с Телемахом, определяющим становится осознание принадлежности к социальной или любой другой группе. Именно это и происходит с Телемахом, когда он, как равный, входит в круг базилиевсов Пилоса и Спарты (Goldhill 2002: 41). Для перемены в настроении юноши чрезвычайно важно, что он слышит много похвал своим родителям. Их произносят друзья Одис-

сея, а они, будучи значительными, знаменитыми и богатыми людьми, уважают его отца, ценят его ум и чрезвычайно добры к его сыну. Телемах даже на расстоянии смягчился в своем отношении к матери и прослезился при ее имени, что заметила внимательная Елена. Если еще раз прибегнуть к терминам психологии, то здесь, как и в ряде других эпизодов поэмы, можно увидеть реализацию приема чужого мнения, особо значимого для юного и молодого возраста. Для Телемаха это – Афина, Нестор, Менелай, Елена, Писистрат и несколько непростых странников по ходу развития сюжета.

Дружеское, ласковое отношение к Телемаху показано через рассказ о том, как Елена и Менелай выполняют обычай одаривать гостей. При описании выбора подарков Гомер дает яркие картинки, исполненные такой живости и непосредственности, что о них нельзя не сказать отдельно. Так, Менелай хочет подарить Телемаху трех коней, колесницу прекрасной отделки и дорогой кубок, но разумный юноша (*epitheton constans* Телемаха – *ρερπυμενος*, «разумный») просит сделать ему другие подарки. Коней же ему неудобно везти на корабле и нельзя использовать на Итаке, где нет лугов. Менелай, с его легким и сговорчивым характером, быстро соглашается и взамен дарит ему серебряный с золотыми краями кратер работы самого Гефеста (Od. IV, 589-619; XV, 99-119). С эпической любовью к деталям описано, как Елена ищет «сияющее» платье с богатой вышивкой, которое лежит на дне сундука, и дарит его Телемаху для будущей невесты, а пока, говорит она, пусть оно будет у твоей матери (Od. XV, 104-108; 123-129).

Наконец, Афине приходится прекратить приятное пребывание Телемаха в Спарте, и она велит ему возвращаться домой. Богине известно (а Телемаху – нет), что Одиссей уже направляется с острова Оигии на Итаку, но она выбирает другой аргумент убеждения – сугубо семейного характера. Юноше следует быстро возвращаться домой, так как за это время Пенелопа могла выйти замуж, и в этом случае она будет заботиться о новой семье, а не о сыне от первого брака. Афина апеллирует к определенному недоверию Телемаха к матери и встречает нужную

³ Если считать прием повтора/внушения исключительно фактом эпической поэтики, то это не меняет его художественной и психологической роли.

ей реакцию. Так в эпической поэме реализуется мотив *charis* божества. Возвращаясь на Итаку и оказываясь проездом на Пилосе, Телемах проявляет абсолютно деловое настроение: он торопится и не хочет повидаться с хозяином, со старым Нестором (ему жаль времени), о чем он прямо говорит сыну Нестора Писистрату. У них уже установлен прекрасный контакт, и тот, одобряя столь серьезное нарушение правил греческого этикета, прямо советует: «уезжай, пока отец не узнал, и, зная упрямство его, он тебя не отпустит». Перед нами хорошо знакомая забавная картинка: люди молодого поколения объединяются против старых правил и поддерживают друг друга в критическом отношении к родителям, старикам etc. Прибыв на Итаку, Телемах следует рекомендациям Афины и проявляет деловитость и осторожность: он не идет сразу к матери, а узнает у верного слуги, вышла ли она замуж или нет? Он проявляет хозяйственность и определенную безжалостность практицизма, когда советует нищему старику, не зная, что перед ним отец, просить подавание, так как у него много своих забот и он не возьмет нищего на свое попечение. При встрече с матерью Телемах ведет себя, как человек, явно повзрослевший и снисходительный к ее слезам и упрекам в том, что он уехал, не простившись с ней. Он полностью занят делами, подготовкой к мнестерофонии (VanWees 1992:455) и становится отличным помощником отцу в этой спецоперации. Одновременно юноша не чужд и строгости к матери⁴, о чем было сказано выше. Наблюдая недоверчивость Пенелопы в сцене узнавания Одиссея, он «...чувствует себя достаточно мужчиной, чтобы поставить мать на место», ... и бросает ей «упрек в упрямстве и черствости», как этот эпизод (Od.XXIII, 93-103) был охарактеризован в известной книге «Диалектика Просвещения» (Хоркхаймер, Адорно 1997:97, 99).

В образе Телемаха, как он дан в поэме Гомера, отражен про-

⁴ «Существенная черта греческой пайдейи,- утверждал Вернер Йегер в своих лекциях в Гарвардском университете в поддержку основных тезисов Пайдейи I, - которая делала ее уникальной среди различных образовательных концепций..., заключается в том, что она учитывала не только процесс развития человека как субъекта образования, но и принимала во внимание влияние объекта обучения.... Таким формирующим лекалом ранней греческой пайдейи был Гомер» (Йегер 2014:133, 134).

цесс его взросления. Если суммировать в терминах психологии те способы, которыми достигаются происшедшие с героем изменения, то это: вторичная социализация, т.е. совершающаяся за пределами семьи; примеры для подражания как элемент социализации; приемы внушения и влияния чужого мнения. Все названные способы, достаточно легко вычленимые в греческом эпосе, могут быть сопоставлены (причем, без прямолинейного причинно-следственного сближения древней поэзии с научно разработанными взглядами) с позициями и терминами, актуальными сегодня для психологии воспитания, семейной и возрастной психологии. В эпосе Гомера перед нами проходит история определенных приемов влияния на человека и направлений его воспитания. Выделенные в гомеровой поэме техники позже вошли в дискурс европейской антропологии и оказались востребованными и разработанными психологией. Все, что вычленяется в тексте поэмы, принадлежит ее художественному миру и мастерству поэта. Если в эпосе все определено мифологией, то взросление Телемаха – это сфера поэта. Если события, судьбы и даже характеры людей заложены в мифе, то описание мыслей, настроений и направленность развития Телемаха созданы поэтом. Изложенные здесь наблюдения о Телемахе могут быть еще одной иллюстрацией к знаменитому тезису «Гомер – воспитатель Греции и лучший воспитатель вообще». У Гомера способы воспитания не отрефлексированы научным подходом, но они представлены в их изначальном виде, без малейшей дидактики, в их эстетическом и этическом единстве и действии, что было важнейшим из постулатов греческой пайдейи.

ЛИТЕРАТУРА

Брюле П. 2005 – Брюле П. «Повседневная жизнь женщин в классическую эпоху»: Пер. с франц. М.: 2005. Палимпсест. С. 71-77.

Гаспаров 1997 – Гаспаров М.Л. «Античная риторика как система// Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том I. О поэтах»:М.: Языки славянской культуры. 1997. С.558.

Йегер 1997 – Йегер В. «Пайдейя. Воспитание античного грека (эпоха великих воспитателей и воспитательных систем)»: М.:ГЛК Ю.А.Шичалина. 1997. С.56.

Йегер 2014 – Йегер В. «Раннее христианство и греческая пайдейя». Пер. с английского. М.:ГЛК Ю.А.Шичалина. 2014. Сс.133,134.

Marry 1998 – Marry А.-И. «История воспитания в античности (Греция)»: М.:1998. ГЛК Ю.А.Шичалина. С.32, 33.

Хоркхаймер М., Адорно Т. 1997 – Хоркхаймер М., Адорно Т. «Диалектика Просвещения. Философические фрагменты»: Пер. с немецкого. Медиум. Ювента. М.- СПб. 1997. Сс. 97, 99.

Goldhill 2002 – Goldhill S. 2002 – Goldhill S. «Who Needs Greek?»: *Contests in the Cultural History of Hellenism*, Cambridge University Press, 2002, p. 41.

Oxford 2013 – The Oxford Classical Dictionary, ed. by Simon Hornblower and Antony Spawforth, revised 3rd ed. Oxford: Clarendon Press, 2003. «The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World»: Edited by J. Grubbs and T. Parkin. Oxford University Press. 2013.

Van Wees H. 1992 – Van Wees H. Van Wees H. «War, Violence and Society in Homer and History»: Amsterdam. J C Gieben. 1992. Рр. 455.

ONCE AGAIN ON THE TELEMACHUS'S TRAVEL: WAYSAND RESULTS OF THE HOMERIC PAIDEIA

The article presents the analysis of the Telemachus's travel in Homer's poem *Odyssey* as a way in his education. Particular attention is given to the methods of Homeric education with comparison to the main principles of the contemporary educational psychology.

Keywords: *Homer, Telemachus`travel, paideia, education, psychology.*

Ключевые слова: *Гомер, путешествие Телемаха, воспитание, образование, психология.*

КАТЕГОРИЯ ПЕРСОНАЛЬНОСТИ В ПОЭЗИИ Й. СЕФЕРИСА

Модернистский текст предполагает не просто свое прочтение-переживание, но и конструирование поля вероятных смыслов, прямо с ним не связанных, причем, главенствующую роль играет именно переживание, формирующееся как результат интеллектуальной игры интерпретаций. Если использовать метафору персонификации, модернистский текст одновременно «говорит» с читателем на нескольких языках, целью чего может быть неявное стремление сделать одной из тем «общения» структуру самого текста и принципы его построения, впрочем, без навязчивого желания вскрыть или разложить эту структуру на составляющие. Во время взаимодействия текста с читателем последний становится интуитивным исследователем, задача которого — разработать принципы интерпретации текста и включения его в некое поле координат. Одновременно читательское «исследование» напоминает подготовку к игре или саму игру, в которой текст выступает одним из игроков.

Именно такой интеллектуальной игрой предстает перед читателем творчество Й. Сефериса, сложность которого проявляется, прежде всего, в его гипертекстуальных характеристиках, отмеченных И.Ковалевой, особенно ощутимых в последних текстах [Ковалева 2008], когда поэт отсылает читателя к собственным ранним текстам, а отдельные сборники прочитываются как части единого текста (эту своеобразную черту он подмечает и у своего «учителя-антагониста» К.П. Кавафиса — «творчество в становлении» [Βαγενας 1979: с.244-245]). Вместе с тем, следует отметить, что к использованию в творчестве принципа игры Й. Сеферис относится настороженно. Игра может вестись ради самой игры, тогда творчество становится искусственным, уловкой, целью которой является внешнее впечатление, а не внутреннее переживание, ведущее читателя

к целостному ощущению жизни. Именно в этом упрекает Й. Сеферис эпигонов К. Кариотакиса и, шире, всю современную ему греческую поэзию в серии статей, обращенных к К. Цацосу, в контексте дискуссии 30-х гг. об эллиноцентризме [Σεφέρης 1992: σ.82-166]. В стихах самого Й. Сефериса игра чаще всего представлена как пролог к трагедии, неотвратимость которой ощущает поэт и пытается поделиться этим со своим читателем. В «Мифосказе» (ΙΒ' Μποτίλια στο πέλαγο) «спутники Одиссея-аргонавты» играют в кости на берегу, в результате чего самый младший, Гил, исчезает; участие в гонках на колесницах Ореста (ΙΣΤ') превращается в кошмар, происходящий не только во сне, но и наяву. Любовная игра ведет к утрате связи между влюбленными или необратимым изменением личности лирического героя; в безымянном стихе сборника «Планы на лето» возлюбленные безмолвно проводят дни в морских пещерах, не узнавая друг друга. В «Трех потайных поэмах» игра на подмостках театра (Επί σκηνής, Β', Γ'), призванная создавать иллюзию действительности, является на самом деле реальным убийством. По мысли Й. Сефериса, современный человек пытается придавать своим действиям символическое значение (играть), но, в условиях утраты человеком способности осмысливать и ощущать мир как целостность, символ меняет свою знаковую сущность и превращается в симптом или симулякр. Отслеживая подобные трансформации символов в тексте, читатель начинает ощущать нехватку собственной целостности, в первую очередь через обнаружение нарушенных связей, связующих человека с множественными коллективными идентичностями. Человек из мира поэтических текстов Й. Сефериса либо изначально зависим от общества, вследствие чего растворен в нем и, как следствие, обезличен, либо стремится обрести коллектив, ощущая свою инаковость, причиной которой может быть физическое разделение (например, изгнание) или психологическое отторжение. Последняя модель особенно интересна Й. Сефериса, потому что существование множественных идентичностей современного поэту общества, накладываясь на личность, приводит к утрате человеком самости в юнгиан-

ском смысле, то есть начала, выходящего за пределы человеческой личности, но без которого ее целостность невозможна, как и невозможно объединение разных личностей в один коллектив. Современный человек в обществе, состояние которого можно определить как текучие трансформации социальных множеств, вынужден пользоваться масками, балансируя между негативной безликостью общественных масс и позитивной анонимностью культурной традиции (эти тема затронуты в стихотворениях «Нижинский» («Тетрадь упражнений, I») и «Асинский царь» («Судовой журнал, I»)). Сам факт ношения маски подразумевает, в определенном смысле, идею театра, а значит и то, что действие, за которым наблюдает читатель, является искусственным, ненастоящим, что само по себе парадоксально, так как модернистский текст пытается увлечь своего читателя к глубинным основам его личности, интуитивным озарениям, позволяющим постигать мир в его целокупности, «докопаться не до смысла слов, а до смысла самих вещей» [Барт 1994: с.101]. Интерес Й. Сефериса к феномену маски может быть объяснен и тем, что в контексте своего творчества поэт постоянно будет обращаться к античности, как органичному элементу греческой культурной традиции, одновременно отторгаемому от современной Греции и, вместе с тем, отторгающего и обособливающего современных греков (...μέσα σε μια πατρίδα που δεν είναι πια δική μας/ ούτε δική σας, Μυθιστόρημα, Η). Маска в античном театре была элементом, связующим воедино ритуал, его своеобразным означающим, тогда как в условиях современного поэту общества используемая человеком маска становится «пустым означающим». Й. Сеферис предчувствует, что в результате избыточного применения масок опустошаемый конфликтом идентичностей современный человек может исчезнуть, «как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [Фуко 1994: с.404]

Вопрос, иногда озадачивающий читателя Й. Сефериса, связан с субъектным началом его текстов и способом действий рассматриваемого субъекта («кто?» и «каким образом?»). Хотя первая большая монография, посвященная творчеству поэта,

утверждает, что в текстах Й. Сефериса (конкретно, речь шла о сборнике «Мифосказ» отчетливо звучит голос авторского Я [Vitti 1994: с.158]), последующие работы поставили под сомнение такое утверждение. Так, упомянутый выше Н. Вагенас в своем исследовании показывает, что голоса, звучащие в «программном» сборнике Й. Сефериса, можно представить в виде нескольких множеств, отношения между которыми организуют пространство поэтического текста [Βαγενάς 1979: с. 154-155]. Более того, эстетическое напряжение текста связано с непрозрачной атрибуцией таких голосов в конкретном отрывке текста, с тем, что они одновременно и выражают голос автора, и отрицают его, на что указывал и сам поэт в предисловии к сборнику «Мифосказ», объясняя смысл выбранного для произведения названия. Это утверждение можно распространить и на другие сборники Й. Сефериса.

Сравнение разных поэтических сборников Й. Сефериса позволяет сделать вывод о том, что автор выстраивает определенную систему субъектных отношений, цель которой — наглядно представить феномен дегуманизации общества и деперсонализации человека XX ст. Для реализации этой задачи поэт в текстах экспериментирует с возможностями размытия индивидуализирующих ориентиров, существующими, прежде всего, в языке, а также в парадигмах литературного творчества, с помощью которых автор выражает себя. Реализация деперсонализации как художественного приема требует от Й. Сефериса своеобразного использования средств функционального поля персональности. Такими средствами на лексическом уровне являются разновидности антропонимов (койнонимы и в особенности личные имена: Ορέστης, Αστυάναξ, Ανδρομέδα, Αντιγόνη, Σωκράτης, Στράτης Θαλασσινός, Μαθιός Πασκάλης, οι σύντροφοι, οι θεατρίνοι и т.д.); на морфологическом уровне кореферентность местоимений и глаголов, с помощью чего автор добивается эффекта сращивания в единое целое разных субъектов, объектов (ситуаций) художественной реальности: в бытие Ореста вторгается (из небытия) Агамемнон (Я как Он); рассказчик самим фактом рассказывания противопо-

ставленный участникам похода, этим же фактом вовлекается в это действие, обреченное на забвение (Они как Мы), например, «τα χέρια μου χάνονται και με πλησιάζουν ακρωτηριασμένα», Μυθιστόρημα, Γ; «Ει μέλλει γνώσεσθαι αυτήν, έλεγαν/ εις ψυχήν βλέπτεον, έλεγαν/ και τα κουπιά χτυπούσαν το χρυσάφι του πελάγου/ μέσα στο ηλιόγεμα./ Περάσαμε κάβους πολλούς πολλά νησιά τη θάλασσα...», Μυθιστόρημα, Δ; на синтаксическом уровне — деепричастные конструкции («...γιατί γνωρίσαμε τόσο πολύ τούτη τη μοίρα μας/ στριφογυρίζοντας μέσα σε σπασμένες πέτρες, τρεις ή έξι χιλιάδες χρόνια/ ψάχνοντας σε οικοδομές γκρεμισμένες που θά ηταν ίσως το δικό μας σπίτι/ προσπαθώντας να θυμηθούμε χρονολογίες και ηρωικές πράξεις», Μυθιστόρημα, ΚΒ'; подробнее [Савенко 2013], [Νάκας 1985]).

Как характерную особенность поэтической антропонимики Й. Сефериса, отметим тот факт, что в его текстах малоупотребимы этнонимы, практически не встречается этноним, обозначающий греков (έλληνες; встречается трижды, причем один раз в просторечной форме ελληνάδες, «Αντάρτες στη Μ.Α.»), что, безусловно, отражает то, насколько драматично поэт воспринимал процессы, связанные с формированием греческой национальной идентичности в XX ст. Кроме прямой номинации в самом тексте, а также его сильных позиций (названия стихотворений, эпитафий), возможны разнообразные варианты косвенной номинации, когда идентификация персонажа происходит на основании контекстуальных намеков, либо подтекста, например, фигуру Агамемнона в сборнике «Мифосказ» мы идентифицируем по эпитафий к тексту «Μέμνησο λουτρῶν οἷς ένοσφίσθης» (Μυθιστόρημα, Γ), что, в свою очередь, следует соотносить с древнегреческой трагедии, прочитывая поэзию Й. Сефериса в ее контексте.

Имя собственное в поэзии может обладать «избыточной» референтностью, поскольку интенцией любого автора является конструирование нового возможного мира в пределах того, что человек, исходя из своего опыта, называет реальностью, и выполнять одновременно интродуктивную и идентифицирующую функции, особенно в том случае, когда оно вводит в текст

элементы интертекстуальных отношений. В текстах поэзий Й. Сефериса читатель постоянно будет встречать упоминания вымышленных и реальных лиц — мифологических и литературных героев (Андромеда, аргонавты, Афродита, Богородица, Кассандра, Клитемнестра, Одиссей и его спутники (σύντροφοί), Орест, Стратис Мореход, Эдип, Эльпенор), исторических деятелей (Александр Великий, Ардией, Жуан Висконти, Сократ) и т.д. Поэт, с одной стороны, пытается осмыслить современность *sub specie aeternitatis*, с другой, проверить, проходит ли вечность испытание современностью, и, обобщенное, поставить под сомнение существующее положение вещей, дать импульс для стремления к обновлению. Свои рефлексии поэт желает пропустить через сознание современного человека. Это — «массовый» человек, для которого упомянутые выше коллективные идентичности важнее индивидуальности; именно поэтому в ранних поэзиях основной персоной, воплощающей лирического героя, является коллективное «Мы». Это, в свою очередь, объясняется тем, что в начале XX в. греческое общество переживало кризис национальной идентичности, модулируя различные проекты его преодоления, например, «Великую идею».

Творчество Й. Сефериса отчасти является реакцией на такую проблематику, демонстрирующее то, что современные проблемы часто не предполагают единичного решения и главной задачей является принцип отбора вероятных решений, например, прочтения сборника «Мифосказ» предполагает конструирование его смысла в пределах историко-онтологического, социально-критического, художественно-критического подходов. Для того чтобы показать связь «массового» человека с конкретной личностью и последующее ее поглощение, автор прибегает к приему превращения в маску, примеры которого можно обнаружить в текстах разного периода (вершинный образ — золотая микенская маска безымянного асинского царя из сборника «Судовой журнал, 1»). Так, Орест из поэзий №3 и №16 сборника «Мифосказ» предстает как маска, вмещающая в себя а) Агамемнона, отца, подавляющего сына и лишаящего его соб-

ственной личности (мраморные руки, становящиеся частью лирического героя), б) Пелопса, предка, преступление которого толкает его потомков к участию в нескончаемом состязании возниц (первая поэзия сборника упоминает о «древнем действе (πανάρχαιο δράμα)», происходящем вновь) [Савенко 2012]. Два персонажа с явными интертекстуальными отсылками — Маттиа Паскаль и Стратис Мореход — посредством маски сражаются с Одиссеем («Маттиа Паскаль среди роз» и «Стратис Мореход среди агапантусов»), половинчатая сущность Одиссея (поверхностная причастность к традиции) позволяет им сойти в мир мертвых, но не является достаточным условием для выхода назад, обогащенными новым опытом и знаниями. Сократ («Кихли») соединяется с Эдипом через кровь, что «породила Этеокла и Полиника» (*στο αίμα του/ που γέννησε τον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη*), но праведник, ратующий за общественное благо, отвергается этим самым обществом, отягощенным родовым проклятием отсутствия любви, о котором поет «темная дева» Антигона. Статуэтка Афродиты возносится ввысь, превращаясь в Богородицу-Одигитрию, что напоминает известный апокрифический сюжет, но это соединение не несет очищения миру, потому что он не готов принять его. Аргонавты (Мифосказ, №4) перевоплощаются в товарищей Одиссея (поэт использует слово σύντροφοί и его гомеровские коннотации), в результате чего путешествие «Арго» становится обреченным, и никто не достигает родины. Прием налагания маски предполагает соположение в тексте элементов, нарушающих эффект ожидания наблюдателя (читателя). Так, в упомянутой поэзии №16 эпиграф отсылает читателя к речи воспитателя из трагедии «Электра» Софокла, который описывает гибель Ореста во время колесничных состязаний. К тексту трагедии отсылает описание состязаний и ликующей толпы, изображенной через призму взгляда самого героя (1-го лица). Упоминание пены, бьющей по спинам лошадей, в тексте Софокла приближает роковую развязку и вымышленную гибель героя, тогда как у Й. Сефериса эпизод плавно перетекает во встречу с анонимной женской фигурой и некую любовную сцену, которая сложно объяснима в контексте мифа

про Ореста, но приобретает смысл, если предположить, что перед нами Пелопс и Гипподамия. Для создания вариативности прочтений автор строит эту часть текста как поток сознания, в котором слышатся различные голоса (например, слова о том, что «колени легко подламываются, если так хотят боги» (*τα γόνατα λυγίζουν εύκολα σαν το θέλουν οι θεοί*) принадлежат, скорее всего, Эринниям). Сознание Ореста Й. Сефериса становится гулом голосов, а сам он — личиной, неспособной достигать цели и обреченной на бесцельное кружение по арене жизни, а сам герой из позиции 1-го лица, деятеля, перемещается в позицию 2-го лица, слушателя или наблюдателя, лишенного воли к действию.

Говоря о механизме деперсонификации в поэзии Й. Сефериса, невозможно обойти вниманием проблему сеферисовского хронотопа, потому что место человека в мире, неприятие миром человека и тщетные попытки возобновить естественный ход вещей является одним из центральных ее мотивов. Время, как и пространство, мыслятся модернистами, как начала, искусственно разъединенные человеком в попытке овладеть ими с помощью позитивистского разума, признающего фактом только то, что не выходит за пределы области научного знания. Разрушая длительность времени и протяжность пространства, человек теряет себя. Поэтому у Й. Сефериса часто встречается образ остановившегося времени («Εγκώμη», «Raven»). Так или иначе, время не подвластно человеку, но вступить в диалог с ним возможно через обретение пространства, ведь именно в единстве пространства возможно ощутить связь времен и постоянную трансформацию в течение времени человеческой личности, без чего человек рискует превратиться в «аргонавтов-спутников Одиссея», «неизменных среди стольких изменений» — *χωρίς ν' αλλάζουν μέσα στην αλλαγή*, Μυθιστόρημα, Δ' Αργοναύτες. Это отчасти объясняет, почему одним из центральных в творчестве Й. Сефериса является концепт ПУТИ, ведь его структура предполагает обязательную манифестацию субъекта действия — странника и его центральную роль. Странник определяет цель своего путешествия, вследствие

чего пространство приобретает некие черты, границы, в пределах которых может быть познано; и таким же образом он структурирует время. Сеферисовский странник развоплощен, у него не хватает воли для того, чтобы стать причастным к становлению мира. Поэтому в творчестве поэта мы находим тенденцию к перемещению акцентов с субъекта, действующего лица, на мир. Эту тенденцию мы предлагаем называть элладоцентризмом, и она находится в определенном противостоянии с той версией эллиноцентризма, которую критиковал Й. Сеферис в дискуссии 30-х годов. Наиболее полно она выражена в последнем сборнике «Три тайные поэмы», где мир, Греция, «горы, обрывающиеся над морем» из Нобелевской лекции поэта и впитавший их в себя язык, постепенно вытесняет человека и его обуреваемое страстями, заиклившееся на сиюминутном сознание. Мы предполагаем, что в своем последнем сборнике поэт хочет указать на то, что для развития и движения вперед человек обязан обратиться к поискам оснований собственной личности, находящимся вне его самого. Погружение в глубины собственного сознания, по его мнению, не способно привести человека к осознанию собственной целостности; «белый лист бумаги, суровое зеркало/ отражает тебя таким, как был» (*Τ' άσπρο χαρτί σκληρός καθρέφτης/ επιστρέφει μόνο εκείνο που ήσουν*), но неизменность сущности не означает ее идеального состояния. Поэтому человеку нужно научиться растворяться в мире, принимать его во всей полноте и противоречиях, понимая, что каждое противоречие является результатом попытки частично познать какое-то из его свойств. Растворение в мире начинается с растворения в языке, важнейшем средстве, связующем человека и мир, позволяющем познавать мир без частую разрушающего его действия. Найти себя в Греции, в том пространстве, что вдохновляло разные поколения греков, имевших достаточные различия во взгляде на мир, с которым они связывали свою судьбу и пытались обрести, в котором происходило становление личности самого поэта, таковым, по нашему мнению, был последний призыв Й. Сефериса, его своеобразное поэтическое завещание.

ΛΙΤΕΡΑΤΟΥΡΑ

Барт 1994 — Барт Р. Миф сегодня/ Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 72-130.

Ковалева 2008 — Ковалева И. Гаспаров в зеркале Сефериса/ Сеферис в зеркале Гаспарова: «Три тайные поэмы»// Иностранная литература, № 2, 2008. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/2/ko17.html> (дата обращения: 25.02.2015).

Савенко 2012 — Савенко А.О. Орест розвтілений: нотатки до інтерпретації образу в збірці «Міт-історія» Й. Сефериса// Мовні й концептуальні картини світу, Вип.39. К.: Видавничий дім Д.Бураго, 2012. С.251-258.

Савенко 2013 — Савенко А.О. Партиципiальні звороти в структурі художнього тексту// Мовні й концептуальні картини світу, Вип.46. К.: ВЦКНУТШ, 2013. С.250-255.

Фуко 1994 — Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб. : А-Сад, 1994. 403 с.

Vitti 1994 — Vitti, Mario. Φθορά και λόγος: εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Αθήνα: Εστία, 1994. 287 σ.

Βαγενάς 1979 — Βαγενάς, Νάσος. Ο ποιητής κι ο χορευτής/ μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη. Αθήνα, 1979.

Νάκας 1985 — Νάκας, Θανάσης. Μετοχικά (ή πώς χρησιμοποιούσαν τη μετοχή ο Σεφέρης, ο Μακρυγιάννης, ο Ελύτης κ.ά.)// Γλωσσοφιλογικά, [Α']. Αθήνα, 1985. Σ. 136-174.

Σεφέρης 1992 — Σεφέρης, Γιώργιος. Δοκίμεις, Τ. Ι. Αθήνα: Ίκαρος, 1992. 522 σ.

CATEGORY OF PERSONALITY IN POETRY OF G.SEFERIS

The issue of human existence and coexistence of individuality and collectiveness in society is of great importance for the poetry of G. Seferis that reflects how the poet estimates the social and cultural situation which arose in Greece at the beginning of the 20th century. The lyrical hero of G. Seferis appears to be a

human being losing his personality and the poet uses the literary technique of depersonalization to express such states of being and their transformations. To show the personal dissolution of his hero the poet investigates available resources of Modern Greek especially the functioning of category of personality: extension of the contextual meaning of anthroponyms, using of pronominal and participle constructions whereby the lyrical hero of G. Seferis transforms into a persona-mask. The masked hero of G. Seferis violates the effect of the reader's expectations but at the same time admits new directions of reading of the poetic text.

Ключевые слова: идентичность, деперсонализация, модернизм, новогреческая поэзия, антропоним, миф.

Key words: identity, depersonalization, modernism, Modern Greek poetry, anthroponym, myth.

О СДВИГЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРИЁМЕ И ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА МОДЕРНИСТСКИХ ТЕКСТОВ

Льётся свет – неволит зажмуриться –
задремать бы лицом к нему.
Мне приснится белая улица –
вверх ступеньками по холму...

И. Ковалёва

Стихотворение, строки из которого приводятся здесь в качестве эпиграфа, полно реминисценций, среди них – мотивы перехода и двойничества. Лирический герой (или, скорее, героиня) переносится во сне в иную реальность, в которой мы легко узнаем Средиземноморье, где «журчит <...> неумолкнувшей речи звук», и видит свою душу не спеша пьющей кофе на площади. Два этих мотива мы хотели бы использовать как метафоры двух сторон переводческой работы — технической и качественной.

Переход из одной культурно-речевой реальности в другую, как субъективная сторона процесса перевода, предполагает выбор переводчиком определенной стратегии. В области художественного перевода выделяются две традиции: *технически-точный* перевод и перевод *творческий* [Топер 1968: 656-665]. Первый ориентирован на источник и стремится к наиболее точной, в отношении формы и содержания, передаче оригинального текста, в то время как второй ориентирован в большей степени на читателя, на языковые нормы и эстетические образцы его культуры. Эту оппозицию разрешает Корней Чуковский в книге «Высокое искусство. Принципы художественного перевода»: «Буквальный — или <...> «рабственный» — перевод никогда не может быть переводом художественным. Точная, буквальная копия того или иного произведения поэзии

есть самый неточный, самый лживый из всех переводов» [Чуковский 2012: 50]. Однако существуют такие переводческие ситуации, когда данный постулат звучит не так однозначно, поскольку соотношение содержания (смысла) и формы (знака) смещены уже в оригинале, как бывает в случаях текстов, относящихся к специальным дискурсам (арго, терминология и т. п.) или в произведениях модернистской литературы. Как «двойничество» можно представить языковую и культурологическую компетенцию переводчика, необходимым условием которой является владение по крайней мере двумя языками и сопричастность двум картинам мира. «Перевод — это контакт языков и факт билингвизма», как заметил Ж. Мунен [Mounin 1963: 4]. При этом помимо собственного багажа знаний переводчик может задействовать третьи источники — комментарии, соответствующие исследования, биографические материалы. Особенно ценна с этой точки зрения возможность сотрудничества переводчика с самим автором. Примером работы такого творческого союза явились переводы с греческого на русский язык стихотворений Димитриса Яламаса, выполненные Ириной Ковалёвой. Можно также предположить, что ситуация двуязычия играла ферментирующую роль уже в процессе создания данных поэтических текстов: автор — грек, уже много лет живущий в Москве, близко знакомый с русской культурой вообще и литературой в частности¹. Кроме того, замысел перевода его произведений на русский язык был изначально заложен в концепцию будущего двуязычного издания.

Поэзия Яламаса находится на грани модернизма и постмодернизма. Ей свойственна игра со смыслами и формами, с языковыми пластами, поэтика скорее *бессмыслицы*, чем *зауми*, экзистенциальная серьёзность наравне с иронией. При этом она вписывается в ту деформирующую эстетическую парадигму, которая наиболее ярко выразилась в XX веке в поэтиках экс-

¹ Так, во втором поэтическом сборнике Яламаса Маленьким девочкам нельзя есть шуточное «признание», что стихи за него пишет Даниил Хармс [Яламас 2006: 33].

прессионизма и сюрреализма и которая вышла за рамки этих исторических художественных направлений, превратившись в явление типологическое. «Принцип образной деформации реальности — основополагающее качество как экспрессионизма, так и сюрреализма», пишет Андрей Базилевский. «Деформация есть динамическое сочетание тождеств и различий, отличающееся от картины мира, приемлемой в данную эпоху для здравого смысла, статически усредненного вкуса, представлений о прекрасном. <...> Именно деформация создает поэтическую модальность, то есть нечто глубоко отличное от понятийного (формально-логического) и эмоционального отражения, хотя и родственное им» [Базилевский 1999: 34-35]. Таким образом, через деформацию как затрудненность формы литературный язык становится поэтическим. И эта категория является определяющим элементом стиля автора.

Понятию *деформация* близко понятие *сдвиг*, разработанное русскими футуристами. Сформулированное при изложении основ художественной практики кубизма в статье Д. Бурлюка из сборника «Пошечина общественному вкусу», оно было позднее подробно разработано поэтом А. Кручёных. В книге 1922 г. «Сдвигология русского стиха. Трахтат обижающий (Трахтат обижающий и поучальный)» он говорит о «сдвигорифме», «сдвиго-образах», «сдвигах синтаксиса» и «сдвиге композиции» [Кручёных 1992]. Все эти элементы мы находим в стихотворениях Яламаса.

Тот, кто знаком с греческим и русским языками, обычно подмечает их схожесть на грамматическом уровне: словообразовательные модели, системы глаголов, склонения, свободный синтаксис и тема-рематические отношения, лексико-стилистическая вариативность. Если литература — это словесное искусство, то, вероятно, язык, как его материал, может быть описан с точки зрения своей «пластичности» и можно предположить, что «пластичность» русского соотносима с «пластичностью» греческого. При этом очевидно, что у греческой модернистской (*νεωτερικὴ*) поэзии есть свои характерные черты — так, ей не свойственны рифмы и стихот-

ворные размеры. В силу особенностей исторического развития отличается в греческом языке и восприятие диалектизмов и книжного языка.

Принимая во внимание всё вышесказанное, остановимся на нескольких примерах сложных поэтических конструкций из стихотворений Яламаса и постараемся понять, какие художественные и переводческие решения выбирает И. Ковалёва, как отражаются сдвиги оригинального текста в русском языке.

В стихотворении «Ο μονόλογος του Ρογκόζιν» / «Свадебный плач» из первого изданного на русском языке сборника Яламаса *Мир без поэтов*, есть следующая строка: «Έλα να τη δεις γυνή να κλαίει». Ирина Игоревна передаёт ее так: «...выходи, гляди — обна-жена, — плачет...» [Яламас 2004: 9]. В греческом тексте архаическая лексема «γυνή» («женщина») имеет именительный падеж и оно «вклинено» в текст, являя образец *синтаксического сдвига*, в терминологии Кручёных. При этом данное слово может быть воспринято как оговорка / опечатка: если бы на этом месте стояло бы прилагательное «γυμνή» («обнажённая»), фраза бы синтаксически выравнивалась. Таким образом, перед нами также и скрытая *сдвигорифма*: «γυμνή — γυνή». В русском переводе этот поэтический приём эксплицируется с помощью дефиса: «обна-жена». В переводе раскрывается игра именно с конструкцией слова, а не с его стилистической окраской.

В стихотворении «Θυσία» / «Жертвоприношение» [Яламас 2004: 28] есть несколько моментов, представляющихся особо сложными для перевода.

...Ο πατέρας μου	...мой отец
– το χώμα που τον σκεπάζει	– да будет земля ему пухом –
είναι βαθύ –	
το πλησίασε...	подошёл ко льву...

Греческое «το χώμα που τον σκεπάζει είναι βαθύ» («он лежит глубоко под землёй» или, более дословно, «его покрывает глубокий слой земли») передано устойчивым выражением «да будет земля ему пухом», в то время как в греческом языке во

время похорон принято произносить соответствующую фразу: «Ας είναι ελαφρύ το χῶμα που τον σκεπάζει». Смысловой сдвиг *βαθύ – ελαφρύ* («глубокий» – «лёгкий») нивелируется в переводе, но использование данного выражения передаёт лирическую напряжённость, переживание чувства утраты.

По сюжету стихотворения отец убивает сидящего в саду льва: «Το έσφαξε, ὅπως σφάζουν το πάσχα στα Αρνιά...» – «Он его зарезал, как режут Пасху для агнцев» в русском переводе. В оригинале слово «пасха» написано со строчной буквы (а не с прописной, как принято в греческой орфографии) и выступает в роли прямого дополнения. Это слово обозначает в греческом языке исключительно религиозный праздник. «Сдвигаясь» синтаксически на позицию прямого дополнения, оно теряет в данной фразе значение обстоятельства времени. А слово «Αρνιά» («бараны») написано с заглавной буквы. В сочетании с предлогом «σε» оно приобретает значение обстоятельства места. Происходит сдвиг образов, который сохраняется и в русском переводе. Однако в переводе синтаксические сдвиги не настолько резки, как в греческом: «Пасха», с заглавной буквы, – праздник, но в русском языке есть и «пасха» – пасхальное блюдо. Слово «агнец», во всех своих значениях в русском языке стилистически окрашено. Таким образом, в переводе отсутствует синтаксическая деформация, но передаётся сдвиг образов, смысловой и стилистический сдвиг.

В стихотворении «Adagio Lugubre»² [Яламас 2004: 32] заумная фраза: «Φυσάει ο Οκτώβριος του Μαΐου», дословно переводящаяся: «Дует майский октябрь», передана следующим образом «...тянет надцатым мартобря...». «Сдвиго-образ» оригинала здесь передан цитатой из первой строки стихотворения И. Бродского «Ниоткуда с любовью, надцатого мартобря...» (1976 г., цикл «Часть речи»)³.

² Латинское название сохраняется и в переводе, без комментария, как полноценный художественный элемент.

³ При этом гоголевский неологизм «мартобрь» из «Записок сумасшедшего» встречается в русской литературе ещё у Волошина в поэме «Россия», в революционной коннотации, и в «Ане в стране чудес» Набокова.

Поэзию Яламаса сложно однозначно отнести к одному из литературных направлений. Преобразовательская работа переводчика, перенесение одного образа мира в масштабы другого с сохранением пропорций идёт через нахождение аналогичных «словов». Граница между временем и пространством переходит в границу между предметным и понятийным миром, экспрессионизм — в художественный примитивизм, авангардистское погружение в язык становится погружением в недра культуры, интертекстуальность — диалогом с читателем. Переводчик обнажает художественный приём и находит не обязательно эквивалентное, но равноценное художественное решение.

ЛИТЕРАТУРА

Базилевский 1999 – Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма / Сюрреализм и авангард: материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: Гитис, 1999. С. 33 – 46.

Кручёных 1992 – Кручёных А. Кукиш пошлякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. М.;Таллинн: Гилея, 1992.

Топер 1968 – Топер П.М. Перевод художественный / Сурков А.А. (гл. ред.). Краткая литературная энциклопедия. Т.5. М.: Советская энциклопедия, 1968. С. 656-665.

Чуковский 2012 – Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода / Собрание сочинений в 15-ти тт. Т.3. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. С. 5 – 372. Яламас 2004: – Яламас Д. Мир без поэтов. Перевод: И. Ковалева. М.: Итака – Комментарии, 2004. Яламас 2006: – Яламас Д. Маленьким девочкам нельзя. Перевод: И. Ковалева. М.: Итака.-Комментарии, 2006.

Mounin 1963 – Mounin G. Les problèmes théoriques de la traduction. Paris, 1963.

ABOUT SDVIG, AS TECHNIQUE OF LITERARY POETICS, AND THE QUESTION OF TRANSLATING TEXTS OF MODERNITY

The translator is often being confronted with the issue of discontinuity, during the process of interlingual transfer. Specifically, when facing instances of deformed meaning / form relation, common as defamiliarization mechanism in the context of modernist literature. This paper attempts to trace and discuss such findings, in the case of Irina Kovaleva 's translation of Dimitri Yalamas's poetry.

Ключевые слова: художественный перевод, новогреческая литература, модернизм, «сдвиг», «деформация».

Keywords: literary translation, Modern Greek literature, modernism, «shift», «deformation».

Теперик Т.Ф., Москва

ПОЭТИКА ЖЕСТА В «ЭНЕИДЕ» ВЕРГИЛИЯ

«Миф фиксировал сущностные проявления человеческой жизнедеятельности в виде отвлеченных, всеохватывающих и общезначимых формул; эпос отражал важнейшие стороны человеческого поведения в их конкретном преломлении» [Гринцер 1971: 187] – это важное для понимания эпоса положение должно учитываться всяким исследователем эпической поэтики, в отношении античности не в меньшей мере, чем в отношении иных эпох. Применительно к гомероведению, в его рамках то, что относится к области «человеческого поведения» уже изучено вполне удовлетворительно. Что же касается Вергилия, в этом направлении, за исключением небольшого количества работ [Маские1988], сделано еще недостаточно. Между тем, исследование поэтики эпического образа с позиций невербальной семиотики [Крейдлин 2004] позволяет детальнее рассмотреть способы индивидуализации эпического персонажа, конкретику «человеческого поведения» героя литературного произведения. Прежде всего потому, что сами жесты в эпосе в силу хотя бы большей длительности сюжета не могут не быть представленными более многопланово и выразительно, в сравнении, например, с драматическими жанрами, где в виду отсутствия авторского текста жесты могут быть изображены на сцене актерами, но не могут быть описаны автором. Опираясь в этом вопросе, как и во многих других, на гомеровские образцы [Кнауер 1984: 18], Вергилий, тем не менее, большинство традиционных мотивов переосмысливает и изменяет [Кнауер 1984: 53], но так, однако, что это не бросается сразу в глаза, поскольку «сила Вергилия, как и других гениев высокой классики, не в последнюю очередь определяется именно тем, сколь много чужого они умеют сделать своим» [Аверинцев 1988: 22]. Насколько это наблюдение касается поэтики невербального по-

ведения? Например, такого распространенного в гомеровском эпосе жеста, как «взять за руку», несмотря на формульность, полифункционального и часто имеющего достаточно разнообразное содержание жеста [Теперик 2013:42]. Можно ли говорить о его особой роли и в «Энеиде»? На первый взгляд, роль этого жеста восходит к гомеровскому употреблению, как и у Гомера, им может выражаться и приветствие, и дружелюбное расположение, и помощь, и дружеское участие и т.д. Так, Анхиз дает руку просящему о помощи Ахемениду, поднимая его с колен, как когда-то Алкиной-Одиссея, (*dextram Anchises datiuveni*, III, 610), Гелен за руку (как Алкиной-Демодока) ведет Энея к жертвеннику Аполлона (*manuducit*, III, 373), Паллант встречает Энея рукопожатием, выражающим дружелюбие по отношению к незнакомому гостю (*excepit manudextramque*, VIII, 124), так же, как Писистрат у Гомера встречал Телемаха. Эвандр вспоминает о том, как при давней встрече с троянцами, Приамом и Лаомедонтом, он мечтал пожать руку отцу Энея Анхизу (*mens ardebat dextrae coniungere dextrae*, VIII, 163). Имеет место, (чего не было у Гомера), и коллективное рукопожатие, например, Энея и Ахата с Эвандром и Паллантом (*cogressi iungunt dextras*, VIII, 467). Не было у Гомера и сцены, подобной той, где Эней с Ахатом, невидимые другим, увидев благополучно спасшихся соратников, жаждали пожать им руку (*avidiconiungere dextras ardebant*, I, 515), хотя это было невозможно, поскольку они были скрыты облаком. Когда облако спадет, встреча друзей осуществится, и прикосновение станет возможным, причем одного из друзей Эней обнимет правой рукой, а другого – левой (*Ilionea petit dextra I, laeva que Serestum I*, 610).

Таким образом, и в «Энеиде» данный жест является важным и присущим самым разнообразным ситуациям. И даже в царстве мертвых Палинур просит Энея дать ему руку (*daiungere dextram*, VI, 370), а Эней о том же попросит Анхиза (*daiungere dextram*, VI, 697). И так же как и в 11 песни «Одиссеи», невозможность осуществления такого прикосновения – одна из главных преград между миром мертвых и живых.

То новое, где нет аналогов гомеровской традиции, по край-

ней мере, в рассмотренной нами с этой точки зрения «Одиссее» [Теперик 2013], заключается в обозначении союзнических отношений, для темы «Энеиды» чрезвычайно значимых, поскольку судьба военного противостояния между троянцами и италийцами во многом зависит и от того, насколько удачными для каждой из сторон будет заключение союзов с другими народами. Более принципиальная инновация состоит в том, что у Вергилия этот жест становится предметом просьбы, объектом рефлексии, содержанием воспоминаний, причем в самых драматичных ситуациях. Именно о нём вспоминает Эней, получив известие о гибели Палланта в бою:

«Всё стоят у него пред глазами

Старец Эвандр, и Паллант, и столы, к которым явился

Он пришлецом, и пожатия рук» (X, 515-517)¹.

Вергилий показывает картину, возникающую в воображении Энея, где представлен визуальный ряд этих сменяющихся образов: *Pallas, Evander in ipsi somniasunt oculis, mensa, quas advenae primastunc adiit, dextrae datae*. То, что у Энея перед глазами (*in oculis*) Паллант, а также его отец Эвандр, в тот момент, когда Эней их увидел впервые, понятно, но интересно, что вспоминает он и о рукопожатии (*dextrae datae*), скрепившем столь важный для Энея союз с аркадцами. Несомненно, это свидетельство значимости данного жеста, ставшего объектом воспоминания в самую критическую для Энея минуту, тогда, когда он узнает о потере не просто своего единственного союзника, но, по существу, уже и нового, лишь недавно обретенного друга, близость с которым подчеркивалась установлением и тактильного контакта (*Pallasque sinistroadfixus lateri* X, 161-162), сопровождавшего беседу Палланта с Энеем во время их речного путешествия к месту сражения. Каждое слово в сцене, стоявшей перед глазами (*in ipsi oculis*) Энея при известии о гибели друга, и угощение в Палантее (*mensa, quas adiit*), и осознание своего положения пришельца (*advena*), а главное- *dextrae datae* – жест, давший надежду в опасной ситуации, всё это отражает

¹ Здесь и далее перевод С.Ошерова

способность главного героя «Энеиды» к эмпатии, совершенно не характерную для его противника, поскольку когда Турн узнает о гибели своих союзников, о его чувствах автор не сообщает ничего [Теперик 1997: 35], и эта фигура авторского умолчания также весьма красноречива. Стоит принять во внимание и тот факт, что описание жеста в момент его возникновения, то есть в повествовании, является деталью нарративного плана, поскольку о ней сообщает автор, когда же о нём рассказывается героем, это становится деталью иного плана, драматического, поскольку взгляд на жест осуществлен как бы не извне, а изнутри события. Например, во время рассказа на пиру у Дидоны Эней вспоминает о ситуации в Трое, когда его, в импульсивном движении решившего обрушить свою месть на Елену, останавливает мать, Венера, напоминая о долге Энея прежде всего перед своей семьей (II, 594-621):

«Руку мою удержала она и молвила слово:

«что за страшная боль подстрекает безудержный гнев твой?

Что ты безумствуешь, сын? Иль до нас уж нет тебе дела?

Что не посмотришь сперва, где отец, удрученный годами,

Брошен тобой, и жива ль еще супруга Креуса,

Мальчик Асканий? Ведь их окружили Греков отряды!.

Если б моя не была им надежной забота,

Их унес бы огонь иль вражеский меч уничтожил.

Нет, не спартанки краса Тиндарида, тебе ненавистой,

И не Парис, обвинённый во всем, — лишь богов беспощадность...»

На чувства Энея, потрясенного сценой гибели Приама и Гекубы, прежде всего, без сомнений, повлияли эти слова, но воздействие имела не только речь, но и жест, прикосновение Венеры, удержавшей его руку (*dextraequeprehensumcontinuit*, II, 592). Здесь, таким образом, изображено такое соотношение речи и жеста, где речь с помощью жеста усиливается [Крейдлин 2004:236]. Важно, что временная дистанция не мешает тому, чтобы он об этом вспомнил спустя годы. Из рассмотренного понятно, что прикосновение и в «Энеиде» может быть

событием, имеющим значение для действия, для поступка, вот почему невозможность его осуществления может вызвать сильную эмоциональную реакцию, как в том эпизоде, где Эней восклицает вслед матери, первоначально явившейся ему в ином облике, но покидающей его в своем: «Почему руку с рукою соединить не дала?» (*Curdextraeiungeredextraenondatur*, I, 409). Несмотря на то, что Венера, сначала представшая в облике карфагенской девушки, оставляя Энея, ему открылась, необходимого для эмоциональной близости контакта не произошло, чем, в том числе, и вызваны переживания героя. Совершенно невозможно представить аналогичные сцены в гомеровских поэмах, где герои вспоминали бы о жестах, стремились бы к ним, сожалели бы о том, что их не было, и т.д. То есть жест был бы не объектом прямого описания, а косвенного изображения, не тем, что есть в данный момент, а тем, что было, или должно быть. Такое отношение к языку жеста возможно только там, где позиции его изображения прочны, укоренены не только в предшествующей традиции, но и восприняты новыми стилевыми тенденциями, характерными для более поздней эпохи, каковой была эпоха римского классицизма.

Правда, и Пенелопа в «Одиссее» вспоминает о том, как Одиссеей перед расставанием взял ее за руку (XIX, 326), но там это скорее одна из тех эпических подробностей, в которой и заключается одно из очарований гомеровского стиля, в то время как в «Энеиде» это проявление большего внимания автора к изображению внутреннего мира, хотя и описываемого, по традиции, посредством внешних проявлений. Сходство с гомеровским мотивом настолько очевидно, что, казалось бы, исключает какие бы то ни было инновацииⁱⁱ, но если рассмотреть данный жест в контексте изображения в поэме Вергилия других форм невербального поведения, инновации автора «Энеиды» станут заметнее.

Возьмём, например, такое традиционное для эпики выра-

ⁱⁱ Тем более, что Вергилию не было необходимости наполнять новым содержанием жест, полифункциональность которого у Гомера обусловлена в том числе и лаконизмом художественных средств, ко времени Вергилия в гораздо большей степени развитых.

жение владеющих персонажем чувств, как плач. В гомеровских поэмах, наряду с другими, существуют и традиционные формулы плача, который имеет связь с ритуалом, а также, с эстетическим удовольствием, то есть с наслаждением, получаемым от плача. Кроме всего, плач – это процесс, достаточно распространённый во времени, одно из его главных качеств – длительность, протяженность. [Гринцер 2008: 71]. В «Энеиде» этот мотив, как и другие гомеровские мотивы [Heinze 1994: 92], сохранен, но на деле трансформирован в несколько иной мотив, мотив слез (*Lacrimae*), которые, имея более тонкую, в сравнении с плачем, семантику, и будучи менее длительными во временном отношении, по частоте являются одним из самых распространенных мотивов поэмы. Поскольку слезами, в отличие от гомеровского плача, герои Вергилия не наслаждаются, *Lacrimae* не имеют функцию успокоения, скорее являясь импрессионистической деталью, и она важна не столько сама по себе, сколько в контексте события, которое этим слезам предшествовало. В этом и состоит одно из главных отличий от плача в гомеровском эпосе, где он сам по себе является таким событием, которое несовместимо ни с каким другим. Поэтому в «Энеиде» это могут быть и слезы богов, отражающие их бессилие перед ситуацией, которую они изменить не способны. Это слезы Венеры, скорбящей о бедствиях, обрушившихся по вине Юноны на сына, которым она не может помешать (I, 228); слезы Ютурны, которой Юнона предвещает поражение брата (XII, 154), и даже слезы Геракла, который перед поединком Палланта и Турна осознает поражение того, кто ему дорог. (X, 465). Если слезы богов во всех случаях – это слезы за людей, то слезы людей, с одной стороны более многочисленны, с другой – более разнообразны. Как ясно из сказанного, мотив слез в «Энеиде» обладает большой семантической насыщенностью, он, (как и мотив доспехов), заслуживает специального рассмотрения, поэтому в данной статье мы укажем лишь на те его черты, что имеют непосредственное отношение к нашей теме. Во-первых, слезы также могут стать быть связанными с воспоминаниями, или сами

стать объектом воспоминаний. Так, Эней со слезами на глазах смотрит в Карфагене на изображения троянской войны (I, 459 , 465) или вспоминает о том, как он со слезами покидал сначала Трою (III, 11) а впоследствии – Крит (III, 493). Хотя описаны в «Энеиде» и слезы радости (III, 313, 346), гораздо чаще в ней изображены слезы от отрицательных эмоций, а не от положительных. Еще один момент новизны, привнесённой Вергилием, состоит в том, что слезы персонажей – это не только то, что изображается автором, но и то, о чем говорят они сами, характеризуя состояние свое или других, что является существенной деталью эмоционального облика и даже может быть аргументом в просьбе (IV, 314). Несмотря на присутствие слез в эротическом контексте, наибольшее их число – при прямом или косвенном столкновении со смертью, например, при посещении Энеем царства мёртвых (VI, 370 , 455, 468, 685, 872). А гибель Палланта вызывает слезы даже у его коня (XI, 89).

Особого различия в гендерном отношении здесь нет, одной и той же лексикой описываются слезы Андромахи (III, 313) наряду со слезами Гелена (III, 349) , слезы троянцев (IX, 293) – наряду со слезами троянок (V, 313), слезы Аматы наряду со слезами Эвандра, Дидоны – Энея, и т.д. Мужские слезы присутствуют в поэме в большей степени, чем женские – это легко объясняется просто большим числом самих мужских персонажей поэмы в сравнении с женскими. Однако большее количество эпизодов со слезами Энея в сравнении с Турном лишь отчасти можно объяснить спецификой сюжета, то есть тем, что Турн появляется лишь во второй половине поэмы, и сюжетная роль Энея, таким образом, «длиннее». Отчасти, потому что на самом деле здесь большее значение имеют не свойства сюжета, а свойства характеров героев, один из которых способен к страданию в гораздо большей мере, чем другой [Теперик 1997: 36]. В отличие от «Фарсалии», в «Энеиде» нет ни фальшивых, ни лицемерных слез, но важно и другое : в «Энеиде» изображены и герои практически без слез, хотя они так же точно теряют в войне близких, друзей и союзников. Но если у Энея эти поте-

ри вызывает боль, сопровождаемую слезамиⁱⁱⁱ, то у таких героев как Турн они вызывает скорее ярость и бешенство, в чем и состоит еще одно из глубинных отличий в характерах этих героев – Энея и Турна. Это отличие акцентируется и невербальным поведением, в частности, жестом со значением «взять за руку», в большей степени характерным для троянцев, чем для италийцев. В полной мере это касается и предводителей обоих народов, то есть опять-таки Энея и Турна.

Изменения в содержании этого жеста у Вергилия в сравнении с Гомером состоят в том, что он становится и более эмоциональным с точки зрения внутреннего содержания и более измененным с точки зрения внешнего описания. Так, например, этот жест трансформируется в жест «протягивания руки», который на первый взгляд имеет те же функции, что и традиционный эпический жест «обнять колени», то есть выполняет функцию мольбы. Однако есть и отличие, состоящее в том, что у «колен» есть тактильный контакт, а у жеста «протягивания руки» он отсутствует, так как эта бесконтактная коммуникация происходит в ситуации дистанции между персонажами, либо пространственной, либо связанной с войной, так что во всех случаях жест протягивания руки обозначает стремление ее преодолеть. Не случайно и этот жест в большей мере характерен для Энея, чем для Турна, подчеркивая стремление к миру предводителя троянцев, о чем Турн способен вспомнить лишь в момент проигранного в смертельной схватке поединка (*dextramqueprotendens*, XII, 930). Для Энея этот жест больше характерен, поскольку он всегда стремится к миру, и при посещении Аркадии (*manupraetendit*, VIII, 115), и когда воины нарушают условия поединка, он этим движением их останавливает, сначала своих (XII, 312 *dextramtendebat*), а затем и чужих (*dextramtendit*, XII, 579).

Во внимании к такого рода деталям также заключается одно

ⁱⁱⁱ На сходство Энея с гомеровским Ахиллом, как правило, обращают больше внимания [Гринцер 2008: 25], чем на отличия от характера героя «Илиады», в которых более ярко выражены главные качества личности «героя нового типа».

из проявлений реалистических тенденций в изображении характеров «Энеиды» [Альбрехт 2004: 741].

С.С.Аверинцев обращает внимание на то, что таких героев, как у Вергилия, «не было ни у одного поэта до него. Эпос, лирика, даже трагедия классической Греции знали пластический облик юности, но не ее неповторимую душевную атмосферу, ее красоту, но не ее поэзию... а Нис и Эвриал — именно образы юности как состояния души, мы видим их не только извне, но изнутри» [Аверинцев 1996:26]. Мы можем видеть их «изнутри», то есть понимать их «психологию»^{iv} именно потому, что в описании невербального поведения героев «Энеиды», их жестов, как в коммуникации, так и вне её, присутствует новое содержание. Оно позволяет проникнуть в их внутренний мир, вскрывающий их отношение как к другим персонажам, так и к своим собственным действиям. Если прямых форм психологизма, таких, как например, внутренний монолог, в поэме Вергилия не так много, это не означает, что и косвенных форм тоже немного. Напротив, косвенные формы психологизма в поэме Вергилия присутствуют достаточно полно, и прежде всего к ним относятся художественные средства поэтики невербального поведения, заимствованные Вергилием из предшествующей эпической традиции, но модифицированные в соответствии со стилевыми тенденциями новой поэтики — поэтики римского классицизма [Альбрехт 2004: 750].

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1996 – Аверинцев С. С. Две тысячи лет с Вергилием. // Аверинцев. СС. Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996, с. 19-42

Альбрехт 2004 - Альбрехт М.ф. Вергилий. // Альбрехт М.ф.

^{iv} «Между юным Телемахом «Одиссеи» и юношами Вергилия — точно такое же различие, как между кюросами и эфебами греческой пластики и римскими портретами мальчиков с их окончательной непревзойденной конкретностью возрастной психологии» (курсив наш - Т. Т.). [Аверинцев 1996: 25]

История римской литературы от Андроника до Боэция и её влияние на позднейшие эпохи. Пер. с немецкого А.И.Любжина. М., 2004, Т. II, с. 735-780.

Гринцер 1971 – Гринцер П.А. Эпос древнего мира. Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971.

Гринцер 2008- Гринцер Н.П. Истоки гомеровского плача. // Donum Paulum Studia Poetica et orientalia. М., Наука, 2008, с. 55-73.

Гринцер 2008 - Гринцер Н.П. Статья Ахиллом, оставшись Энеем. Имя героя в финале «Энеиды». // Natale Grate Numeras ? Сб. статей в честь 60-летию Г.А.Левинтона. СПб., 2008. С. 213-229

Крейдлин 2004- Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. М., 2004.

Теперик 1997 - Теперик Т.Ф. Отношение к смерти и типология характеров в «Энеиде» Вергилия. // Филологические науки. М., 1997, № 4, с. 29-37.

Теперик 2013 - Теперик Т.Ф. В дополнение к лосевской концепции гомеровского психологизма.// Творчество А.Ф.Лосева в контексте отечественной и европейской культурной традиции. Материалы Международной научной конференции XIV- «Лосевские чтения», М., 2013, с. 32-42.

Heinze 1994 - R. Heinze . Vergils epische technik. Leipzig, 1994.

Knauer 1984 - G.N. Knauer. Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils. Gottingen, 1984

Mackie 1988 - C. J. Mackie. The Characterization of Aeneas. Edinburg , 1988

employed also means of poetics of a non-verbal behavior of the Aeneid' epic hero.

Ключевые слова: жест, эпос, поэтика, образ, мотив, сюжет.

Key words: gesture, epos, poetics, image, plot.

POETICS OF GESTURES IN VIRGIL'S AENEID

The article deals with the poetics of gestures in Virgil's Aeneid in a context as of both deviating from and conforming to Homer's poetics. Virgil's innovations, by author's opinion, are explained by an artistic goal, which was to create a hero with more complicated internal world, so, to achieve that, there where

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ СОЮЗОВ В НОВОГРЕЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

Как известно, существует целый ряд классификаций фразеологических единиц. В ряду различных классификаций ФЕ выделяются так называемые «грамматические фразеологизмы» [Баранов, Добровольский 2008: 74 – 76]. Эту группу обычно не принято включать в категорию фразеологических единиц, но ГФ обладают всеми признаками, присущими ФЕ (устойчивость, воспроизводимость, надсловность), и связаны с «нерегулярным выражением грамматических (в том числе модальных) смыслов и/или представляют собой сочетания различных служебных слов» [Баранов, Добровольский 2008: 75]. С формальной точки зрения эта группа ФЕ будет выражать разные уровни смысла, утратив свое первоначальное, буквальное, значение, а существующее значение будет складываться из суммы значений ее компонентов.

На основании этого в греческом языке можно выделить такие группы ГФ, как:

1. фразеологизмы-союзы (*ως συνέπεια, ως αποτέλεσμα*)
2. фразеологические предлоги (*σε σύγκριση με, στα πλαίσια, εκτός από, με βάση*)
3. адвербиальные конструкции (*με το αζημίωτο, ούτε κατά διάνοια, εν γένει*)

В современных грамматиках и трудах по синтаксису греческого языка эти формы принято причислять или к группам служебных слов (в случае грамматически сложных союзов), или к устойчивым словосочетаниям именных частей речи с предлогами (в случае грамматически сложных предлогов и адвербиальных конструкций). Так, например, А.Дзартзанос [Α.Τζάρτζανος: 30 – 51] приводит грамматические сложные союзы только как служебные слова для связки частей предложе-

ния, никак не анализируя саму их структуру. Что касается грамматически сложных предлогов и адвербиальных конструкций, они считаются сочетаниями знаменательного слова с предлогом и описываются как выражения из книжной речи и высокого стиля. В толковых словарях греческого языка, таких как Μπαμπινιώτης Γ. [Babiniotis 2005], Δημητράκου Δ. [Dimitrakos 1997] и пр. эти конструкции либо упоминаются без каких-либо помет, либо отнесены к разряду служебных слов (в случае союзов).

Неизученность вышеприведенных классов ГФ приводит к отсутствию правильной терминологии и описания таких ФЕ. При этом возникает настоятельная необходимость классификации такого типа ГФ.

Фразеологизмы-союзы (φρασεολογικοί σύνδεσμοι) обладают всеми характерными для ГФ признаками: раздельнооформленность, цельность значения, соотносительность с лексическими союзами. Они связывают семантически и грамматически относительно независимые конструкции и по своим семантическим и грамматическим свойствам соотносятся с лексическими союзами [Averina 2004: 6-7]. С точки зрения структуры все фразеологизмы-союзы четко организованы и состоят из конкретных фразообразующих компонентов.

В новогреческом языке под союзом понимается служебная часть речи, которая соединяет главные или главные и придаточные предложения [Babiniotis, Tzartzanos etc]. При этом союзы не делятся на лексические и фразеологические, как это принято в современной русской теории синтаксиса. В связи с этим представляется важным провести такое разграничение и описать ФС в составе греческого языка.

Лексическими называются союзы, состоящие из одного компонента, такие как *και, αλλά, γιατί, επειδή* и пр., фразеологическими же союзами принято считать [Averina 2004: 16] фразеологические единицы, которые состоят из двух и более компонентов и соотносятся по своим семантическим и грамматическим свойствам с составными союзами. Они раздельнооформлены, но обладают цельным значением, что является

признаком ФЕ. Также важным признаком ФС служит их строго закрепленный порядок расположения компонентов и сильная семантическая связь между ними.

У каждого ФС есть четкая структурная модель, под которой понимается «тип синтаксических конструкций, по которому образуется ряд устойчивых сочетаний. Структурная модель – это каркас фразеологизма, один из факторов, обеспечивающих его устойчивость и воспроизводимость, в определенной мере даже регулирующий его семантическую тождественность» [Mokienko 1987: 24]. А под «структурной фразеологической моделью» принято понимать «тип исходной фразеологической конструкции, по которому образуются ФЕ и в котором преобразуются структурно-семантические свойства каждого компонента, создающего фразеологическое значение» [Averina 2004: 16]. Рассматриваемые ФС строго организованы по своей структуре и состоят из морфологических фразообразующих компонентов, используемых по строго зафиксированной схеме.

В современном греческом языке было вычленено 87 конструкций, являющихся ФС. При рассмотрении их структурных схем выделяются нижеследующие группы:

- сочетание служебных частей речи

- сочетание значимых частей речи и служебных частей речи

- сочетание значимых частей речи

- модель словосочетания

- модель предложения

В первой группе выделяются такие модели, как «лексический союз+союз», «лексический союз+частица», «частица + частица», «лексический предлог + лексический союз», «лексический предлог + частица», «лексический предлог + артикль + лексический союз», при этом наибольшее количество вариантов приходится на группу «лексический союз + частица» (13), а наименьшее количество – на группу «лексический предлог + артикль» (1).

Во второй группе выделяются несколько категорий (значимая часть речи + лексический союз, которая является самой

большой в данной группе (18), лексический предлог + значимая часть речи (16), и небольшие категории типа лексический предлог + артикль + значимая часть речи + лексический союз (3), частица + значимая часть речи + лексический союз (4), лексический предлог + артикль + значимая часть речи (2)).

Третья группа представляет собой модель «сочетание значимых частей речи» и насчитывает две подгруппы (первая подгруппа «сочетание одинаковых значимых частей речи» (5), вторая подгруппа «сочетание разных значимых частей речи» (8)).

Четвертая группа представляет собой аналог модели словосочетания, когда значимые части речи берут на себя функции союзов (типа *κάθε άνθρωπος, μικρός μεγάλος...*) – следует отметить, что почти все грамматики греческого языка относят такую модель к типу «псевдосоюзов», и пятая группа – это аналог модели предложения (*θέλει δε θέλει* и пр.), также относимая различными грамматиками к категории псевдосоюзов.

На основании проведенного анализа следует отметить, что многие ФС (типа *παρ'όλο που, παρ'ότι*) в современном языке уже не воспринимаются как сочетание отдельных частей речи и в письменном языке отображаются отчасти как единое слово (*παρ'όλο που, παρ'ότι*), что затрудняет их восприятие как частей речи и не дает возможности правильно анализировать их, что приводит к целому ряду непонятных классификаций, отмечаемых в грамматиках греческого языка: одни грамматики и словари относят *παρ'ότι* к разряду значимых частей речи, помечая эту форму как «наречие», а другие помещают ее в разряд предлогов или союзов без пометки «фр.».

Как известно, при делении союзов по признаку паратаксиста и гипотаксиста преобладают синтаксические факторы, в то время как выделение подклассов осуществляется на семантических основаниях. Внутри класса подчинительных союзов также есть разграничение на союзы, которые вводят актантные придаточные (субъектные или объектные = изъяснительные союзы *ότι, πως*) и сирконстантные придаточные (все остальные подчинительные союзы).

С точки зрения синтаксической нагрузки следует отметить, что наибольшее количество ФС относятся к союзам подчинительной связи (60) против 27 союзов сочинительной связи. По всей видимости, это связано с необходимостью придать дополнительный, более углубленный смысле придаточному предложению, распространяющему и комментирующему главное предложение, в то время как сочинительная связь соединяет или противопоставляет равнозначные по уровню смысла предложения.

В группе ФС сочинительной связи одинаково часто встречаются союзы соединительные и противительные (по 11 конструкций соответственно), при этом наиболее часто среди соединительных ФС встречаются конструкции первой группы (сочетание служебных частей речи): самая частотная модель – частица + лексический союз (9 из 11). Казалось бы, логичным было бы представить, что наиболее часто в качестве формообразующего элемента будет употребляться лексический союз και, но это заблуждение: наиболее часто встречается частица δεν или союз ούτε. Среди противительных союзов наиболее часто встречаются конструкции второй группы (сочетание значимых частей речи и служебных частей речи), при этом в равном количестве встречаются ФС, образованные по модели «именная часть речи + лексический союз» и «частица + именная часть речи + союз». По частотности употребления наиболее часто встречается лексический союз αλλά в сочетании с другими частями речи и формами (5 случаев в 7 ФС).

Если в случае паратактических союзов наличествуют ФС во всех группах (соединительные – 11, противительные – 11, разделительные – 5), то в случае союзов подчинительной связи отсутствуют ειδικοί σύνδεσμοι. На первом месте по количеству ФС стоят уступительные союзы (24), при этом самая частая модель – именная часть речи + служебная часть речи, где одинаковое количество ФС образуется по моделям «именная часть речи + лексический союз» и «предлог + именная часть речи». На втором месте по количеству стоят временные ФС (8), большая часть из которых образуется по модели «именная часть

речи + служебная часть речи», затем следуют относительные (7), следствия (5), αποτελεσματικοί (4) и υποθετικοί (4), места (3), изъяснительные (2) и целевые (2). Следует отметить, что наиболее часто подчинительные ФС образуются по модели «именная часть речи + служебная часть речи» (из 60 ФС 33 конструкции).

ЛИТЕРАТУРА

- Averina 2004 – Аверина, М. А. Структурно-семантические и функциональные свойства фразеологизмов-союзов. Дисс. на звание канд. филол. наук. Челябинск, 2004.
- Babinotis 2005 – Μπαμπινιώτης, Γ. Δ. Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2005.
- Baranov, Dobrovol'skij 2008 –: Баранов, А. Н., Добровольский, Д. О. Аспекты теории фразеологии. Москва: Знак, 2008.
- Baranov, Dobrovol'skij 2013 – Баранов, А. Н., Добровольский, Д. О. Основы фразеологии. Москва: Флинта Наука, 2013.
- Dictionary of Modern Greek Language 2014 – Χρηστικό Λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας (2014). Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο, 2014.
- Dimitrakos 2005 – Δ. Δημητράκου Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας. Αθήνα: Πρόοδος, 1997.
- Dimitriou 2005 – Αντώνης Δημητρίου Λεξικό νεοελληνισμών. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη, 1995.
- Kiousis: Λεξικό Λόγιων Φράσεων της Νεοελληνικής. Αθήνα: Έννοια, 2005.
- Klairs, Babinotis 2005 – Γραμματική της Νέας Ελληνικής. Δομολεειτουργική – Επικοινωνιακή. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005.
- Kobozeva 2009 – Кобозева И.М. Основные компоненты плана содержания предложения // Лингвистическая семантика: Учебник. 4-е изд. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
- Triantafillidis 1997 – Νεοελληνική γραμματική. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.
- Tzartanos 1997 – Τζαρτζάνου Α. Σύνταξις της ελληνικής γλώσσας. Αθήνα, Αφοι Κυριακίδη ΑΕ, 1997.

PHRASEOLOGICAL CONJUNCTIONS OF MODERN GREEK: COMPOSITION AND USE

The article deals with studying the phraseological conjunctions of Modern Greek from the point of view of their composition, semantic and grammar use (in terms of russian theory) and, also, we try to demonstrate that such kind of speech expressions need some special interpretation for the research and didactic purposes of Modern Greek language for foreign students of all the levels (A1 – C2) either as a L1 or as a L2 language, and, also, for native speakers of Modern Greek who have problems with the right use of expressions of such kinds in their written speech, because they don't understand these GPU as special components of speech. The lack of research above classes GPU leads to the absence of proper terminology and description of PU. Thus there is an urgent need to classify this type of GPU.

Ключевые слова: лексический союз, синтаксис, семантика, фразеологический союз.

Key words: lexical conjunction, syntax, semantic field, phraseological conjunction.

Цымбал С.В., Москва

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ АРХИТЕКТУРНОГО ТИПА МИСТРЫ

Мистра – своеобразный заповедник архитектуры палеологовской эпохи, благодаря которому мы имеем представление как об устройстве византийского средневекового города, так и об архитектурных тенденциях в церковном строительстве поздневизантийского периода. Тем не менее, в настоящее время, этот комплекс недостаточно хорошо изучен. Среди российских исследователей, наиболее основательной работой, посвященной Мистре, является труд И.П. Медведева, в котором, несмотря на приоритетную историческую направленность, поднимается ряд проблем, связанных и с архитектурой [Медведев 1973]. Одним из наиболее интригующих феноменов является так называемый «тип Мистры». Его отличительная черта – наложение крестово-купольной конструкции на базиликальную постройку. Такой тип впервые был использован при строительстве церкви Богородицы Одигитрии (ок. 1310 г.), воспроизведен в церквях Богородицы Пантанассы (1428 г.) и при перестройке Митрополии, (Церкви Св. Димитрия) в XV в. [Chadzikakis 1990]. Неоднозначную оценку среди исследователей вызывает также популярность базиликального плана в церквях Мистры, впервые примененного в Митрополии (подробнее см. [Медведев 1973]). Базилика имела широкое распространение в раннем средневековье как на Западе, так и на Востоке, но уже с VII в. в Византии прослеживается четкая тенденция к центричной организации пространства, и к 1250 г. базиликальный план в византийской столичной архитектуре – явление редкое. Однако в провинциях (Анатолия, Крит, Македония, Греция, Болгария) такой план используется на протяжении всего средневековья¹. В некоторых

¹ Примерами могут служить церкви Старой Митрополии в Верии, Митрополии в Каламбаке, Св. Феодора в Серрах, церковь в Сервии [Сигџић 2010: 395-397]

случаях базиликальная модель выбиралась из практических соображений: благодаря более простой конструкции, не требующей привлечения специалистов высокого уровня, вместительности, или была обусловлена планом ранее существовавшей постройки, например, церковь Старой Митрополии в Несебре (Месемврии, VI в. преобразована в X-XI вв.) или базилика в Бутринте, Албания (VI в. перестроена в IX в.) [Ćurčić 2010: 309]. Базиликальный план также широко использовался на балканских территориях Адриатики, где имело место более тесное соприкосновение с западной культурой [Ćurčić 2010: 438], а также на территории Аттики [Bouras 2001].

Мистра, как и большая часть территорий Пелопоннеса, долгое время была оккупирована франками. По заказу западных монашеских орденов здесь возводились католические храмы с элементами готической архитектуры, в основе которых лежал базиликальный план. Одними из немногих относительно сохранившихся построек являются: церковь в монастыре Зарак (ок. 1224 г.), церковь Св. Николая в монастыре Богоматери Изова (ок. 1225 г.), церковь Св. Софии в Андравиде (ок. 1240 г.) [Ćurčić 2010:471]. Эти церкви расположены относительно недалеко от Мистры. Базиликальный план находит широкое применение и в архитектурной традиции Арты, столице Эпирского царства². После латинского завоевания Эпир и Никея становятся едва ли не единственными центрами, где продолжается активное строительство. В поисках заработка сюда стекаются как византийские мастера, так и латинские каменщики. Результатом своеобразного взаимодействия византийской и западной традиций становятся постройки, не совсем привычные для византийской архитектуры. Примером тому может служить церковь Панагии Паригоритиссы, фасад которой больше напоминает итальянские палаццо. Еще более оригинальна система поддержки купола, который лежит на возведенных в три яруса колоннах, а верхний уровень украшает готическая арка.

² Среди них Церкви Св. Василия, Св. Феодоры, Като Панагия, Влахерна. Постройки принадлежат периоду между 1237-1269 гг. [Ćurčić 2010:562-564]

Церковь Панагии Паригоритиссы была возведена ок. 1250 г. при Мануиле II как небольшая крестово-купольная церковь, но ок. 1290 г. была серьезно повреждена и в 1296 г., перестроена [Ćurčić 2010:567]. Церковь Панагии Паригоритиссы – заказ Эпирского королевского семейства, имевшего матримониальные связи с западными домами, в том числе и семейством Виллардуэнов [Mango 1975: 266]. Представителя этой фамилии, Гийома Виллардуэна, считают основателем Мистры. Итак, можно предположить, что в Арте в это время, формируется собственная архитектурная школа, основу которой составляют византийские мастера и латинские каменщики, а после возвращения столицы Византии, они перемещаются в центры, где ведется активное строительство и восстановление церквей: в Константинополь, в Фессалонику, в Мистру. С. Чурчич вполне обоснованно проводит больше всего аналогий в архитектурном декоре церквей Мистры именно с эпирской традицией³.

Появление над базиликой крестовокупольной надстройки вызывает еще больше вопросов. Как уже упоминалось, впервые такая конструкция возводится в церкви Богоматери Одигитрии около 1310 г. (церковь входит в монастырский комплекс Бронтохион). Вслед за Г. Милле в литературе принято определять конструкцию здания, как комбинацию двух структур: базиликальной в нижнем ярусе и крестово-купольной в верхнем [Millet 1910]. Однако, А. Штрук, еще в 1910 г. подверг сомнению суждение об объединении базиликального плана с крестово-купольной конструкцией, предположив, что и в первом ярусе сквозь кажущиеся базиликальные формы проступают черты центрической крестово-купольной постройки [Struck 1910: 141]. Исследователь считает, что в отличие от базилики, где основной чертой является протяженность пространства, в церкви Богоматери Одигитрии ядром сооружения является квадратный в плане объем. Центральная пара колонн, благода-

³ Среди общих декоративных элементов: фриз «собачий зуб», встречающийся практически во всех культовых постройках Мистры, особая техника кладки cloisonné трехгранные апсиды в Митрополии и отделка окон рамой из кирпича, керамические вставки, следы которых были обнаружены и в церкви Богоматери Пантанассы [Ćurčić 2010:587]

ря которой и создается впечатление базиликального плана, по мнению исследователя, была введена только для того, чтобы поддерживать хоры и если мысленно пренебречь этой парой, то храм сразу же приобретает крестово-купольную композицию на четырех колоннах. Это означает, по мнению исследователя, что объединение базиликального плана с конструкцией купольного центрального здания здесь только кажущееся.

Ш. Дельвуа предположил, что план церкви Богоматери Одигитрии был изменен уже в ходе строительства, которое началось незадолго до 1308 г. По его мнению, модификация существовавшего на тот момент плана была вызвана изменением политического статуса Мистры и появлением должности *страти́га*, в связи с чем возникла необходимость устройства галерей [Delvoye 1961. Цит. по: Hallensleben 1969]. Это событие стало переломным моментом в политической жизни Мистры. До 1308 г. правителей назначали из Константинополя, а срок их полномочий ограничивался годом. С появлением должности *страти́га*, Мистра получила независимый от Константинопольского двора статус, а срок и круг полномочий правителя стал практически не ограничен. Стратиг (во франкских источниках также называемый деспотом – титул, характеризующий абсолютную власть правителя), играл важную роль в церемониале. Это делает предположение Ш. Дельвуа вполне оправданным.

В работе 1969 г., Х. Халленслебен обратил внимание на наблюдения А. Штрука, которое долгое время пребывало в забвении, а также поставил вопрос о типологической изоляции «типа Мистры» [Hallensleben 1969]. Исследователь считает, что план задумывался изначально как крестово-купольный храм на четырех колоннах. Необходимость добавления хора для правителя с титулом деспота повлекла за собой изменение плана на начальном этапе строительства. Обращая внимание на связанную систему распределения веса и распора купола, исследователь считает такой тип развитием крестово-купольной конструкции с галереями. Такое П-образное устройство хора в церкви Богоматери Одигитрии имеет глубокие корни в

византийской традиции. Среди прототипов Х. Халленслебен называет: Гюль Джамии (ок. 1100 г.), Церковь Успения в Никее (ранний VIII в. (?) перестроена после 1065 г., не сохранилась), церковь Св. Софии в Фессалонике (ранний VIII в. (?)), церковь Св. Софии в Киеве (1037-1042 гг.) и Спасо-Преображенский собор в Чернигове (1030-1034 гг. – середина XI в.). Исследователь также обращает внимание на Церковь Св. Ирины в Константинополе (VI, VIII вв.) и церковь в Дереве Агзы (IX в. [Mango 1975] или X-XI вв. [Седов. 2004]), где в крестово-купольную конструкцию введены дополнительные колонки, призванные поддерживать галереи. Исходя из этого, Х. Халленслебен считает, что генетическое родство такого типа следует искать в столичных постройках. Исследователь также отмечает, что при планировке был использован сознательный художественный прием: создать напряжение между протяженностью базилики и торжественной статикой купольной системы. В качестве дополнительного довода в пользу отрицания типологической изоляции «типа Мистры» Х. Халленслебен приводит пример Церкви Святых Апостолов в Леонтарионе. С. Чурчич предполагает, что при строительстве церкви в Леонтарионе мастера ориентировались на архитектурную конструкцию церкви Богоматери Одигитрии. Это выражается как в концептуальном, так и в техническом аспектах и считает, что строительство было выполнено если не мастерами из Мистры, то, по крайней мере, прошедшими там обучение [Ćurčić 2010: 609-610].

Л. Тайс, в целом поддерживая точку зрения Халленслебена, принимает во внимание особенности ландшафта, на котором возводились памятники Мистры [Theis 2009]. Церкви Богоматери Одигитрии и Пантанассы находятся на склоне холма, а это предполагает возведение некой платформы, которая приводит к увеличению общего восприятия высоты северного фасада, а также влечет за собой переосмысление внутреннего пространства. Помимо этого, возникает еще и проблема освещения. Отметим, что в обеих церквях с южной стороны находится холм, который ограничивает попадание света. Решение было найдено при помощи серии маленьких окон, размещенных в гале-

реях второго яруса, и дополнительных куполов в галереях. В церкви Богоматери Пантанассы, где холм находится особенно близко к южной стене, свет, проникающий сквозь окна куполов, играет главную роль.

Еще один важный фактор, который следует учесть, – наличие и доступность строительного материала. Мистра находится примерно в 10 км от Спарты, где сохранились памятники античной архитектуры, которые активно использовались при возведении новых построек. В частности, возможность вторичного использования античных мраморных колонн играла не последнюю роль. Споры по поводу генезиса столь своеобразного типа не утихают. С. Чурчич справедливо замечает, что гипотеза об изменении уже существующего плана может быть подтверждена только детальными археологическими исследованиями [Ćurčić 2010: 589]

Сочетание купола с базиликой является не новым в византийской архитектуре и встречается в более ранних постройках. Однако, если в купольных базиликах столбы, поддерживающие барабан, поднимаются от земли, оставляя колоннам второстепенную функцию поддержки галерей, то в церквях Мистры столбы расположены только на галереях. Типологически наиболее близкими к постройкам Мистры являются церковь Св. Софии в Визе (конец VIII–IX в. [Mango 1975] или XIII–XIV в. [Euse 1969. Цит. по: Bauer and Klein. 2007]) и церковь в Дереве Агзы, более древним прототипом которых можно считать собор Св. Ирины в Константинополе. Такую архитектурную концепцию К. Манго определяет как переходный этап между базиликальной и крестово-купольной системой, отмечая, что она идеально подходила для соборной церкви, так как позволяла вместить большое количество прихожан и давала возможность включения галерей [Mango 1975: 174]. Очевидно, что именно эти качества, в данном историческом контексте, оказались в Мистре наиболее востребованными.

Еще одной чертой «типа Мистры» являются открытые галереи. Галереи, окружающие тело храма – явление довольно распространенное в палеологовскую эпоху и в особенности

в Фессалониках⁴. Однако своды галерей и боковые нефы в церквях Одигитрии и Пантанассы состоят из отдельных ячеек, увенчанных купольными сводами. Систему связанных купольных сводов мы также наблюдаем в северной части нартекса собора Сан Марко в Венеции, при строительстве которого были использованы план и структура церкви Свв. Апостолов в Константинополе [Mango 1975: 296]. Купольные своды перекрывали нартекс, основной неф и трансепт в церкви Св. Иоанна в Эфесе (565 г.) [R. Krautheimer 1986: 244], а также использовались в гражданских постройках, например, в константинопольских цистернах [Mango 1975: 19]. В церковной архитектуре средневизантийского периода система связанных купольных сводов не была востребована, однако получила развитие в купольных церквях на франкской почве.

Итак, можно предположить, что применение базиликального плана в церкви Митрополии, в первую очередь было обусловлено его функцией. Стремительное заселение города и перенос кафедры Митрополита Лаконии в Мистру [Runciman 2009:36] требовали скорейшего возведения новой вместительной церкви. Базиликальный план имеет преимущество перед крестово-купольным, особенно если принять во внимание форму неширокой, вытянутой площадки на склоне холма. Присутствие западных церквей на полуострове делает вероятным участие латинских мастеров в строительной артели. Базиликальный план более привычен и понятен для западных мастеров, в условиях сжатых сроков, отведенных на постройку церкви, этот фактор также мог играть важную роль.

Пока нет достоверных доказательств, подтверждающих гипотезу об изменении крестово-купольной концепции в ходе строительства, однако эта гипотеза с оговорками принимается исследователями [Dufrenne 1970: 9; Ćurčić 2010: 589]. Идея о том, что такая конструкция стала следствием введения должности стратига и повышения статуса Мистры, с точки зре-

⁴ Примерами могут служить : церкви Св. Пантелеймона, Св. Екатерины, Св. Апостолов, монастыря Влатадон [Ćurčić 2010:550, рис. 624]

ния исторического контекста вполне убедительна, как и тот факт, что заказчик, претендовал на столичный статус храма. Об этом свидетельствуют применение крестово-купольной конструкции с четырьмя куполами по сторонам, наличие хор для высокопоставленных господ, следы внутренней отделки мраморными плитами. Претензия на столичный статус делает обоснованным поиск прототипа в ранневизантийской столичной традиции, что в целом соответствует общему духу палеологовской эпохи – возврату к истокам. Важный фактор – топографический (узкая площадка на склоне холма и в связи с этим возникшая проблема освещения), близость к античной Спарте. При рассмотрении этих памятников следует также учесть и тот факт, что они создавались уже в другую эпоху, когда связи с западным миром стали более тесными, что очевидно при рассмотрении архитектурных деталей церкви Богородицы Пантанассы, и в особенности, оформления колокольни.

ЛИТЕРАТУРА

Медведев 1973 – Медведев И.П. Мистра. Очерки истории и культуры поздневизантийского города. Л.: Наука, 1973

Седов 2004 – Седов В.В. Храм в Дерее Агзы XII-MMIV-14.11.2004. Проект Классика [Электронный ресурс]. URL: http://www.projectclassica.ru/school/12_2004/school2004_12_02a.htm (дата обращения 23.05.15)

Acheimastou-Potamionou 2003 – Acheimastou-Potamionou M. Mistras. Athens. 2003 Bauer and Klein – Bauer F. A. and Klein H. A. The Church of Hagia Sophia in Bizye Vize): Results of the Fieldwork Seasons 2003 and 2004// DOP. Vol. 60. 2007.

Bouras 2001 – Bouras C. The Impact of Frankish Architecture on Thirteenth-Century Byzantine Architecture/ The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World. Edited by A. E. Laiou and R. P. Mottahedeh, Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University Washington, D.C. 2001, P 247-262.

Chadzikakis 1990 – Chadzikakis M. Mystras. The medieval city and the castle. Athens. 1990.

Ćurčić 2010 – Ćurčić S. Architecture in the Balkans. From Diocletian to Suleyman the Magnificent. Yale University Press. New Haven and London. 2010.

Delvoye 1961 – Delvoye Ch. Considerations sur l'emploi des tribunes ans l'église de la Vierge Hodegitria de Mistra// Actes du XII Congrès Internationale Byzantine. Ochride 1961. Vol. III. Beograd 1964. P. 41-47

Eyice 1969 – Eyice S. Trakya'da Bizans devrine ait eserler// Belleten. 33. 1969. P. 331–32.

Hallensleben 1969 – Hallensleben H. Untersuchungen zur genesis und typologie des “Mistraypus”// Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Bd. 18. 1969. S.105-118

Krautheimer 1986 – Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Yale Univ. Press, 1986.

Mango 1975 – Mango C. Byzantine Architecture. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York. 1975

Millet 1908 – Millet G. L'art chrétien d'Orient du milieu du XIII et au XVI siècles. Ch. XV// Histoire de l'Art, III, Paris, 1908

Runciman 2009 – Runciman S. The lost capital of Byzantium. Harvard University Press. 2009.

Struck 1910 – Struck A. Mistra, eine mittelalterliche Ruinenstadt. Wien und Leipzig, 1910.

Theis 2009 – Theis L. The Mystra type revised: Architectural and functional constraints// Abstracts from Dumbarton Oaks Byzantine symposium< 2009.

FEATURES OF ARCHITECTURAL TYPE OF MYSTRA

The work is devoted to the problem of “Mistra type”. In this frame we will discuss prevalence of basilican plan in churches of Paleologan era, factors that influenced genesis of “Mistra type”, and seek out for its prototypes. The sources of inspiration were in line with the main stream of late Byzantine era – looking back to the Great past, and in some cases enrichment with Western culture took place.

Ключевые слова: Мистра, тип Мистры, византийская архитектура, архитектура палеологовского периода, Морея, источники влияния поздневизантийской архитектуры.

Key words: Mistra, Mistra type, Byzantine architecture, Paleologan architecture, Morea, sources of inspiration in late Byzantine art.

Этингоф О.Е., Москва

НАСЛЕДИЕ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

Огромная роль византийского искусства для культур соседних стран и последующего развития художественных традиций не вызывает сомнений. Это тема чрезвычайно обширная, ее отдельные аспекты многократно затрагивались исследователями [Laiou 1992]. Однако целостной и систематической картины многочисленных влияний византийского искусства на культуры разных религий и конфессий, разных стран и разных исторических периодов, кажется, до сих пор нет. Не претендуя на полноту, мы попытаемся здесь наметить несколько основных линий такого рода связей. Понятие «наследия» отчасти размыто. В данном случае имеется в виду как параллельное развитие и влияние на культуры соседних народов, так и жизнь византийских художественных традиций после падения империи.

Начнем с культур иных религий.

За последние десятилетия значительно продвинулись археологические и искусствоведческие исследования синагог I-VII вв. на территории Израиля и сопредельных стран. Этот материал дает интереснейшие результаты, они наглядно показывают тесное взаимодействие синагог и их декорации с раннехристианскими базиликами в восточных провинциях империи. Наиболее показательны галилейские синагоги III-VI вв., которые строились в форме базилик с колоннадами, разделяющими нефы, и даже с апсидами. Из ранних галилейских синагог III-IV вв. самые яркие примеры – Белая синагога в Капернауме и базальтовая синагога в Коразиме. Трехнефная структура и апсида хорошо сохранились в третьей синагоге в Хамат-Твери V-VI вв., что находит параллели в христианской базилике V-VI вв. в Курси [Tsiferis 1983: 1-66; Тарханова 2009/1; Чаковская, 2011].

Ситуация в этой сфере совсем не проста, и определить в деталях, какая из сторон была дающей (влияющей), а какая – воспринимающей (испытывавшей влияние), не всегда возможно. Очевидно, что иудейские и христианские общины, жившие бок о бок, тесно взаимодействовали и использовали сходные или единые структурные принципы в архитектуре, пластике и напольных мозаиках синагог и базилик. При этом и иудеи, и христиане, очевидно, опирались на древние традиции и широко применяли арсенал приемов античной архитектуры и искусства. С. Тарханова полагает, что в начальном периоде формирования христианской базилики в III-IV вв. ее прототипами могли быть синагоги, а впоследствии происходили уже обратные процессы, и ранневизантийская архитектура в свою очередь оказывала влияние на зодчество синагог [Тарханова 2011].

Так, изображения зодиакального круга, Гелиоса, персонификаций месяцев и сезонов, нильские мотивы, унаследованные от античного прошлого, фигурировали в напольных мозаиках разных культовых и светских сооружений. Одним из широко распространенных мотивов был зодиакальный круг, с Гелиосом, например, он фигурировал во второй синагоге в Хамат-Твери IV в. Другим интересным мотивом было изображение ниломера, которое встречалось и в церквях, и в синагогах, и в гражданских постройках: в доме из Ципори V в., в синагоге из Бет-Шеана VI в. и в христианской церкви из Табхи V в. [Тарханова 2009/2]

Гораздо нагляднее прямое структурообразующее влияние ранней византийской храмовой и гражданской архитектуры, пластики и живописи на формирование исламского искусства. Известно, что древнейшие мечети и мемориальные постройки в захваченных арабами восточных провинциях империи в значительной мере создавались и украшались мастерами-христианами (греками, коптами, сирийцами). Соответственно ранние исламские культовые сооружения как структурно, так и в отношении мозаичной декорации прочно базируются на ранневизантийской традиции. Это детально исследовано, в частности,

О. Грабаром [Grabar1987]. Таково, например, мемориальное святилище Купол скалы (Куббат ас-Сахра) конца VII в. на горе Мориа в Иерусалиме в форме октагона, в котором прослеживаются плановое и пространственное решение раннехристианских октагональных построек византийского круга, например, церкви Сан Витале в Равенне VI в. Это касается и мозаичной декорации интерьера, выполненной в Куполе скалы византийскими мастерами [Лазарев 1986: 55-56; Grabar 1987: 178-194].

Мечети Дамаска, Каира, Кайруана и Кордовы, принадлежащие к типу так называемых колонных, строились под воздействием византийских храмов с использованием римских и византийских колонн с аркадами [Grabar1987: 99-131]. Мечеть Омейядов в Дамаске раннего VIII в. была построена на месте раннехристианской базилики, посвященной Иоанну Крестителю, а реликвии святого продолжали храниться во вновь отстроенной мечети. Неудивительно, что эта мечеть прямо наследует структуру базилики с колоннадами, разделяющими пространство на нефы [Flood 2001]. И вновь мозаичная декорация в этой мечети создана византийскими художниками [Лазарев 1986: 55-56]. В строительстве и декорации соборной мечети в Кордове (Мескиты) VIII-X вв. также принимали участие приглашенные византийские мастера. Так, при византийском императоре Никифоре Фоке присланные им мозаичисты украсили в Меските нишу михраба, использовав привезенную из Византии смальту [Stern 1976].

Значительное влияние византийской храмовой архитектуры на исламское зодчество проявлялось в разных районах Средиземноморья и впоследствии. Касаясь архитектуры позднейших мечетей, можно прямо говорить именно о наследии, поскольку после падения Византии турки во многом оказались преемниками византийской культуры. Мечети, строившиеся в поствизантийскую эпоху (в классический период османской архитектуры) на территории Турции, и в особенности в Стамбуле, повторяли и стилизовали формы византийских купольных храмов и прямо собора Святой Софии в Константинополе. В этом отношении показательно творчество архитектора Мима-

ра Синана, родившегося в христианской семье, и его учеников в XVI-XVII вв. Ученик Мимара Синана Седефкар Мехмет Ага построил Голубую мечеть (Султанахмет джами) после 1609 г. на территории снесенного большого императорского дворца Константинополя прямо напротив собора Святой Софии. В этой мечети нарочито интерпретированы формы главного византийского храма, как в экстерьере, так и в интерьере. В частности, использованы полукуполо вокруг центрального купола, только в соборе Святой Софии их два (на востоке и на западе), а в Голубой мечети – четыре.

Турки унаследовали не только архитектурные формы и решения, но и целый ряд византийских ремесел, в частности, керамику с подглазурной росписью, которую использовали в том числе для декорации интерьеров мечетей. Мечеть Султанхмет получила название Голубой благодаря декорации интерьера огромным количеством керамических плиток-изразцов, которые привозили в Стамбул из мастерских Изника [Goodwin 2003]. И это также прямо связано с византийским наследием. Изник – турецкое название византийской Никеи, которая была одним из главных центров византийского керамического производства. Турецкая керамика известна лишь с XII в., в то время как расцвет византийского производства плиток для декорации стен и алтарных преград относится к X в. [Миллер 1972; Gerstel 2001]. В данном случае речь идет не о характере орнаментов, но о самом ремесле, традициях изготовления глиняного теста, росписи, глазури и практики декорации стен плитками.

Сравнительно систематически исследовано многостороннее влияние Византии на средневековое искусство западной Европы. Одним из самых ярких примеров может служить Оттоновский ренессанс, когда при дворе германских императоров, и особенно Оттона II и его супруги, византийской принцессы Феофано, копировались византийские образцы, что проявилось во многих сферах, в том числе в книжной миниатюре и в прикладном искусстве [Beckwith 1993]. Это особенно хорошо прослеживается на материале пластинок из слоновой кости конца

X в. и рубежа X-XI вв., созданных в центрах Германской империи, в которых прямо имитировались византийские константинопольские образцы [Beckwith 1993: 126–129; Williamson 1982: 12].

Но и впоследствии после схизмы XI в., различия в церковной жизни и в обрядах двух христианских конфессий не помешали тесному взаимодействию западного и византийского искусства. На территории Италии в разные периоды византийские архитекторы, художники-монументалисты и мозаичисты работали в Риме, в Равенне, в Венеции, на Сицилии, на севере Италии, что оказало значительно влияние на средневековую архитектуру и живопись на итальянских землях. Упомянем лишь такой знаменитый храм как собор Сан Марко в Венеции, построенный в 1063 г. византийскими архитекторами и украшенный мозаиками византийскими и венецианскими мастерами на протяжении XI-XIII вв. [Demus 1988]. Еще одна важнейшая сфера взаимодействия западноевропейского и византийского искусства – это произведения, которые создавались в Святой земле в эпоху крестовых походов, где причудливо переплетались традиции западные, византийские и местные восточно-христианские [Folda 2008]. Благодаря такой смешанной среде западное искусство испытало новый импульс. По поводу этого периода можно говорить и о взаимовлиянии, поскольку при крестоносцах Византия также испытала на себе воздействие западного искусства.

Чрезвычайно интересная проблема – влияние Византии на проторенессанс и раннее Возрождение в Италии. Исследователи, в частности О. Демус, отмечали воздействие раннепалеологовской живописи на итальянских художников проторенессанса, так, можно найти параллели в мозаиках монастыря Хора в Стамбуле (Кахрие джами) и живописи Джотто ди Бондоне и Дуччо ди Буонисенья [Demus 1975: 136-139]. Например, очевидно сходство композиционных решений группы спящих апостолов в «Молении о чаше» из росписей Мануила Панселина 1313 г. изэксонартекса кафоликона монастыря Ватопед на Афоне [Xyngoropoulos 2003: 304-305. Fig. 166-168]

и в аналогичной композиции на оборотной стороне алтарного образа Сиенского собора «Мазста», созданного Дуччо в 1309-1311 гг., то есть почти одновременно [Назарова 2008]. Параллелизм находим также в «Путешествии в Вифлеем» из мозаик Кахрие джами и в «Бегстве в Египет» из того же алтарного образа Дуччо. Вероятно, сиенский мастер пользовался какими-то византийскими образцами. Подобно тому, как греческие ученые оказали воздействие на формирование итальянского гуманизма, так и византийские художники способствовали восприятию античных основ мастерами раннего итальянского возрождения.

Однако гораздо менее исследовано до сих пор влияние византийской архитектуры на итальянское раннее возрождение. Обычно анализируется прямая преемственность итальянской архитектуры от античного наследия. В действительности во многих случаях это взаимодействие было опосредованным, то есть через средневековую интерпретацию античности, часто именно через знакомство с византийскими постройками в Италии. В качестве примера можно привести перестройку собора Сан Лоренцо во Флоренции, предпринятую с участием Филиппо Брунеллески после 1420 г. [Saalman 1993] В пропорциях и трактовке колоннад и аркад можно усмотреть реминисценции базилик византийского круга, в частности, адрио-византийской группы середины и второй половины VI в. Речь идет, прежде всего, о базиликах Сант Аполлинаре ин Класе в Равенне, около 550 г., и Сант Эуфемия в Градо, 571-579 гг.: [Krautheimer 1986: 277-282]

Во всех упомянутых случаях (в иудейских синагогах, в исламских мечетях, в западноевропейском средневековом искусстве), как правило, имели место религиозные или конфессиональные отличия от византийской ортодоксальной церкви, но независимо от этого вместе с византийскими образцами неизбежно передавались и усваивались античные основы этой художественной культуры.

Если же обратиться к искусству Древней Руси, то здесь мы сталкиваемся с иной ситуацией: русская церковь вплоть до XVI

в. подчинялась константинопольскому патриархату. Принципиальных конфессиональных отличий от греческой церкви на Руси практически не было. Церковное искусство, начиная с XI в., усваивалось в домонгольской Руси в соответствии с византийскими канонами, архитектурными, иконографическими, стилистическими. Самый яркий и знаменитый пример – собор Святой Софии в Киеве, построенный и украшенный мозаиками и фресками византийскими мастерами в 1030-1040-е годы и впоследствии [Лазарев 1960; Лазарев 1978]. Однако при подчиненности русской церкви Константинополю в художественной сфере довольно быстро наметилось существенное отличие двух культур: оно заключалось в том, что на Руси никогда не было своего античного прошлого, не было связи с античным наследием и не было светского образования, основанного на античной традиции. Соответственно византийские антикизирующие традиции воспринимались на Руси минимально, либо совсем отменялись, либо часто интерпретировались в искаженном виде [Этингер 2009].

И, наконец, непосредственным наследием византийского искусства явились произведения поствизантийского периода православных стран, значительная часть которых пребывала под турецким владычеством. Эта культура получила условное название «Византия после Византии». Памятников православного храмового зодчества на территории, захваченной турками, почти не строилось. Для этого искусства характерно консервативное воспроизведение традиции, копирование старых образцов, главным образом, в монументальной живописи и иконописи. Для иконописи этого периода очень важным явилось творчество константинопольского художника Ангелоса Акотантоса, работавшего на Крите до 1457 г. и оставившего после смерти коллекцию своих образцов [Vassilaki 2009]. Самыми знаменитыми монументальными росписями XVI в. стали произведения критского мастера Феофана Стрелидзаса в храмах Метеор и Афонских монастырей. Особенно показательны в этом контексте росписи из кафоликона монастыря Ставроникиты на Афоне до 1559 г. [Chatzidakis 1986]. В эти

поздние века неизбежно чрезвычайно широкими оказались контакты с Италией и другими западноевропейскими странами. При всей консервативности этого искусства в нем ярко проявились западные влияния, главным образом итальянизмы, в которых значительное место принадлежало и античным реминисценциям, как в иконографии, так и в стиле. По остроумному замечанию Р. Кормака, в поствизантийской живописи можно усмотреть возврат к античным корням византийской культуры благодаря соприкосновению с итальянским возрождением [Cormack 1997: 167-218].

ЛИТЕРАТУРА

Лазарев 1960 – Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М.: Искусство, 1960.

Лазарев 1978 – Лазарев В. Н. Фрески Софии Киевской/ Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство/ Статьи и материалы. М.: Наука, 1978. Стр. 65–115.

Лазарев 1986 – Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.

Назарова 2008 – Назарова О. А. «Маэста» Дуччо ди Буонинсеня в контексте итальянской алтарной живописи/ Новая Европа. Международное обозрение культуры и религии. № 20. М., 2008.

Миллер 1972 – Миллер Ю. Художественная керамика Турции. Л.: Аврора, 1972.

Тарханова 2009/1 – Тарханова С. Раннехристианская базилика в Курси/ Аспирантский Сборник ГИИ. Вып. 5. М. 2009.

Тарханова 2009/2 – Тарханова С. Напольные мозаики в архитектуре храмов и синагог раннехристианского периода (III-VI вв.) на территории Палестины. Стилистические и композиционные особенности/ Пространство Культуры. № 2. М.: «Дом Бурганова», 2009. С. 95–108.

Тарханова 2011 – Тарханова С. Проблема генезиса христианской базилики на примере храмовой архитектуры Палестины позднеантичного периода/ Российское византиноведение.

Традиции и перспективы. Тезисы докладов XIX Всероссийской научной сессии византинистов. Москва 27-29 января 2011 г. С. 211-212

Чаковская 2011 – Чаковская Л. С. Воплощенная память о храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н.э. М.: Индрик, 2011.

Этингоф 2009 – Этингоф О.Е. К вопросу о направлениях в византийской и древнерусской живописи XII в./ Лазаревские чтения 2009 г. М., 2009.

Beckwith 1993 – Beckwith J. L'Art du haut Moyen Âge : carolingien, ottonien, roman (Early medieval art, 1993), Londres/ Paris, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 1993

Demus 1975 – Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art/ Underwood Paul A., ed., The Kariye Djami, Bollingen Series, 70; Publication of an archaeological project of the Byzantine Institute of the United States. Princeton: Princeton University Press, 1975. Vol. 4: Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background.

Demus 1988 – Demus O. The Mosaic Decoration of San Marco Venice (1 volume version, edited by Herbert L. Kessler). University of Chicago Press, 1988.

Chatzidakis 1986 – Chatzidakis M. The Cretan Painter Theophanis: The final phase of his art in the wall-paintings of the Holy Monastery of Stauronikita. Holy Monastery of Stavronikita, 1986

Cormack 1997 – Cormack R. Painting the soul: icons, death masks, and shrouds, London: Reaktion Books, 1997.

Flood 2001 – Flood F. B. The Great Mosque of Damascus: studies on the makings of an Umayyad visual culture. Boston: BRILL, 2001

Folda 2008 – Folda J. Crusader Art: The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099–1291. Aldershot and Burlington: Lund Humphries, 2008

Gerstel 2001 – Gerstel Sh. E. J., Lauffenburger J. eds. A Lost Art Rediscovered: The Architectural Ceramics of Byzantium. Pennsylvania State University Press, 2001.

Goodwin 2003 – Goodwin G. A History of Ottoman Architecture. London: Thames & Hudson Ltd., reprinted 2003.

Grabar 1987 – Grabar O. The Formation of Islamic Art. New Haven: Yale University Press, 1987

Krautheimer 1986 – Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.

Laiou 1992 – Laiou A. E., Maguire H. eds. Byzantium, a world civilization. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992.

Saalman 1993 – Saalman H. Filippo Brunelleschi: The Buildings. London: Zwemmer, 1993.

Stern 1976 – Stern H. et al. Les mosaïques de l'actuelle cathédrale de Cordoue. Berlin: W. De Gruyter, 1976.

Tsaferis 1983 – Tsaferis V. The Excavations of Kursi-Gergesa/Atiqot. English series. Vol. 16. Jerusalem, 1983. P. 1-66.

Xyngopoulos 2003 – Xyngopoulos A. Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton. Athens: ΑΓΙΟΠΕΙΤΙΚΗΣΤΙΑ, 2003.

Vassilaki 2009 – Vassilaki M. The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete. Farnham: Ashgate, 2009.

Williamson 1982 – Williamson P. An Introduction to Medieval Ivory Carvings. London: Victoria and Albert Museum, 1982.

HERITAGE OF BYZANTINE ART

This article is dedicated to facets of the heritage of Byzantine Art. We'll try to outline the use of byzantine samples in the cultures professed other religions (like Islam) and also Christian communities in the East and West. It is interesting also to compare the measure of assimilation of ancient traditions inherited by different cultures through byzantine pieces.

Ключевые слова: Византия, искусство, архитектура, наследие, история, базилика, синагога, мечеть, икона, мозаика, фреска, Восток, Запад, Европа, Азия, ислам.

Key words: Byzantium, Art, architecture, heritage, history, basilica, synagogue, mosque, icon, mosaic, fresco, East, West, Europe, Asia, Islam.

МИНИАТЮРНАЯ МОЗАИЧНАЯ ИКОНА «СПАС ЭММАНУИЛ» ИЗ СОБРАНИЯ ГИМ В КОНТЕКСТЕ РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКОГО ИСКУССТВА

Микромозаика с изображением Спаса Эммануила происходит из коллекции П.И. Севастьянова, в которую она поступила, вероятно, с Афона в середине XIX в. [Искусство Византии 1977: 45]. Как известно, это собрание оказалось разделенным на две части, одна из которых осталась в Санкт-Петербурге в Академии художеств, а другая в 1862 г. была передана в Московский Публичный и Румянцевский музеи [Пятницкий 1995: 249]. В числе памятников, перевезенных в Москву, была и икона «Спас Эммануил», экспонировавшаяся в 1862—1864 гг. в отделении Христианских Древностей Румянцевского музея [Овчинникова 1968: 207]. В Румянцевском музее микромозаика хранилась до 1922 г., когда она была передана в ГИМ [Искусство Византии 1977: 45].

Долгое время икона датировалась IX–X вв. [Византия. Балканы. Русь 1991: 211]. В. Н. Лазарев сначала предложил считать временем ее создания рубеж XI–XII вв. [Лазарев 1947–48: 124, 323], а позднее — конец XIII в. [Lazarev 1967: 336, Лазарев 1986: 239]. Впоследствии Е. С. Овчинниковой и И. Л. Кызласовой датировка была расширена до конца XIII — начала XIV вв. [Искусство Византии 1977: 45, Кызласова 1988: 21].

Микромозаика имеет размер 9,5 x 7,5 см и врезана в деревянное обрамление размером 18 x 13 x 2,6 см [Овчинникова 1968: 207]. Исследование техники исполнения и материала иконы показало, что мозаичный набор выполнен из мельчайших кубиков мрамора различных оттенков (белые, бледно-розовые, бледно-зеленые и черные тессеры) и минералов группы

глин (тессеры цвета охры и красные) [Овчинникова 1968: 218]. Личное набрано мелкими (0,5 – 1 мм) кубиками, имеющими неодинаковые размеры и форму и потому неплотно прилегающими друг к другу, благодаря чему в промежутках между тессерами виден бледно-розовый (между розовыми кубиками) и белый (между белыми кубиками) грунт. В наборе одеяний также использованы тессеры неправильной формы, расположенные в разреженной системе. Фон иконы, в значительной степени утраченный, был набран из тонких серебряных позолоченных пластинок, слегка вдавленных в грунт и располагавшихся правильными параллельными рядами. Деревянное обрамление покрыто фрагментарно сохранившимся листовым сусальным золотом по белому левкасу. На широких полях иконы в левкас и доску врезаны десять разного размера гнезд, в четырех из которых сохранились прямоугольные цветные стекла, а в одном — голубая смальта.

Следует отметить, что памятник до сих пор крайне скупо освещен в научной литературе. Наиболее подробной публикацией, ему посвященной, является статья Е.С. Овчинниковой 1968 г., в которой приводятся не только чрезвычайно важные сведения о технике исполнения мозаики, но и несколько ценных наблюдений относительно ее иконографии и стиля. Более поздние публикации, касающиеся иконы, лапидарны и неполны. Очевидно, что наши представления об этой микромозаике нуждаются в существенном углублении, в первую очередь с помощью широкого привлечения памятников раннепалеологовской эпохи для сравнения.

Настоящая статья не претендует на полноту охвата проблематики, связанной с этой замечательной и в высшей степени интересной иконой; предметом ее являются несколько наблюдений, в основном касающихся особенностей иконографии и отчасти стиля микромозаики. Ряд замечаний носит предварительный характер.

«Эммануил» — одно из имен Христа, восходящее к словам пророка Исайи: «Итак Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Ем-

мануил» (Ис. VII:14). Эти слова процитированы в начале Евангелия от Матфея (Мф. 1:23), благодаря чему Отцами Церкви наименование «Эммануил» было соединено с обликом юного Христа, что впоследствии отразилось в христианской иконографии. С конца IV и на протяжении V-VI вв. происходит развитие и постепенное размежевание двух основных типов изображения Спасителя – исторического и символического, и за последним в основном закрепляется образ младенца или отрока и имя Эммануил. Как отмечает Н.П. Кондаков, единоличное изображение Спасителя, сопровождаемое надписью с эпитетом «Эммануил», появляется в VI в., однако вплоть до X-XII вв. соотношение эпитета «Эммануил» с определенным типом изображения Христа не является устоявшимся¹. Окончательное закрепление эпитета «Эммануил» за иконографическим типом, представляющим Христа младенцем или отроком, происходит в средневизантийский период. Единоличный образ Христа Эммануила получает широкое распространение в декорациях храмов во время царствования Мануила Комнина (1143-1180 гг.), чему способствовало созвучие эпитета «Эммануил» и имени императора; многократно повторяется в мозаиках собора в Монреале (1180-1190-е гг.) В системе живописного декора византийских храмов изображения Эммануила устойчиво связываются с алтарем и жертвенником, поскольку Младенец являл собой образ непорочной плоти, ассоциировавшийся с образом жертвенного агнца. Изображения Эммануила соотносятся также с эсхатологией Второго пришествия и идеей обновления человеческой плоти. Появление новых иконографических тем с образом Эммануила резко увеличивалось в периоды обострения полемики вокруг вопросов, касающихся

¹ Так, на энкаустической иконе конца VII- первой четверти VIII вв. из монастыря св. Екатерины на Синае Христос, изображение которого сопровождается надписью «Эммануил», представлен в типе Ветхого Днями, т.е. седовласого старца, восседающим на радуге и окруженным поддерживаемой четырьмя ангелами овальной мандорлой. Эпитет «Эммануил» сопровождает изображение Христа на частично сохранившейся коптской энкаустической иконе VII в. из музея Бенаки в Афинах, однако ввиду ее фрагментарности (уцелела только верхняя часть лица) невозможно с уверенностью сказать, был ли Христос представлен в типе отрока или средовека.

таинства воплощения и евхаристической жертвы, в частности, после константинопольских соборов 1150-1160-х гг. [Об иконографии Спаса Эммануила см.: Кондаков 2001: 60-61; Galavaris 1979: 100-109; Лифшиц 1988: 212-216; Этингоф 1997: 178-187; Пивоварова 2002: 36;]. Следует отметить чрезвычайное разнообразие и широкую распространенность в искусстве Византии и стран византийского круга XII – XV вв. иконографических тем символического характера, в которых присутствует изображение Эммануила (младенца или отрока): это многочисленные богородичные образы, многофигурные композиции (Ангел Великого совета, Собор архангелов, Спас Недреманное Око, Христос среди книжников, Деисусные и акафистные композиции), а также единоличные образы Эммануила².

На миниатюрной мозаичной иконе из ГИМ Спас Эммануил представлен фронтально, его слегка асимметричный лик чуть обращен влево, при этом взгляд направлен вправо. Округлый лик Эммануила, с юношески припухлыми щеками, мягкими губами и носом, близко посаженными глазами был обрамлен пышной высокой прической, ныне почти полностью утраченной. Три крупные кудрявые пряди выбиваются из-под ушей и спускаются на шею Эммануила, акцентировано удлиненную, с выделенной линией ключиц. В левой руке Христос держит свернутый свиток. Правая рука с изящно, даже манерно отставленным мизинцем, в учительском жесте³ поднята перед грудью, чуть выше свитка, и обращена ладонью к зрителю. Фигура Эммануила с узкими покатыми плечами плавно рас-

² Следует отметить, что известные по памятникам монументальной живописи единоличные образы Эммануила, будучи относительно обособленными, являются, тем не менее, неотъемлемой частью общей системы живописной декорации храма и должны быть рассматриваемы преимущественно в ее контексте. См. замечание Н.П. Кондакова: «Образ Спаса Эммануила важен в среде иконографических тем своим сокрытым смыслом, который не сразу выдвигается и местом изображения и дополнительными образами: связь можно постигнуть лишь как богословскую тему» [Кондаков 2001: 60]. В настоящей работе мы поступаемся этим принципом, сосредоточив наше внимание исключительно на иконографической схеме монументальных образов Эммануила. Это представляется нам оправданным ввиду относительной скудости иконографических параллелей к мозаичной иконе из ГИМ.

³ Особенностью этого жеста является характерное расположение безымянного пальца, который соединен с большим. См., например, [Underwood 1966: 44].

ширится книзу и имеет удлиненные пропорции. Отрок Христос облачен в светло-зеленый хитон с красным клавом и коричневого цвета гиматий, ниспадающий широкими плавными складками, подчеркнутыми рядами серебряных тессер. Гиматий, окутывающий фигуру Эммануила, полностью скрывает Его руки, оставляя открытыми только ладони. Повышенной декоративностью отличался темно-красный нимб, на котором сохранились фрагменты узора, выложенного ярко-красными кубиками и серебряными тессерами. Следов надписи с именем Христа не сохранилось. Моделировка личного – чрезвычайно живописная, тонкая и деликатная, пропорции фигуры – аристократично удлиненные. Сочетание мельчайших неправильной формы тессер с живописной тонировкой воскового фона создает эффект словно светящейся изнутри плоти.

Еще Е.С. Овчинникова справедливо указала на редкость представленного на мозаичной иконе из ГИМ иконографического варианта Эммануила и отсутствие прямых аналогий ему в византийской станковой живописи [Овчинникова 1968: 220-221]. Отсутствие одиночных фронтальных поясных изображений Христа-отрока в иконописных памятниках Византии и стран византийского круга, а также наличие икон с оглавными изображениями Эммануила, входившими в состав деисусных композиций (таких как «Чин с Эммануилом и двумя архангелами» из ГТГ второй половины XII в. [ГТГ 1995: 64]; или ныне утраченная икона «Спас Эммануил оглавный», привезенная Порфирием Успенским из монастыря Св. Екатерины на Синае конца XII в. [Этингоф 2006: 853], позволило исследователям микромозаики высказать предположение, что она могла быть центральной частью деисусной композиции [Кызласова 1988: 21], возможно, миниатюрного складня [Овчинникова 1968: 221]. Однако в доске не видно следов креплений, которые бы однозначно свидетельствовали о первоначальном функционировании иконы в качестве части диптиха или триптиха. Сохранилось только железное кольцо, вделанное в верхнюю часть обрамления, которое, по-видимому, служило для подвешивания иконы.

Нам бы хотелось обратить внимание на одну иконографическую особенность образа Спаса Эммануила на микромозаике из ГИМ – правая рука Христа, как говорилось, сложена в учительском жесте, обращенном одновременно в сторону свитка и в сторону зрителя. Эта иконографическая черта, по-видимому, довольно редко встречается в изображениях Эммануила, как единоличных, так и входящих в состав богородичных образов и многофигурных композиций. Чаще десница Эммануила, в благословляющем жесте направленная к свитку, обращена к зрителю внешней стороной кисти (например, в изображении Эммануила на восточной подпружной арке Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове (до 1142 г.) [Сарабьянов 2002: Ил.11], в мозаичном образе Эммануила во лбу алтарной арки собора в Монреале (1180-1190-е гг.) [Kitzinger 1960: Fig. 57]), в мозаичном изображении Эммануила в восточном куполе собора Сан Марко в Венеции (XII-XIII вв.) [Bettini 1944: Tav. X], на иконе «Богоматерь Влахернитисса» из монастыря св. Екатерины на Синае (первая половина – середина XIII в.) [Синай. Византия. Русь 2000: S-57]).

Тем не менее, можно указать на некоторые довольно близкие, хотя и не абсолютные, иконографические аналогии изображению Спаса Эммануила на мозаичной иконке из ГИМ в искусстве XIII – начала XIV вв. Это, во-первых, мозаика с ростовым изображением Христа Эммануила в северном нефе венецианского собора Сан-Марко, датируемая серединой XIII в. [Mosaici 1957: P.13]⁴. На близость иконографии этого изображения образу Эммануила из ГИМ указывала еще Е.С. Овчинникова [Овчинникова 1968: 220]. Эммануил представлен здесь прямолично, левая рука держит свернутый свиток на уровне пояса, правая рука, поднятая на уровне груди, обращена в благословляющем жесте к зрителю. Золотистый гиматий лишь слегка прикрывает правое плечо Эммануила, оставляя правую руку в голубовато-сером хитоне полностью открытой. Христос изображен на темно-синем фоне, украшенном шестиконечны-

⁴ Датировка приводится по: [Furlan 2012: 177].

ми звездами. В трактовке лика и волос Эммануила доминирует жесткое линейное начало, рисунок складок одеяний – прихотливый и дробный. В стиле изображения отразился сплав традиций византийской и романской живописи на почве специфической венецианской художественной среды [Furlan 2012: 177].

В качестве еще одной близкой иконографической аналогии образу Эммануила на мозаичной иконке из ГИМ нам бы хотелось указать на поясное изображение Младенца на фреске с образом Богородицы «Ζωοδόχος Πηγή» («Живоносный источник»), расположенной над входом из нартекса в наос церкви Богородицы Одигитрии (Афендики) в Мистре (церковь построена в начале XIV в. и расписана до 1322 г., времени смерти архимандрита Пахомия) [Dufrenne 1970: 8-9, 11]. Эммануил облачен в охристого цвета хитон с вишневым клавом и охристого же цвета гиматий, широкими спокойными складками спускающийся с левого плеча. В левой руке Спаситель держит свернутый белый свиток, правая рука в благословляющем жесте обращена ладонью в сторону зрителя. Фигура Эммануила – плотная и довольно массивная, ладонь правой руки – широкая, жест ее спокоен и весом. Крупная голова с очень широким лбом (нижняя часть лица полностью разрушена) и короткая шея моделированы довольно контрастно, контуры их акцентированы темно-зелеными тенями. Образ Эммануила более близок «простонародным» типам в византийской живописи первой трети XIV в., чем к утонченным аристократическим образам.

Таким образом, изображения Эммануила на микромозаике из ГИМ, мозаике из собора Сан Марко и фреске из церкви Богородицы Одигитрии в Мистре, несмотря на резкие стилистические отличия, довольно близки по иконографии⁵. Нельзя исключать возможности того, что все три изображения восходят к одному прототипу.

Нам хотелось бы указать еще на две небезыңтересные особенности изображения Эммануила на микромозаике из ГИМ.

Во-первых, трактовка волос Эммануила с завитками, выбивающимися из-под ушей, по-видимому, повторяет распространенный в XII – первой половине XIII вв. тип прически Младенца. Подобную прическу мы видим, например, на уже упоминавшихся иконе «Чин с Эммануилом и двумя архангелами» из ГТГ, утерянной иконе «Спас Эммануил оглавный» из коллекции Порфирия Успенского, иконе «Богородица Влахернитисса» из монастыря св. Екатерины на Синае, на мозаике из собора Монреале и других многочисленных изображениях. С конца XIII – начала XIV вв. Эммануил преимущественно изображается с короткими волосами, доходящими лишь до ушей (хотя, разумеется, встречаются и отдельные исключения).

Во-вторых, характерной индивидуальной особенностью облика Эммануила является сочетание по-детски округлого лика с очень длинной шеей и вытянутым торсом. Подобные пропорциональные соотношения встречаются в некоторых образах XIV в. Так, сочетание удлинённой шеи с отчетливо выделённой линией ключиц и вытянутого торса имеет изображение св. Георгия на створке триптиха из монастыря св. Екатерины на Синае (начало XIV в.) [Vokotopoulos 1995: 136]. В церкви Св. Апостолов в Фессалонике (1310-1314 гг.) ангелы, изображённые на ктиторской фреске над входом в наос, имеют чрезвычайно вытянутые шеи и по-юношески припухлые лица [Nikonanos 1998: Pl. VIIa]. Сочетание сильно вытянутой шеи и чуть припухлых черт лика характерно также для изображения Спасителя на мозаике «Сошествие во ад» из той же церкви [Mavropoulou-Tsioumi 2012: tabl. 63]. Возможно, акцентированно удлинённая шея является константинопольской иконографической чертой; она повторяется в некоторых более поздних памятниках, например в отдельных фигурах Кахрие Джами (1316-1321 гг.), церкви Богородицы Перивлепты в Мистре (1360-1370 гг.) и церкви Панагии Теоскепасты в Трапезунде (1376 г.) [Mavropoulou-Tsioumi 2012: 341].

Указанные особенности говорят о том, что миниатюрная мозаичная икона с образом Эммануила из ГИМ представляет собой редкой иконографии памятник начального периода па-

⁵ Отметим также, что близкое по иконографии изображение Младенца присутствует на фреске с образом Богородицы Влахернитиссы в апсиде церкви Св. Димитрия в Пече (ок. 1345 г.).

леологовской эпохи, в котором архаичные иконографические черты сплелись с новым живописным, антикизирующим в своей основе стилем, и принадлежащий к аристократическому направлению в искусстве. В рамках более широкой датировки концом XIII – началом XIV вв. предпочтительнее, на наш взгляд, рассматривать икону как произведение конца XIII в.

ЛИТЕРАТУРА

Византия. Балканы. Русь 1991 – Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века: Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. Август – сентябрь 1991 года. К XVIII Международному Конгрессу византистов. М.: Изд-во Гос. Музеев Московского Кремля, 1991. С. 211.

ГТГ 1995 – Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. М.: Изд-во «Красная площадь», 1995. Т.1: Древнерусское искусство X – начала XV века. С. 64.

Искусство Византии 1977 – Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М.: Сов. Художник, 1977. Т. 3. С. 45.

Кондаков 2001 – Кондаков Н.П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Лицевой иконописный подлинник (репр. изд. 1905 г.). М.: «Паломник», 2001. С. 60-61.

Кызласова 1988 – Кызласова И. Л. Русская икона XIV – XVI веков: Государственный исторический музей, Москва. Л.: Аврора, 1988. С. 21.

Лазарев – Лазарев В. Н. История византийской живописи. В 2-х томах. М.: Искусство, 1947–48. Т. I. Текст. – М., 1947. – 456 с.; Т. II. Атлас. – М., 1948. – 39 с.: 350 л. ил.

Лазарев 1986 – Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 239.

Лифшиц 1988 – Лифшиц Л.И. «Ангельский чин с Эммануилом» и некоторые черты художественной культуры Владимиро-Суздальской Руси / Древнерусское искусство. Художествен-

ная культура X – первой половины XIII в. М.: Наука, 1988. С. 212-217.

Овчинникова 1968 – Овчинникова Е. С. Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического Музея / Византийский временник, М., 1968. Т. XXVIII. С. 207–224.

Пивоварова 2002 – Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. СПб: Изд-во АПС, 2002. С. 36.

Пятницкий 1995 – Пятницкий Ю. А. Византийские и пост-византийские иконы в России. Часть 2 / Византийский временник, М., 1995. Т. 56. С. 247–265.

Сарабянов 2002 – Сарабянов В.Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М.: Северный паломник, 2002. Ил. 11.

Синай. Византия. Русь 2000 – Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. СПб: Фонд Святой Екатерины, 2000. S-57.

Этингоф 1997 – Этингоф О.Е. «Чин с Эммануилом и двумя архангелами» из Государственной Третьяковской Галереи К иконографии Деисуса / Дмитриевский собор: во Владимире. К 800-летию создания. М.: Модус граффити, 1997. С. 178-187.

Этингоф 2006 – Этингоф О.Е. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005. С. 396, 853.

Bettini 1944 – Bettini S. Mosaici antichi di San Marco a Venezia. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1944. Tav. X, LXVII.

Dufrenne 1970 – Dufrenne S. Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris: Éditions Klincksieck, 1970. P. 8-9, 11.

Furlan 2012 – Furlan I. Venise et son empire du levant: carrefour de circulation d'idées et d'oeuvres d'art au XIIIe siècle / Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris: Édition A. et J. Picard, 2012. P. 177.

Galavaris 1979 – Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels (Byzantina Vindobonensia, Bd. XI). Wien:

Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1979. P. 100-109.

Kitzinger 1960 – Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Palermo: S. F. Flaccovio, 1960. Fig. 57.

Lazarev 1967 – Lazarev V. Storia della pittura bizantina. Torino: G. Einaudi, 1967. P. 336.

Mavropoulou-Tsioumi 2012 – Mavropoulou-Tsioumi Ch. Holy Apostels / Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch. Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century. Athens: Kapon Editions, 2012. P. 341, tabl. 63.

Mosaici 1957 – Mosaici di San Marco. Milano: “Silvana” editoriale d’arte, 1957. P. 13.

Nikonanos 1998 – Nikonanos N. The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1998. Pl. VIIIa.

Underwood 1966 – Underwood P.A. The Kariye Djami. Vol. I. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. New York: Bollingen Foundation, 1966. P. 44.

Vokotopoulos 1995 – Vokotopoulos P. Vyzantines eikones. Athens: Ekdōtikē Athēnōn, 1995. P. 136.

MICROMOSAIC ICON OF CHRIST EMMANUEL FROM THE STATE HISTORICAL MUSEUM IN MOSCOW IN THE CONTEXT OF EARLY PALAIOLOGAN ART

The article deals with the micromosaic icon of Christ Emmanuel from the State Historical Museum in Moscow. The study considers the iconographic features and somewhat the style of the icon and proposes a new material for iconographic comparisons, in order to specify the place of the object in the context of Early Palaiologan art.

Ключевые слова: Спас Эммануил, миниатюрные мозаичные иконы, иконография.

Key words: Christ Emmanuel, micromosaic icons, iconography.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΥΡΩΣΕΙΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ ΓΝΩΜΗΣ

Οι σχέσεις συμβίωσης ανάμεσα στη δημοσιογραφία και τη λογοτεχνία χρονολογούνται από νωρίς στον ελληνικό χώρο. Ήδη από το 1873, οι ίδιοι άνθρωποι στελεχώνουν και τα δυο συστήματα [Thérenty 2007: 18, Μπακουνάκης 2014: 216-217, 263]: η Εστία εκδίδεται από τον Δροσίνη, ο Παπαδιαμάντης βιοπορίζεται δημοσιογραφώντας, ο Παλαμάς ασχολείται με το δικαστικό ρεπορτάζ και την κριτική, ενώ Κονδυλάκης, Ξενόπουλος, Παπαντωνίου, Βάρναλης υπήρξαν όλοι τους μέλη της ΕΣΗΕΑ¹. Παράλληλα, η λογοτεχνία διακινείται μέσα από το επικοινωνιακό πλαίσιο που της παρέχει η εφημερίδα: η Ακρόπολις φιλοξενεί εορταστικά διηγήματα του Παπαδιαμάντη, Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια του Μυριβήλη πρωτοδημοσιεύεται σε συνέχεις (feuilleton) στην Καθημερινή, όπως και οι εντυπώσεις του Καζαντζάκη από την Ισπανία².

Ωστόσο, ενώ πεζογραφία, ποίηση και λογοτεχνικά δοκίμια στεγάζονται μαζικά στον Τύπο του 19ου αιώνα, αλλά και αργότερα, μια σημαντική αλλαγή παρατηρείται οδεύοντας προς τα τέλη του 20ού: καθιερώνονται μεν τα ένθετα βιβλίου (δεκαετία '90), η λογοτεχνία όμως στις πρωτογενείς μορφές της τείνει να εκτοπιστεί, επιβιώνοντας κυρίως ως γεγονός και ως είδηση³, μέσα από ρεπορτάζ βιβλίου, συνεντεύξεις συγγραφέων, αφιερώματα σε λογοτεχνικά βραβεία, σε φεστιβάλ ή εκθέσεις βιβλίου, κλπ.

Παρά τη φθίνουσα παρουσία της αμιγούς λογοτεχνίας στον

¹ Ένωση Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Αθηνών.

² Σχετικές πληροφορίες παραθέτουν ο Ν. Δήμου και η Μ. Καραβία στο αφιέρωμα της Λέξης, 1991. Σ. 521-530.

³ Υπάρχουν φυσικά και εξαιρέσεις όπως τα χριστουγεννιάτικα και πασχαλινά διηγήματα της Καθημερινής και κάποια δημοσιεύματα στην Αυγή, η οποία μάλιστα είναι η μόνη που φιλοξενεί και ποίηση. Ας σημειωθεί και η συνήθης πλέον πρακτική να χαρίζονται βιβλία μαζί με τις εφημερίδες (πρβλ. ΜΜΕ & Λογοτεχνία, 2008. Σ. 130-176).

νεοελληνικό Τύπο εντούτοις, ίχνη δημιουργικής γραφής και πρακτικές της μυθοπλασίας συμβαίνει να ενσωματώνονται εμμέσως σε διάφορα είδη δημοσιογραφικού λόγου. Δεν θα μας απασχολήσει εδώ η περίπτωση της ειδησεογραφίας, για τις αφηγηματικές τεχνικές της οποίας υπάρχουν ήδη μελέτες, αλλά, σε συνάρτηση με την εντυπωσιακή αύξηση σχολιαστικών άρθρων στο διαδίκτυο σήμερα [McNair 2008: 112] και με το αίτημα «Views, no news» να διαμορφώνει πλέον και τον έντυπο Τύπο, θα εστιάσουμε στις προσωπικές στήλες γνώμης (columns), προκειμένου, αφού τις ορίσουμε ως είδος, να ιχνηλατήσουμε τη σχέση τους με τη λογοτεχνία, διερευνώντας αν και πώς η δυναμική μιας τέτοιας σχέσης μπορεί να ενισχύσει ή να ανακαθορίσει τους επικοινωνιακούς στόχους τους. Ο διεπιστημονικός χαρακτήρας του θέματος επιβάλλει και μεθοδολογία μικτή, που προέρχεται τόσο από τις Λογοτεχνικές όσο και από τις Δημοσιογραφικές Σπουδές.

Για να εντάξουμε αρχικά τη μελέτη μας στο θεωρητικό της πλαίσιο, επισημαίνουμε ότι στον άξονα της κλασικής διάκρισης [Voirol 1993: 41] ανάμεσα στην ενημερωτική (news) και τη σχολιαστική δημοσιογραφία (opinionjournalism)⁴, η δεύτερη ορίζεται ως η αρθρογραφία που σχολιάζει, αναλύει και ερμηνεύει την επικαιρότητα, με στόχο να αναδείξει τις προοπτικές των ειδήσεων και έτσι να διευκολύνει την κατανόησή τους [Martin-Lagarrette 2003: 99]. Απόρροια της αστικής δημοκρατίας και του πολιτικού φιλελευθερισμού που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της βιομηχανικής κοινωνίας των δυο προηγούμενων αιώνων [Πολίτης 2008: 272], προϋποθέτει την ανάπτυξη ιδεών και φυσικά την προσωπική τοποθέτηση και άποψη του συντάκτη [Voirol 1993: 61], ενώ μπορεί να καλύπτει οποιεσδήποτε θεματικές (πολιτική, οικονομία, πολιτισμός, αθλητισμός), κατοπτρίζοντας ταυτόχρονα και τα αντίστοιχα ενδιαφέροντα του αναγνωστικού κοινού [Pape & Featherstone 2006: 89]. Ένας πληρέστερος ορισμός περιγράφει την αρθρογραφία γνώμης ως δημόσιο, διαμεσολαβημένο από τα ΜΜΕ γνωμοδοτικό λόγο, ο οποίος διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο

στη διαμόρφωση ή την αλλαγή της κοινής γνώμης, προωθεί την κοινωνική διάδραση ανάμεσα σε δημοσιογράφους και αναγνώστες, ενώ επηρεάζει τη δημόσια συζήτηση, τη λήψη αποφάσεων και άλλες μορφές κοινωνικής και πολιτικής δράσης [Belmonte 2007: 2].

Τυπολογικά, το γένος του δημοσιογραφικού σχολιασμού μπορεί να συνοψιστεί σε δυο βασικές υποκατηγορίες: α) το κύριο άρθρο (editorial), που εκφράζει την επίσημη θέση ενός εντύπου και β) τις σχολιαστικές προσωπικές στήλες, όπως η επιφυλλίδα, το σχόλιο, οι παραπολιτικές στήλες, το χρονογράφημα, η κριτική, για κάποιους επίσης οι αναλύσεις, αλλά και οι επιστολές αναγνωστών [Holmes 2005: 171, Pape & Featherstone 2006: 96-97, Belmonte 2007: 2]. Όλα τα υποείδη της δεύτερης κατηγορίας εκπροσωπούν αποκλειστικά αυτόν που τα υπογράφει, γι' αυτό άλλωστε και η βαρύτητά τους είναι αλληλένδετη με το κύρος του συντάκτη τους. Ανήκουν στη λεγόμενη «προσωπική δημοσιογραφία», αποτελούν εξέλιξη του παραδοσιακού δοκιμίου [Franklin et alii 2005: 38] και θεωρούνται το «καρύκευμα» στην ύλη μιας εφημερίδας [Shrimpsley 2003: 23], καθώς συντελούν στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας της, αλλά και της δημοφιλίας της: αν η επικαιρότητα καλύπτεται ειδησεογραφικά με ομογενοποιημένο τρόπο από όλα τα ΜΜΕ, οι ερμηνευτικές αναλύσεις και οι απόψεις αναγνωρισμένων αρθρογράφων (columnists) είναι σε θέση να κάνουν τη διαφορά και έτσι να κερδίσουν αναγνώστες για λογαριασμό του εντύπου με το οποίο συνεργάζονται [McNair 2008: 118, Pape & Featherstone 2006: 89, Ricketson 2004: 27]. Οι προσωπικές στήλες υπάρχουν, εξηγούν οι μελετητές [Pape & Featherstone 2006: 101], επειδή οι εκδότες πιστεύουν ότι οι αναγνώστες χρειάζονται βοήθεια προκειμένου να «πλοηγηθούν» ανάμεσα στα προσωπικά και πολιτικά αινίγματα του σύγχρονου κόσμου, αλλά παράλληλα και για να τους παρέχουν ευχαρίστηση.

Όπως είναι φανερό, σε αντίθεση με την ενημερωτική δημοσιογραφία που διακηρύττει την αντικειμενικότητα και την αποστασιοποίηση από τα γεγονότα, οι σχολιαστικές στήλες δίνουν έμφαση στην προσωπική οπτική και στην υποκειμενικότητα [Wahl-Jorgensen 2013: 310] – ενίοτε και στη συναισθηματική εμπλοκή του γράφοντος – χαρακτηριστικά που στην πράξη υλοποιούνται

⁴ Για αναλυτικότερες και εναλλακτικές τυπολογίες βλ. Adam, 1997. Σ. 8-11, και Πολίτης, 2008. Σ. 274-278.

με τη χρήση του 1ου ενικού προσώπου («εγώ»). Διαμορφώνεται έτσι μια μοναδική συγγραφική «φωνή» [Wahl-Jorgensen 2004: 59, Rolnicki 2007: 119, Schafferetalii 2008: 264], που συνεπάγεται συνήθως και ένα εξατομικευμένο στυλ γραφής, έννοια η οποία εύκολα συνδέεται με την προβληματική του λογοτεχνικού ύφους – η ιστορία του ελληνικού Τύπου έχει μάλιστα να επιδείξει πολλούς «στυλίστες» αρθρογράφους (π.χ. Ψαθάς, Παλαιολόγος, Μελάς). Καθώς τα κείμενα αυτά έχουν σκοπό να πείσουν αναπτύσσοντας επιχειρήματα, οι ρητορικές τεχνικές και η χρήση μιας κομψής, πρωτότυπης ή λόγιας γλώσσας ενισχύουν την αποτελεσματικότητά τους, αλλά και ψυχαγωγούν - με την ευρύτερη έννοια. Ομόφωνα άλλωστε οι μελετητές υποστηρίζουν, πώς μια σχολιαστική στήλη οφείλει πρώτιστα να είναι έξυπνη και καλογραμμένη, με ελκυστικό και, ει δυνατόν, αναγνωρίσιμο στυλ γραφής [Franklin et alii 2005: 39, Holmes 2005: 176, Pape & Featherstone 2006: 89, Rolnicki 2007: 119-120, McNair 2008: 114-115, Van Belle 2011: 185]: δεν είναι τυχαίο που σύγχρονοι πεζογράφοι, όπως οι Θεοδωρόπουλος, Σκαμπαρδώνης, Μιχαλοπούλου, Τριανταφύλλου υπήρξαν ή είναι ακόμη τακτικοί αρθρογράφοι σε διάφορα έντυπα. Η σχολιαστική στήλη νοείται ως «ιδιοκτησία» του γραφέα της, σπάνια υφίσταται έλεγχο από το δημοσιογραφικό επιτελείο (εν αντιθέσει προς τα ειδησεογραφικά κείμενα), ενώ οι αναγνώστες την επιλέγουν με κριτήριο τον συντάκτη και όχι το θέμα [Cole & White 2008].

Η πρώτη ύλη της παρούσας μελέτης αφορά τα έτη 2010-2015 και προέρχεται από τα κυριακάτικα φύλλα των εφημερίδων Το Βήμα, Η Καθημερινή, Η Αυγή, η Εφημερίδα των Συντακτών και Τα Νέα Σαββατοκύριακο, μαζί με τα περιοδικά που τις συνοδεύουν. Εξαιρώντας την κριτική των τεχνών που εμφανίζει ξεχωριστό ειδολογικό προφίλ⁵ και με δεδομένο ότι η έννοια της στήλης προϋποθέτει τακτική περιοδικότητα, σειρά άρθρων με παρόμοια έκταση και δημοσίευση στην ίδια πάντα θέση, σε σταθερή ημέρα της εβδομάδας⁶, η έρευνά μας εντόπισε τα εξής επίπεδα διάδρασης

ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον επώνυμο δημοσιογραφικό σχολιασμό:

1. Αυτούσια λογοτεχνικά αποσπάσματα ή ποιήματα ενσωματωμένα στη γενική προβληματική της στήλης.

Στο άρθρο «Θα έρθεις επιτέλους πλεούμενο φως;» ο συντάκτης δανείζεται τον τίτλο αλλά και ολοκληρώνει το σχόλιό του με ποίημα του Πάουλ Τσέλαν, ενισχύοντας έτσι τον πολιτικο-κοινωνικό στοχασμό του:

«(...) Αυτό που ζούμε τώρα είναι ρήξη, είναι γκρεμός, λυκόφως. Πώς θα είναι η απέναντι όχθη;

(...) Θα έρθεις, επιτέλους, πλεούμενο φως; // Κενές από χρόνο οι κερήθρες του ρολογιού, / γαμήλιο το σμάρι των μελισσών, / έτοιμο για ταξίδι. // Ελα, πλεούμενο φως» (Πάουλ Τσέλαν, Με γράμμα και ρολόι).

Δεν είναι οκτώ ακόμη, αλλά έχει νυχτώσει. Ανάμεσα σε αστράκια μπαρ και βιαστικούς τελευταίους, φρουροί με πλήρη εξάρτυση φυλάνε τα σβηστά γραφεία ενός άδειου κόμματος.» (Ν. Ξυδάκης, Η Καθημερινή, 5/1/2013)

2. Η λογοτεχνία και περιλογοτεχνικά ζητήματα ως κύρια θεματική μιας στήλης.

Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το μονόστηλο editorial του Νίκου Μπακουνάκη στο ένθετο «Βιβλία» του Βήματος, όπου σχολιάζονται νέες εκδόσεις, αλλά και τάσεις, πολιτικές ή φαινόμενα βιβλιολογικού ενδιαφέροντος, για τα οποία ο συντάκτης παίρνει θέση:

«Πληθαίνουν τα εργαστήρια δημιουργικής γραφής. (...) Μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι ένα φαινόμενο της κρίσης, καθώς οι διδάσκοντες-συγγραφείς αναζητούν ένα εισόδημα και οι διδασκόμενοι ένα είδος δημιουργικής διεξόδου. (...) Ο πληθωρισμός των σεμιναρίων δημιουργικής γραφής αναπόφευκτα θα δημιουργήσει κι έναν εκδοτικό πληθωρισμό. Κάποιοι όμως θα ξεχωρίσουν και αυτό είναι το δικό μας κέρδος ως αναγνωστών. (...)» (Το Βήμα, 2/11/2014)

3. Αφηγήσεις, όπου παρίσταται ή συμμετέχει ο συντάκτης και συνιστούν άλλοτε το εναρκτήριο πρόσχημα του προσωπικού στοχασμού, άλλοτε τον κεντρικό πυρήνα του.

«Προπαραμονή Χριστουγέννων στον Ηλεκτρικό. Στην

⁵ Βλ. Βερβεροπούλου 2008.

⁶ Πρβλ. Van Belle, 2011. Σ. 185. Η περιοδικότητα είναι άλλωστε βασικό χαρακτηριστικό του Τύπου, Thérenty, 2007. Σ. 49-51.

Αττική μπαίνουν τρεις μουσικοί. Κοντραμπάσο, ακορντεόν, κιθάρα. Παίζουν όμορφα. Το Summertime του Γκέρσουιν. Μια δική τους διασκευή, ανθρώπων που γνωρίζουν να παίζουν και το ευχαριστούνται. (...) «Τι το περάσατε εδώ; Κέντρο διασκεδάσεως;». Ο γρουσουζής του βαγονιού, αγανακτισμένος! «Και στο κάτω κάτω...», απτόητος, «έχετε εισιτήριο;». Ο ένας από τους μουσικούς, αυτός με το ακορντεόν, έβγαλε από την τσέπη του σακακιού του ένα εισιτήριο και του το έδειξε, με μειδίαμα ευγενικό μαζί και ειρωνικό. Ομως το Summertime είχε... χειμωνιάσει. «Όταν ο άνθρωπος είναι γρουσουζής, δεν κάνει ούτε δώρο στον εαυτό του, χρονιάρα μέρα!», είπα στον επιβάτη του απέναντι καθίσματος, αλλά δυνατά, για να ακουστώ. (...)» (Π. Μανταίος, Εφ. Συντακτών, 29/12/2014)

Η στήλη ανήκει στην κατηγορία του χρονογραφήματος, καθώς εκκινεί από περιστατικό της καθημερινότητας και καταλήγει σε συμπεράσματα θυμοσοφικού χαρακτήρα (Καστελλάνου 2008: 338-339). Ο γραφέας εμφανίζεται αυτοπροσώπως στη σκηνή του λόγου, εμπλέκεται εμμέσως στα δρώμενα, παραθέτει διαλόγους, αναπαριστά το κοινωνικό milieu, όπως ακριβώς συμβαίνει στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, ενώ η σεναριοποιημένη μικρο-ιστορία επιτελεί ένα συνοπτικό, αλλά πλήρες αφηγηματικό πρόγραμμα με ήρωες, δράση, περιπλοκές και λύση. Παράλληλα, η γραφή υιοθετεί χαρακτηριστικά αυτοβιογραφικής μυθιστορίας, ωστόσο παραμένει άδηλο αν πρόκειται για πραγματικά, ημιπραγματικά ή απλώς μυθοπλαστικά επεισόδια διδακτικού χαρακτήρα.

Πρωτοπρόσωπη, ομοδιηγητική αφήγηση προκειμένου να μοιραστούν εμπειρίες και σκέψεις χρησιμοποιούν όμως και πολλές άλλες προσωπικές στήλες, με το συνηθισμένο να διαθλάται λοξά μέσα από το οξυδερκές βλέμμα του συντάκτη - εξ ου και το όνομα της στήλης «Ένα βλέμμα» του Νίκου Ξυδάκη. Στο άρθρο του «Τσιμέντα μπέζ και γαλανόλευκη» το ιδιωτικό και το δημόσιο τέμνονται [Van Belle 2011: 187], καθώς υποβλητικές περιγραφές και δημιουργία σκηνικού σε φάνα πρόζα καταγράφουν τη συγκίνηση, αλλά και την υπόρρητη κριτική θέση του συντάκτη:

«Ερχόμουν από την οδό Αθηνάς προς την Ομόνοια. Το βλέμμα μου μόλις είχε απαγκιστρωθεί από την Ακρόπολη,

αβάσταχτη, απόκοσμη, υπέροχη, μες στη αχλή της φθινοπωρινής λιακάδας. Λίγο προτού η Αθηνάς εκβάλει στην πλατεία, βρέθηκα αντιμέτωπος με ένα οπτικό και αισθητηριακό παράδοξο, ένα déjà vu: στο χείλος του κεντρικού πλατώ αντίκριζα μια στοίβα σακιά τσιμέντο περιτυλιγμένα σαν δώρο με ελληνικές σημαίες. Μπέζ σακιά τσιμέντου Τιτάν, στοιβαγμένα σαν κυβικό ζιγκουράτ (...) Ρωμαλέα φόρμα. Και ευτυχής χρωματική αντίστιξη: το λαμπερό γαλανόλευκο κόντρα στο θερμό-γαιώδες των σακίων με φαιά γράμματα TITAN. Γαλανός και άνω, ο ουρανός, γκριζομπέζ και κάτω, το αστικό πλατώ. (...)» (Η Καθημερινή, 2/10/2011)

4. Φανταστικοί χαρακτήρες που επανέρχονται με διάφορες περιπέτειες.

Αντιπροσωπευτικό δείγμα αποτελεί η «Θεία Ιουλία», ηρωίδα του Κοσμά Βίδου στη στήλη του στο ΒΗΜΑgazino⁷, μια ιδιότυπη και αστεία φιγούρα ηλικιωμένης θείας (υποτίθεται) του αφηγητή, με πρόσχημα την οποία θίγονται τα νεοελληνικά «κακώς κείμενα», ενώ οικοδομείται ολοζώντανο το χρονογραφικό storytelling:

«(...)Ένα κομμάτι πίτσα είχε στο στόμα της η θεία Ιουλία την ώρα που ανακοινώθηκε η υπουργοποίηση του Αδώνιδος Γεωργιάδη και κοντέψαμε να τη χάσουμε. «Εγώ δεν ψήφισα το ΠαΣοΚ για να δω τον ΛΑΟΣ στην κυβέρνηση», αυτά ήταν τα πρώτα λόγια της όταν κατάφερε ύστερα από δύο-τρία λεπτά αγωνίας να ξανακαταπιεί κανονικά και να πάρει αέρα. Εγώ πάλι νομίζω ότι πρέπει να σταματήσεις να τρως την ώρα των δελτίων ειδήσεων και των πολιτικών μαγκαζίνο, της είπα. (...)» (ΒΗΜΑgazino, 21/11/2011)⁸. Εναλλακτικά, ο αρθρογράφος επινοεί ένα είδος περσόνας, που σχολιάζει ή καταγγέλλει αντ'αυτού, δηλαδή μια κειμενική μεταμφίεση λογοτεχνικού τύπου. Στη στήλη της Αυγής «Φύλλα στον καιρό» που υπογράφει ο Σταμάτης Σακελλίων, ο κεντρικός ήρωας Ασκητής ή Ερημίτης περιπλανιέται, προβληματίζεται και παρατηρεί ανήσυχος τη σύγχρονη κοινωνία, ενώ στη στήλη «Ο

⁷ Μετά το 2012 μετονομάστηκε από Τριτοκοσμικά σε Κυνικάς.

⁸ Ο Βίδος αποχαίρησε οριστικά την ηρωίδα του στις 8/5/2012, ομολογώντας, σε ένα τρυφερό άρθρο, την επινοημένη φύση της.

κύριος Γκρι» του δημοσιογράφου και συγγραφέα Ηλία Μαγκλίνη, ο ομώνυμος ήρωας συνομιλεί φιλικά με τον αφηγητή για διάφορα θέματα:

«Στον κύριο Γκρι αρέσουν οι λίστες: αγαπημένα βιβλία, ταινίες, μουσικές, μαζί με τις σχετικές υποκατηγορίες: μυθιστόρημα, διήγημα, δοκίμιο ή θρίλερ, κωμωδία, φιλμ νουάρ ή κλασική, τζαζ, κινηματογραφική μουσική κ.ο.κ. Μια από τις δευτερεύουσες λίστες του αφορά ήρωες και ηρωίδες ταινιών που του έχουν εντυπωθεί βαθιά από παλιά και του ζητώ να ξεκινήσει από τους άνδρες. «Από εδώ, ο Τζορτζ Ιστμαν, ήρωας της ταινίας “Μια θέση στον ήλιο” (1951) του Τζορτζ Στίβενς», μου εξηγεί, συστήνοντάς μου τον χαρακτήρα που στην ταινία υποδύεται ο Μοντγκόμερι Κλιφτ. Σε ένα από τα πρώτα πλάνα του φιλμ, βλέπουμε τον Ιστμαν (Κλιφτ) να κάνει οτοστόπ σε κάποια αμερικανική εθνική οδό. (...)» (Η Καθημερινή, 15/3/2015)

Ο Κύριος Γκρι πραγματώνει το alter ego του συντάκτη, ο γραφέας δηλαδή διχοτομείται, υποδυόμενος α) τον αφηγητή-πραγματικό εαυτό και β) τον φανταστικό φίλο, που του επιτρέπει να μιλάει για τον εαυτό του σαν τρίτος, ο λόγος, επομένως, είναι στην ουσία αυτοαναφορικός.

5. Υιοθέτηση συγκεκριμένης λογοτεχνικής φόρμας.

Η σχολιαστική στήλη, εν είδει μορφολογικού pastiche, απομιμείται ή ταυτίζεται πλήρως με αναγνωρίσιμα είδη του έντεχνου λόγου:

α) Ποίηση/στίχοι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο σατιρικός «Αλφαβητικός Εξάψαλμος», που δημοσιεύτηκε σε τρεις συνέχειες στη στήλη «Υποβολείο» (Β. Αγγελικόπουλος, Καθημερινή 21/12/2014):

Α Αντώνης ψήφους θήρευε / Σε βουλευτάδων πιάτσες
Επέστρεψε προς το παρόν / Με μερικές μπεκάτσες.
Αντώνη πόθεν έρχεσαι / Και για τα πού πηγαίνεις;
«Από τα Ζάπεια έρχομαι /και πάω... Βουλιαγμένης».
Β Ο Ολυμπος αχολογά / Και βράζει ο Βενιζέλος
Τη Δυσδαιμόνα του Πασόκ / Τη θέλει ο Οθέλλος.
Ο Βάγγος είναι πρόεδρος / Και αντιπροεδρεύων
Εν αμφιβόλω, πλην, κι αυτός / Εξωθεν κι εκ των ένδον. (...)

β) Θεατρικός διάλογος. Το παρακάτω ευθυμογράφημα της Έλενας Ακρίτα (Τα Νέα, 26/11/13) θυμίζει σκηνή από θέατρο του παραλόγου, ενώ εφαρμόζει και το θεατρικό τέχνασμα που ονομάζεται «διάλογος κωφών»:

(...)- Βροντές, αστραπές, μάτι δεν έκλεισα όλη νύχτα.

- Εγώ δεν κλείνω μάτι καμία νύχτα.

- Αυτό το έπαθες πριν τον Στουρνάρα;

- Μεταξύ Παπακωνσταντίνου και Στουρνάρα το εντοπίζω.

- Παίρνεις χάπι;

- Για τον προστάτη.

- Μα είσαι γυναίκα.

- Έχουν έλλειψη όλα τα άλλα χάπια στο φαρμακείο.

- Εγώ μια φορά έκανα ομοιοπαθητική, τζίφος. Τζάμπα το στερήθηκα το καφεδάκι μου.

- Εγώ έτσι κι αλλιώς δεν πίνω καφέ.

- Πολύ καφέ πίνω.

- Ένα τσαγάκι απ' αυτό που 'σαι χοντρή και σ' αδυνατίζει.(...)

γ) Διήγημα. Το άρθρο «Η δεύτερη μετανάστευση της Σόνιας» της Μαρίας Κατσουνάκη στη στήλη «Αναγνώσεις» της Καθημερινής (13/10/2013) συνδέει το μεταναστευτικό με την κρίση, παραθέτοντας μια ατομική ιστορία με (πραγματική; πλασμένη;) επώνυμη ηρωίδα. Η συντάκτρια δεν εμφανίζεται σε 1ο πρόσωπο, δεν αναλύει, δεν μιλά για τα δικά της αισθήματα. Αντίθετα, οικοδομεί τη συγκινησιακή δύναμη του άρθρου της στην ιστορία-εμπειρία ενός τρίτου υποκειμένου, αξιοποιώντας ό, τι έχει ονομαστεί «στρατηγικό τελετουργικό συναισθηματικότητας» [Wahl-Jorgensen 2013: 306-7], το οποίο, σε συνδυασμό με την τριτοπρόσωπη αφήγηση, μετατρέπει το σχόλιο σε αντικειμενικό τροπο γεγονός με ισχύ γενικού παραδείγματος. Με μικρές, κοφτές φράσεις που δημιουργούν ένταση και πυκνότητα, με δομή κυκλική, που αρχίζει από το τελικό συμβάν και καταλήγει πάλι σε αυτό, η ιστορία κλιμακώνεται και αποκλιμακώνεται εν είδει διηγήματος-bonsai. Η λογοτεχνική αφήγηση συμφύρεται με το δημοσιογραφικό storytelling και λειτουργεί αποδεικτικά για τον αναγνώστη, στοχεύοντας στο θυμικό του:

«Η Σόνια έφυγε το περασμένο Σάββατο. Επέστρεψε στη

Βουλγαρία. (...) Έζησε στην Ελλάδα δεκαεπτά χρόνια. Καθάριζε σπίτια(...) **Κατάφερε να νοικιάσει ένα μικρό διαμέρισμα** (...) **Στην Αθήνα έκτισε μια ζωή αξιοπρεπή ως τη στιγμή που** άρχισε να παρασύρεται από τη «φούσκα». Τα δάνεια χορηγούνταν αφειδώς από τις τράπεζες, η Σόνια πήρε δύο καταναλωτικά (...) **Κι ύστερα ήρθε η κρίση. Έφυγε όπως ήρθε. Απένταρη.** (...) Επέστρεφε πού; Σε ποια πατρίδα; Χωρίς δικό της σπίτι, χωρίς δουλειά· χωρίς εισόδημα. Ολα, πάλι, εξαρχής. **«Θα τα καταφέρω»**, μονολογούσε με κατάφαση στη ζωή, αλλά και ένα αδιόρατο ερωτηματικό. Η δεύτερη μετανάστευση της Σόνιας μόλις άρχισε.»

Στα περισσότερα από τα παραπάνω παραδείγματα, η γραφή κινείται ευέλικτα από τη στοχαστική εσωστρέφεια έως τη σάτιρα, σε μια ποικιλία τόνων (μελαγχολία, σαρκασμός, αγανάκτηση, πικρία), με γλώσσα όμως πάντα έγχρωμη και κοφτερή, άλλοτε εσωτερικά έρρυθμη με άκρα προσοχή στην επιλογή της λέξης, άλλοτε κουβεντιαστή, όπου αφθονούν σχήματα λόγου και ρητορικές τεχνικές: παρομοιώσεις, μεταφορές, εικόνες, δραματοποίηση, εναλλαγή αφήγησης και διαλογικών σκηνών, ατμοσφαιρική λεκτική σκηνογραφία. Η έννοια του ύφους για την οποία ήδη μιλήσαμε, επανέρχεται συστηματικά, με το σχολιαστικό δημοσιογραφικό άρθρο να ενδύεται τις ποιότητες και τις συγκινησιακές αποχρώσεις του έντεχνου λόγου, προκειμένου να ενδυναμώσει την επιδραστικότητά του.

Επίλογος

Αν οι στήλες γνώμης αποτελούν όντως «όχημα μιας διανοητικής συναλλαγής ανάμεσα σε συγγραφέα και αναγνώστη», μια «αγορά ιδεών» που εμφανίζεται ως «υπόσχεση δημοκρατίας» [Wahl-Jorgensen: 60, 62], τότε η σύμπραξη με το λογοτεχνικό πεδίο και η αισθητικοποίηση του μιντιακού, χρηστικού γραπτού λειτουργούν ως πολυδύναμη επιχειρηματολογική τακτική, που ευνοεί τη συνάντηση της ατομικής εμπειρίας με τη συλλογική, αλλά και μια πιο προσωπική και πιο οικεία σχέση ανάμεσα στον συντάκτη και τον αποδέκτη του. Σε χαλαρή διάδραση με την επικαιρότητα και με πλήρη ελευθερία στην προσέγγιση, οι προσωπικές στήλες που εξετάσαμε συνιστούν ευέλικτες ασκήσεις ύφους, άλλοτε βαθυστόχαστες, άλλοτε παιγνιώδεις⁹, που εισάγουν

στη δημόσια συζήτηση γνώμες και αξιολογήσεις στερεωμένες στα θέλητρα της υποκειμενικής φωνής, της πνευματώδους γραφής και της ανθρωποκεντρικής ματιάς¹⁰. Εντέλει, η συχνότητα των μεταίχμιακών κειμενικών ειδών, όπου η νεοελληνική σχολιογραφία διασταυρώνεται με τη λογοτεχνία, αποδεικνύει ότι, προκειμένου τα ΜΜΕ να ερμηνεύσουν τον σύγχρονο κόσμο, αλλά και να κερδίσουν αφοσιωμένους αναγνώστες, δεν αρκεί πάντα, - μόνο - η ορθολογική εγκυρότητα μιας γνώμης· κάποιες φορές, το σχόλιο για την πραγματικότητα αναδύεται διαυγέστερο και πιο ουσιαστικό μέσα από μια δημιουργική αισθητική της άποψης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adam J.-M. «Unités rédactionnelles et genres discursifs: cadre général pour une approche de la presse écrite». *Pratiques* 94, 1997. Σ. 3-18.

Belmonte, I. A. “Newspaper Editorials and Comment Articles: A ‘Cinderella Genre?’”. *RAEL* 1, 2007. Σ. 1-9.

Βερβεροπούλου Ζ. «Η κριτική θεάτρου στον Τύπο». Στο Π. Πολίτης (επιμ.), *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη), 2008. Σ. 444-481.

Cole P. & M. White, “How to write columns”, *The Guardian*, 25/9/2008.

Franklin B., M. Hamer, M. Hanna, M. Kinsey & J. E Richardson. *Key Concepts in Journalism Studies*. London & Los Angeles: Sage, 2005.

Holmes T. “Getting Personal. How to Write Comment”. Στο R. Keeble (ed.) *Print Journalism. A Critical Introduction*. London&NewYork: Routledge, 2005. Σ. 170-178.

Καστελλάνου Γ.-Φ. «Το χρονογράφημα και η ποίηση της καθημερινότητας». Στο Π. Πολίτης (επιμ.) *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη), 2008. Σ. 329-349.

Martin-Lagardette J.-L. *Le Guide de l’écriture journalistique*. Paris: La Découverte, 2003.

Mc Nair B. "I, Columnist". Στο B. Franklin (ed), *Pulling Newspapers Apart: Analysing Print Journalism*. London&NewYork: Routledge, 2008. Σ. 112-120.

Μπακουνάκης Ν. Δημοσιογράφος ή ρεπόρτερ. Η αφήγηση στις ελληνικές εφημερίδες, 19ος-20ός αιώνας. Αθήνα: Εκδ. Πόλις, 2014.

Pape S. & S. Featherstone. *Feature Writing. A Practical Introduction*. London&LosAngeles: Sage, 2006.

Πολίτης Π. «Το κύριο άρθρο ελληνικών εφημερίδων». Στο Π. Πολίτης (επιμ.), *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ιδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη), 2008. Σ. 271-328.

Ricketson M. *Writing feature stories: How to Research and Write Newspaper and Magazine Articles*. Sydney: Allen & Unwin, 2004.

Rolnicki T.E., C. Dow Tate & S. A. Taylor. *Scholastic Journalism*. Oxford: Blackwell, 2007.

Schaffer J., R. McCutcheon & K.T. Stofer. *Journalism Matters*. New York: Glencoe/Mcgraw-Hill, 2008.

Shrimsley B. "Columns! The good, the bad, the best". *British Journalism Review* 14.3, 2003. Σ. 23-30.

Thérenty M.-E. *La Littérature au quotidien*. Paris: Seuil, 2007.

Van Belle H. "The Correlation between Style and Argument in Newspaper Columns". Στο T. Van Haaften, H. Jansen, J. De Jong & W. De Koetsenruijter (eds), *Bending Opinion. Essays on Persuasion in the Public Domain*. Leiden: Leiden University Press, 2011. Σ. 185-199.

Voirol M. *Guide de la rédaction*. Paris: CFPJ, 1993.

Wahl-Jorgensen K. "Playground of the Pundits or Voice of the People? Comparing British and Danish opinion pages". *Journalism Studies* 5.1, 2004. Σ. 59-70.

Wahl-Jorgensen K. "Subjectivity and Story-telling in Journalism. Examining Expressions of Affect, Judgement and Appreciation in Pulitzer Prize-winning Stories". *Journalism Studies* 14.3, 2013. Σ. 305-320.

Περιοδικό Η Λέξη 104 (1991), Αφιέρωμα: «Δημοσιογραφία και λογοτεχνία».

MME & Λογοτεχνία. Το παρόν και το μέλλον μιας συμπόρευσης. Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα, 28-29/11 2007). Αθήνα: Γενική Γραμματεία Επικοινωνίας και Ενημέρωσης, 2008.

JOURNALISM AND LITERATURE: DYNAMIC INTERSECTIONS IN CONTEMPORARY OPINION COLUMNS

This paper discusses a specific but very dynamic aspect of the relationship between journalism and literature, focusing on contemporary Greek press (21th century). More specifically, it aims to explore the ways in which opinion columns embody literary characteristics and techniques of fiction, shaping a kind of hybrid texts, which challenge the usual generic standards of journalistic writing. Recent articles from newspapers and magazines are analyzed on the basis of an interdisciplinary approach, combining the literary theory to the analysis of journalistic discourse.

Λέξεις-κλειδιά: Λογοτεχνία, Δημοσιογραφία, Μυθοπλασία, Τύπος, Αρθρογραφία γνώμης, Προσωπικές στήλες

Key words: Literature, Journalism, Fiction, Press, Opinion Journalism, Opinion Columns

Ο ΓΡΑΠΤΟΣ ΛΟΓΟΣ ΣΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΩΣ ΞΕΝΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ: Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΘΕΜΑΤΙΚΗΣ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗΣ ΤΟΥ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

1.Εισαγωγή.

Στην κατάκτηση της ξένης γλώσσας οι δεξιότητες της κατανόησης και της παραγωγής γραπτού λόγου παρουσιάζουν ιδιαίτερη δυσκολία, καθώς προϋποθέτουν τη συνδυαστική χρήση των γνώσεων που έχει αποκτήσει ο σπουδαστής της ξένης γλώσσας, τόσο σχετικά με κανόνες δομής και χρήσης της ξένης γλώσσας (Γ2) όσο και με τα κοινωνικοπολιτισμικά δεδομένα του περιβάλλοντος ομιλίας της. Με δεδομένο ότι η κατανόηση και πολύ περισσότερο η παραγωγή γραπτού λόγου απαιτούν συστηματική διδασκαλία, οδηγούμαστε στον προβληματισμό σχετικά με τις τεχνικές που θα ακολουθηθούν, αλλά και με την επιλογή, την επεξεργασία και τη διάρθρωση του διδακτικού υλικού.

Στην παρούσα ανακοίνωση προτείνονται δύο τρόποι διάρθρωσης του διδακτικού υλικού, οι οποίοι αποτελούν ταυτόχρονα και μεθόδους παρουσίασής του στους σπουδαστές: η Ακτινωτή Θεματική Διάρθρωση για τη διδασκαλία της κατανόησης του γραπτού λόγου (ΚΓΛ) και η Σπειροειδής Θεματική Διάρθρωση για τη διδασκαλία της παραγωγής γραπτού λόγου (ΠΓΛ).

Ως παραδείγματα εφαρμογής τους θα χρησιμοποιηθούν δύο διδακτικά εγχειρίδια, το «Ανακαλύπτοντας το Κείμενο» και το «Γράφω Ελληνικά» για την ΚΓΛ και την ΠΓΛ αντίστοιχα.

2. Η αναγκαιότητα της συστηματικής διδασκαλίας της ΚΓΛ και της ΠΓΛ και ο ρόλος της διάρθρωσης του διδακτικού υλικού.

Η ανάπτυξη των δεξιοτήτων του γραπτού λόγου παρουσιάζει

διαφορές και επιπλέον δυσκολίες από την αντίστοιχη του προφορικού, οι οποίες προκύπτουν κυρίως από τις ιδιαιτερότητες του γραπτού λόγου. Ο γραπτός λόγος προορίζεται περισσότερο για επίσημες περιστάσεις επικοινωνίας, γεγονός που επιβάλλει μια τυπική δομική ανάπτυξη σε σχέση με τον προφορικό. Συχνά, πρόβλημα αποτελεί η τοπική και χρονική απόσταση μεταξύ πομπού και δέκτη, η οποία εμποδίζει την επαναδιατύπωση του μηνύματος και απαιτεί εκ των προτέρων σαφήνεια και εκτενέστερη κωδικοποίηση των λογικών σχέσεων από την πλευρά του πομπού. Κατά συνέπεια, ο γραπτός λόγος παρουσιάζει πολυπλοκότητα, που εκφράζεται γραμματικά με μακρές περιόδους, υπόταξη και παθητικές δομές και σημασιολογικά με τη χρήση αφηρημένων εννοιών. Η έλλειψη παραγλωσσικών και εξωγλωσσικών στοιχείων, επίσης, προϋποθέτει από την πλευρά του δέκτη μια ευρεία δυνατότητα αντίληψης για την ορθή ανασύσταση του μηνύματος.

Όλα τα παραπάνω οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η επιλογή και η διάρθρωση του διδακτικού υλικού για την ανάπτυξη των δεξιοτήτων της κατανόησης και της παραγωγής του γραπτού λόγου είναι καθοριστική για την αποτελεσματικότερη διδασκαλία της ξένης γλώσσας, καθώς θα πρέπει αφενός να παρουσιάζει τις τυπικές μορφές του γραπτού λόγου της Γ2 και αφετέρου να καλύπτει ένα ευρύ φάσμα μαθησιακών στόχων, από την εξάσκηση της Γ2 έως την εξοικείωση με τις κοινωνικοπολιτισμικές αντιλήψεις των φυσικών ομιλητών της.

Για να μπορέσουμε να δείξουμε τη συνδυαστική λειτουργία των διαφόρων επιπέδων της γλώσσας (γραμματικό, συντακτικό, λεξιλογικό, σημασιολογικό, κ.τ.λ.) και να εξασκήσουμε τους σπουδαστές στην κατανόηση και στην παραγωγή αυθεντικού λόγου που καλύπτει ανάγκες επικοινωνίας σε πραγματικές περιστάσεις, το διδακτικό υλικό πρέπει να είναι κατάλληλα οργανωμένο και να έχει ως βάση του κείμενα της Γ2, αφού σε κάθε επικοινωνιακή περίπτωση της πραγματικής ζωής αυτό που παράγεται ή κατανοείται δεν είναι ένα απλό εκφώνημα, αλλά κείμενο.

3. Το κείμενο ως επίκεντρο του διδακτικού υλικού της Γ2.

‘Scripta manent’, κατά τους Λατίνους, πράγμα που σημαίνει πως ο

γραπτός λόγος παραμένει αναλλοίωτος και απαρασάλευτος, δίνοντας τη δυνατότητα της επανειλημμένης αναφοράς. Ως εκ τούτου, το κείμενο μπορεί να αποτελέσει βασικό εργαλείο στη διδασκαλία της ξένης γλώσσας, «αφού είναι η κεντρικότερη μονάδα πρόσληψης και παραγωγής λόγου, όταν το επίπεδο των σπουδαστών υπερβαίνει το απολύτως αρχάριο» [Αγάθος, κ.ά 2009]. Με την τοποθέτηση του κειμένου στο επίκεντρο της γλωσσικής διδασκαλίας και πιο συγκεκριμένα της διδασκαλίας της ΚΓΛ και της ΠΓΛ, επιτυγχάνεται:

- Η εξάσκηση στους γραμματικοσυντακτικούς κανόνες σε κειμενικό επίπεδο.
- Η διεύρυνση του προσληπτικού και παραγωγικού λεξιλογίου των σπουδαστών (κατάκτηση νέων λεξημάτων ή σημασιολογικών αποχρώσεων).
- Η καλλιέργεια στρατηγικών κατανόησης και δημιουργίας κειμένου.
- Η εξοικείωση των σπουδαστών με την ποικιλία των κειμενικών ειδών και με τη διάκριση επιμέρους υφολογικών χαρακτηριστικών, όπως η ειρωνεία ή το χιούμορ.
- Η απόκτηση τεχνικών προφορικής ή γραπτής διατύπωσης απόψεων, επιχειρημάτων και αναλύσεων επί συγκεκριμένων θεμάτων.
- Η ενίσχυση του γνωστικού φορτίου μέσω των πληροφοριών που παρέχονται από τα κείμενα (κοινωνικά, γεωγραφικά, επιστημονικά, κ.ά.)

Η αφύπνιση της διαπολιτισμικής ικανότητας των σπουδαστών από την επαφή τους με στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η διάρθρωση του διδακτικού υλικού, όταν έχει σαν βάση της το κείμενο, εκπαιδεύει τους σπουδαστές στη διανοητική και γλωσσική συγκρότηση που απαιτείται για την κατανόηση, αλλά και την παραγωγή γραπτού λόγου στη Γ2 και συμβάλλει στην ανάπτυξη μιας δημιουργικής σχέσης τους με τον κώδικα της ξένης γλώσσας.

4. Επιλογή και οργάνωση διδακτικού υλικού για την ΚΓΛ και την ΠΓΛ.

Στη διδασκαλία της ΚΓΛ και της ΠΓΛ, εκτός από την τοποθέτηση

του κειμένου στο επίκεντρο της γλωσσικής διδασκαλίας, σημαντική είναι και η επιλογή και διάρθρωση του διδακτικού υλικού.

4.1. Μαθησιακοί στόχοι και διδακτικό υλικό της ΚΓΛ.

Ιδιαίτερη η αξία έχει η επιλογή και η διάρθρωση του υλικού στην περίπτωση της ΚΓΛ, καθώς η δεξιότητα αυτή καλύπτει ποικίλες επικοινωνιακές ανάγκες [Rivers & Temperley 1978:187], από την άντληση πληροφοριών (π.χ. ανάγνωση φυλλαδίου οδηγιών) ως την ενημέρωση (ανάγνωση εφημερίδας) και την ανάγνωση με στόχο την απόλαυση (π.χ. ανάγνωση λογοτεχνήματος) ή και τον συνδυασμό τους [Harmer 1991:182].

Έτσι, ενώ στο αρχάριο επίπεδο η ΚΓΛ περιορίζεται στην απλή αποκωδικοποίηση των γραμμάτων και του νοήματος λέξεων, φράσεων, εκφωνημάτων και σύντομων κειμένων καθημερινής επικοινωνίας (π.χ. μία ανακοίνωση για τις ώρες που λειτουργεί ένα κατάστημα και τότε κάνει αλλαγές), στα επόμενα επίπεδα της γλωσσικής κατάκτησης μεταλλάσσεται σε μία πολύπλοκη ενεργή διαδικασία κατά την οποία ο αναγνώστης αναπτύσσει μία σχέση με το κείμενο [Bowne 2002:7], προσπαθώντας να αντιληφθεί τον χρόνο συγγραφής και εξέλιξης των γεγονότων, το ύφος και την οπτική του γράφοντος (εσωτερική ή μηδενική), τους επικοινωνιακούς στόχους που αυτό εξυπηρετεί και το πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργείται. Η ΚΓΛ αποτελεί αποτέλεσμα πνευματικών ενεργειών του σπουδαστή [Curto, Morillo & Teixido 1995:52], κατά τις οποίες αυτός χρησιμοποιεί την προσωπική προϋπάρχουσα γνώση και το σύνολο των πληροφοριών που προκύπτουν από περιεχόμενο και τα συμφραζόμενα [Oxford 1990:152].

Σύμφωνα με τα παραπάνω το διδακτικό υλικό για τη διδασκαλία της ΚΓΛ, πέρα από το αρχάριο επίπεδο, θα πρέπει να στοχεύει στη διεύρυνση και τον εμπλουτισμό του λεξιλογίου και στην ενίσχυση της αντίληψης του περιεχομένου γραπτών κειμένων. Επομένως, οφείλει να παρουσιάζει:

Τις διαφορές του γραπτού λόγου από τον προφορικό (διαφορετικά εκφραστικά μέσα, επίσημες γραμματικοσυντακτικές επιλογές, εκτεταμένο λεξιλόγιο και αναλυτική έκφραση).

Την ποικιλία του γραπτού λόγου, δηλαδή τα διάφορα κειμενικά

είδη (σημείωμα, επιστολή, διήγημα, κτλ.) και τις κειμενικές λειτουργίες που απαντούν σε κάθε είδος.

Τις ποικίλες σημασίες λέξεων μέσα σε διαφορετικά περιεχόμενα.

Την καθημερινή πραγματικότητα και την πολιτισμική δημιουργία του φυσικού περιβάλλοντος της Γ2.

4.2. Μαθησιακοί στόχοι και διδακτικό υλικό της ΠΓΛ.

Η ΠΓΛ σε επίπεδο κειμένου αποτελεί την απόδειξη ότι η κατάκτηση της γλώσσας έχει ανέλθει, από τις περιστάσεις της καθημερινής επικοινωνίας, στις ακαδημαϊκές απαιτήσεις γνώσης της Γ2, αφού συχνά απορρέει από ανάγκη επικοινωνίας επίσημου χαρακτήρα: μια επίσημη επιστολή ή μια επιστημονική εργασία προϋποθέτουν όχι μόνο τη γνώση των κατάλληλων γραμματικών και λεξιλογικών επιλογών, αλλά και των κανόνων που διέπουν την κοινωνική δράση μέσα στο περιβάλλον ομιλίας της συγκεκριμένης γλώσσας [Hayland 2002:55].

Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, πως οι δυσκολίες που ανακύπτουν για τους σπουδαστές της Γ2 στην ΠΓΛ είναι πολλές και αυξάνονται καθώς προστίθενται πεδία όπως η ορθογραφία, η στίξη και το κατάλληλο λεξιλόγιο, που διαφέρει από αυτό της προφορικής επικοινωνίας. Συχνά, δομές και λεξήματα που χρησιμοποιούνται αποτελεσματικά στον προφορικό λόγο, καταλήγουν ως λάθη στο γραπτό. Οι διδάσκοντες από την πλευρά τους κάνουν παρατηρήσεις με «ετικέτες» διδακτικού τύπου («πρόσεξε την ορθογραφία», «αυτό χρησιμοποιείται προφορικά, αλλά όχι γραπτά», «σε ένα επίσημο γράμμα μιλάμε σε πληθυντικό», κ.ά.) προσπαθώντας να βοηθήσουν τους μαθητές να βελτιωθούν. Ωστόσο, υπάρχουν περιπτώσεις που ακόμη και οι στρατηγικές ανάπτυξης της ΠΓΛ, διακειμενικές (π.χ.αφόρμηση), εξωκειμενικές (π.χ. καταγιγισμός ιδεών) ή/και μαθητοκεντρικές (π.χ. αυτοαξιολόγηση), αποβαίνουν αναποτελεσματικές.

Για την ΠΓΛ στη Γ2 απαιτείται η ικανότητα σύνθεσης ήδη κατακτημένων στοιχείων της γλώσσας και η εφαρμογή τους σε συγκεκριμένο κάθε φορά πλαίσιο δομής λόγου, με τρόπο που να εξασφαλίζεται η συνοχή σε όλα τα επίπεδά του (γραμματικό, λεξιλογικό και θεματικό) μέσα σε μία εύλογη έκταση. Έτσι,

η επιτυχής κατάκτηση της δεξιότητας της ΠΓΛ, η οποία έχει σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία αποτελεσματικών κειμένων, προϋποθέτει από μέρους του συγγραφέα-σπουδαστή της Γ2:

Γνώση της διαδικασίας συγγραφής κάθε κειμενικού είδους (συνθετικές διαδικασίες, κειμενικές λειτουργίες, επικοινωνιακοί στόχοι).

Επιλογή κατάλληλου ύφους (φιλικό ή επίσημο, επιδοκιμαστικό ή επικριτικό, χιουμοριστικό) και οπτικής (θετική, αρνητική, ουδέτερη παρουσίαση).

Ανάπτυξη περιεχομένου σε εύρος και βάθος (ιδέες και έννοιες γύρω από το θέμα που αναφέρεται το κείμενο με βάση τις προσδοκίες και τις πολιτισμικές προτιμήσεις του αναγνώστη στο αντίστοιχο κειμενικό είδος).

Αυτοί ακριβώς είναι οι μαθησιακοί στόχοι της ΠΓΛ, και συνεπώς και του διδακτικού της υλικού. Στη διδασκαλία της ΠΓΛ πρέπει, επιπλέον, να λαμβάνονται υπόψη οι διαφορές των σπουδαστών στο επίπεδο γλωσσικής κατάκτησης και στις προσδοκίες σχετικά με αυτό. Επομένως, το διδακτικό υλικό πρέπει να στοχεύει στη διάκριση των κειμενικών ειδών, την ενίσχυση του γνωστικού φορτίου και τη δυνατότητα επαναφοράς της διαπραγμάτευσης κάθε θέματος από το αρχάριο επίπεδο γλωσσικής κατάκτησης μέχρι και το προχωρημένο.

5. Θεματικό Μοντέλο και διδακτικό υλικό ΚΓΛ και ΠΓΛ.

Η ΚΓΛ και η ΠΓΛ συνεπάγονται αντίστοιχα την ικανότητα των σπουδαστών της Γ2 να κατανοούν το περιεχόμενο ενός κοινωνικοπολιτισμικού ζητήματος όπως αυτό αναφέρεται σε ένα γραπτό κείμενο και να αναπτύσσουν με πληρότητα ένα θέμα μέσα στο κατάλληλο κειμενικό πλαίσιο αντίστοιχα. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το υλικό διδασκαλίας θα πρέπει να κινείται ανάμεσα σε δύο πόλους: την ποικιλία των κειμενικών ειδών και την κάλυψη γνωστικών κενών σε επίπεδο περιεχομένου. Παράλληλα, λοιπόν, με τις αρχές και τα θεωρητικά πρότυπα, πρέπει να προβάλλεται στον σπουδαστή ένα ενδιαφέρον και χρήσιμο περιεχόμενο.

Για την ταυτόχρονη επίτευξη αυτών των δύο παράλληλων στόχων, προτείνεται η εφαρμογή του Θεματικού Μοντέλου (ΘΜ-

Theme Based Model), η οποία εκφράζεται στη διδακτική πράξη με την Ακτινωτή και τη Σπειροειδή Θεματική Διάρθρωση του διδακτικού υλικού.

Το ΘΜ είναι ένα είδος της Διδασκαλίας με Θεματικό Περιεχόμενο (ΔΘΠ-Content Based Instruction), που ενσωματώνει γνωστικά αντικείμενα ή συγκεκριμένα ζητήματα κοινωνικού ή πολιτισμικού ενδιαφέροντος στο πλαίσιο της διδασκαλίας της Γ2 [Crandall & Tucker 1990:187, Brinton et al. 1989:2]. Με το ΘΜ διδάσκεται το ίδιο το περιεχόμενο και παράλληλα οι μορφές της γλωσσικής του έκφρασης [Eskey 1997:139-140]. Έτσι, επιτυγχάνονται ταυτόχρονα δύο μαθησιακοί στόχοι: η γλωσσική κατάρκτηση και η θεματική πληροφόρηση, συνδυασμός που ενισχύει την κατάρκτηση της Γ2, καθώς το εισαγόμενο αντικείμενο έχει σημασιολογική αξία [Krashen 1982, 1985].

Σημαντικός παράγοντας στη διδασκαλία της ΠΓΛ είναι το επίπεδο γλωσσικής κατάρκτησης των μαθητών (αρχάριο, μέσο, προχωρημένο), καθώς τα είδη και η έκταση των κειμένων που είναι σε θέση αυτοί να κατανοήσουν και να δημιουργήσουν εξαρτώνται και από αυτό. Έτσι, ο προβληματισμός σε κάθε θέμα θα πρέπει να παρουσιάζεται με διαβαθμισμένη δυσκολία, ώστε να μπορεί ο μαθητής να επανέλθει στο ίδιο θέμα, κατανοώντας το ή αναπτύσσοντάς το αντίστοιχα σε ένα υψηλότερο επίπεδο, κάθε φορά που μαθαίνει νέες γραμματικές δομές, επιπλέον λεξιλόγιο και περισσότερες πληροφορίες. Με το ΘΜ παρέχεται η δυνατότητα για εμπλοκή σε υψηλού επιπέδου γνωστικό περιεχόμενο και για συνδυαστική λειτουργία διανοητικών και γλωσσικών δεξιοτήτων [Grabe & Stoller 1997], γεγονός που κάνει τη μέθοδο να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της εκπαίδευσης ενηλίκων σπουδαστών.

Επιπλέον, το ΘΜ παρέχει ελαστικότητα στο περιεχόμενο της διδασκαλίας της ΠΓΛ, ώστε να μπορεί αυτό να προσαρμόζεται στις ανάγκες της καθημερινής επικοινωνίας και στα ενδιαφέροντα των σπουδαστών. Έτσι, η ΚΓΛ και η ΠΓΛ δεν είναι ποτέ αναγκαστικές δραστηριότητες απομακρυσμένες από την προσωπικότητα και τις ανάγκες τους. Αντιθέτως, παρέχουν ερεθίσματα και κίνητρα για περαιτέρω εξερεύνηση του γλωσσικού υλικού, συμβάλλοντας στην

ανάπτυξη μακροπρόθεσμων ατομικών ενδιαφερόντων [Krapp, Hidi and Renninger 1992:18] και οδηγώντας, με τον τρόπο αυτό, στη δυνατότητα αυτοδιδασκαλίας πάνω στο συγκεκριμένο θεματικό περιεχόμενο.

5.1. Η Ακτινωτή Θεματική Διάρθρωση στο διδακτικό υλικό της ΚΓΛ.

Από την εφαρμογή του ΘΜ στη διδασκαλία της ΚΓΛ προκύπτει η Ακτινωτή Θεματική Διάρθρωση (ΑΘΔ), η οποία καθιστά κάθε ενότητα θεματικό κέντρο για όλα τα κείμενα που περιλαμβάνει. Κάθε κείμενο με τη σειρά του γίνεται πυρήνας πολλών και ποικίλων δραστηριοτήτων, που στοχεύουν στην ανάπτυξη τόσο των γλωσσικών όσο και των επικοινωνιακών δεξιοτήτων. Οι θεματικοί πυρήνες κατευθύνουν τη μάθηση αφενός προς την αποθησαύριση πληροφοριών (γνωστικός οπλισμός) και αφετέρου προς τον εμπλουτισμό του λεξιλογίου (λεξιλογικός οπλισμός).

Στο «Ανακαλύπτοντας το Κείμενο», που εφαρμόζει την ΑΘΔ, τα θέματα επιλέχθηκαν με βάση τις προτιμήσεις του μέσου σπουδαστή, σύμφωνα με τη διδακτική εμπειρία των δημιουργών, αλλά παράλληλα ακολουθήθηκαν όσα προτείνει το Αναλυτικό Πρόγραμμα για το Επίπεδο Επάρκειας [Κοντός, κ.ά. 2002]. Ένα παράδειγμα της ΑΘΔ από το εγχειρίδιο αυτό αποτελεί η θεματική ενότητα ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ, που γύρω της εκτείνονται με ακτινωτή διάταξη κείμενα με συναφή θέματα, όπως η οικογενειακή και η επαγγελματική κατάσταση, η καταγωγή και ο τόπος διαμονής, η ηλικία, η εξωτερική εμφάνιση και ο χαρακτήρας.

Το μοντέλο της ΑΘΔ δίνει τη δυνατότητα να συνδεθούν τα κειμενικά είδη με θεματικό λεξιλόγιο ή και με συγκεκριμένες γραμματικοσυντακτικές δομές (π.χ. η αφήγηση παραμυθιού συνδυάζεται με λεξήματα όπως «βασιλιάς», «παλάτι», «υπηρέτης» και με τη χρήση αορίστου, παρατατικού και χρονικών προτάσεων).

Το βασικό χαρακτηριστικό της ΑΘΔ είναι η θεματική οργάνωση του υλικού, αλλά επιτρέπει και την ένταξη δραστηριοτήτων που έχουν τη βάση τους σε γλωσσολογικές θεωρίες, όπως η Θεωρία των Λεκτικών Πράξεων και η Επικοινωνιακή προσέγγιση.

5.2. Η Σπειροειδής Θεματική Διάρθρωση στο διδακτικό υλικό της ΠΓΛ.

Η εφαρμογή του ΘΜ στη διδασκαλία της ΠΓΛ οδηγεί στη Σπειροειδή Θεματική Διάρθρωση (ΣΘΔ), δηλαδή στον σχεδιασμό και την ιεράρχηση του διδακτικού υλικού γύρω από θεματικούς άξονες με σπειροειδή ανελικτική διαβάθμιση δυσκολίας. Αυτό σημαίνει πως γύρω από κάθε θεματικό πυρήνα οργανώνονται δραστηριότητες με στόχο γραπτές παραγωγές διαφόρων τύπων κειμένων, αρχίζοντας από το αρχάριο επίπεδο γλωσσικής κατάκτησης, συνεχίζοντας στο επίπεδο επάρκειας και φτάνοντας ως το προχωρημένο. Οι δραστηριότητες στοχεύουν τόσο στην εξάσκηση σε γλωσσικές δομές όσο και στην ανάπτυξη περιεχομένου. Ένα παράδειγμα από το εγχειρίδιο «Γράφω Ελληνικά» που υλοποιεί τη ΣΘΔ στην ΠΓΛ είναι η παρουσίαση της χρήσης εκφράσεων που περιέχουν τη Δυνητική σε μία επίσημη επιστολή με προτάσεις βελτίωσης ή αξιοποίησης ενός χώρου. Παράλληλα, οι μαθητές εφοδιάζονται με το λεξιλόγιο, που είναι απαραίτητο για την επικοινωνιακή περίσταση και το συγκεκριμένο θέμα.

Η ΣΘΔ στην ΠΓΛ επιτυγχάνει την ταυτόχρονη ενίσχυση του γνωστικού και του λεξιλογικού οπλισμού, όπως και στην περίπτωση της ΚΓΛ, ενώ επιπλέον, τη συνδυάζει με συγκεκριμένες επικοινωνιακές ανάγκες, διαδραματίζοντας τον ρόλο του εγχειριδίου και του αναλυτικού προγράμματος ταυτόχρονα. Κάθε θεματική ενότητα παρουσιάζει εσωτερική διαβάθμιση δυσκολίας και σπειροειδή επαναφορά των βασικών θεματικών, λεξιλογικών και κειμενικών χαρακτηριστικών που διδάσκονται. Η σύνδεση πληροφοριών με τον τρόπο αυτό έχει ως αποτέλεσμα την καλύτερη δυνατότητα πρόσληψης, απομνημόνευσης και ανάκλησής τους (Singer 1990) και κατά συνέπεια, την ενίσχυση της αυτοπεποίθησης και της ανεξαρτησίας του σπουδαστή της Γ2, αφού αυτός κατακτά τόσο τα γλωσσικά όσο και τα γνωστικά μέσα που χρειάζεται για να ανταποκριθεί σε κάθε είδος και κάθε θέμα της ΠΓΛ.

Κύριο πλεονέκτημα της εφαρμογής της ΣΘΔ στο διδακτικό υλικό της ΠΓΛ είναι η δυνατότητα που δίνει να αρχίσει η παραγωγή γραπτών κειμένων από το αρχάριο επίπεδο και να ακολουθήσει μια σπειροειδή εξελικτική πορεία προς το πιο προχωρημένο και

το ακαδημαϊκό επίπεδο γλωσσικής κατάκτησης. Η συγκεκριμένη μαθησιακή διαδρομή βασίζεται στη γνώση που αποκτάται στα προηγούμενα επίπεδα και οικοδομείται προσθέτοντας νέα λεξιλογικά στοιχεία και νέες πληροφορίες εγκυκλοπαιδικού τύπου.

Το «Γράφω Ελληνικά» που εφαρμόζει τη ΣΘΔ έχει για παράδειγμα στην ενότητα της ΟΙΚΟΛΟΓΙΑΣ την εξής δομή: στο Εισαγωγικό Επίπεδο υπάρχουν δραστηριότητες με κατευθυνόμενο χαρακτήρα, βασισμένες στη σύνδεση τεμαχίων λόγου με οπτικό υλικό, έτσι ώστε η ΠΓΛ να αποτελεί απλή και μηχανιστική διαδικασία μέσα από την οποία ο σπουδαστής εκφράζει την προσωπική του σχέση με το φυσικό περιβάλλον. Ο ίδιος θεματικός πυρήνας στο Βασικό Επίπεδο εμπλουτίζεται με περισσότερες φραστικές και γραμματικές δομές, αλλά και θεματικές πληροφορίες από ζητήματα όπως η εξοικονόμηση ενέργειας και φυσικών πόρων. Στο Επίπεδο Επάρκειας, που αποτελεί εξελικτικά την επόμενη φάση στην κατάκτηση της Γ2 εμπλέκεται το αυθεντικό κείμενο ως πρότυπο γραπτής παραγωγής και ο σπουδαστής αρχίζει να αυτονομείται ως προς τη θεματική διαπραγμάτευση με ένα καθημερινό, αλλά απαιτητικό οικολογικό ζήτημα, την αποκομιδή των απορριμμάτων. Τέλος, στο Προχωρημένο Επίπεδο, ο σπουδαστής, έχοντας απόλυτη γνώση των γραμματικών δομών, των απαραίτητων εκφράσεων και των αναγκαίων θεματικών πληροφοριών, καλείται να επιχειρηματολογήσει υπέρ και κατά πάνω σε ένα σύνθετο ζήτημα, αυτό της κατασκευής πυρηνικού εργοστασίου. Με τη διάρθρωση αυτή πραγματώνεται η σπειροειδής ανελικτική πορεία στη μάθηση, τόσο τη γλωσσική όσο και τη γνωστική.

Η εφαρμογή της ΣΘΔ στο διδακτικό υλικό παρέχει σημαντικά οφέλη και σε σχέση με τον απαιτούμενο διδακτικό χρόνο για την κατάκτηση της ΠΓΛ, αφού δίνει πολλαπλή ώθηση σε μια δεξιότητα που αναμένεται, υπό άλλες συνθήκες, να εξελιχθεί αργά.

6. Συμπεράσματα.

Με την οργάνωση και την παρουσίαση του διδακτικού υλικού της ΚΓΛ με Ακτινωτή Θεματική Διάρθρωση και της ΠΓΛ με Σπειροειδή Θεματική Διάρθρωση, επιτυγχάνεται:

Παροχή γνωστικού υλικού που οργανώνει θεματικά το περιεχόμενο και συνδέει μεταξύ τους με σχέσεις αλληλουχίας, αιτίας και αποτελέσματος τις επιμέρους ιδέες, παρέχοντας ισχυρό κίνητρο για δημιουργική σχέση του σπουδαστή με τον γραπτό λόγο της Γ2.

Ρεαλιστική σχέση με τις δεξιότητες της ΚΓΛ και της ΠΓΛ, με τη μεταφορά των αναγκών επικοινωνίας μέσα στην τάξη της εκμάθησης της ξένης γλώσσας, και σε επίπεδο κατανόησης και σε επίπεδο παραγωγής του γραπτού λόγου.

Επαναλαμβανόμενη δυνατότητα αυτοαξιολόγησης των μαθητών και ανατροφοδότησης του διδάσκοντος στη σύνθεση και την οργάνωση του διδακτικού υλικού.

7. Επιλεγόμενα.

Τα εγχειρίδια «Ανακαλύπτοντας το Κείμενο» και «Γράφω Ελληνικά» αποτελούν προσπάθειες εφαρμογής της ΑΘΔ και της ΣΘΔ στην πράξη και για το λόγο αυτό αξίζει να δοκιμαστούν σε κάθε τάξη διδασκαλίας της Νέας Ελληνικής ως ξένης γλώσσας, αφού μπορούν να αποβούν ιδιαίτερα ωφέλιμα στο πεδίο της κατάρτισης των δεξιοτήτων που σχετίζονται με τον γραπτό λόγο στη Γ2.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγάθος, Α., Γιαννακού, Β., Δημοπούλου, Β. & Τσοτσορού, Α. «Ανακαλύπτοντας το Κείμενο. Διδακτικό εγχειρίδιο για το Επίπεδο Επάρκειας της Νέας Ελληνικής ως Δεύτερης / Ξένης Γλώσσας». Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου «Η Διδασκαλία της Νέας Ελληνικής ως δεύτερης/ ξένης γλώσσας». Νυμφαίο Φλώρινας: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2009.

Αγάθος, Α., Γιαννακού, Β., Δημοπούλου, Β. & Τσοτσορού, Α. Ανακαλύπτοντας το Κείμενο. Αθήνα: Φιλομάθεια, 2009.

Αγάθος, Α., Γιαννακού, Β., Δημοπούλου, Β. Καλέντζος, Μ., Ρουμπής, Ν. & Τσοτσορού, Α. Γράφω Ελληνικά. Αθήνα: Φιλομάθεια, 2012.

Bowne, A. A Practical Guide to Teaching Reading in the early

Years. London: Paul Chapman Publishing, 2002.

Brinton, D.M., Snow, M.A. & Wesche, M.B. Content-based second language instruction. New York: Newbury House, 1989.

Crandall, J. & Tucker, G.R. Content-based instruction in second and foreign languages. In A. Padilla, H. H. Fairchild, & C. Valadez (Eds.), Foreign language education: Issues and strategies. Newbury Park: CA: Sage, 1990.

Curto, M, M.M. Morillo & M.M. Teixido. Escribir y Leer. Edelvives:MEC, 1995.

Eskey, D. Syllabus design in content-based instruction. In M.A. Snow & D. M. Brinton (Eds), The content-based classroom: Perspectives on intergrating language and content. (pp. 132-141). White Plains, N.Y.: Longman, 1997.

Grabe, W. & Stoller, F.L. Content-based instruction: Research foundations. In M. A. Snow, & D. M. Brinton (Eds.), The content-based classroom: Perspectives on integrating language and content (pp. 5-21). White Plains, NY: Longman, 1997.

Harmer, J. The Practice of English Teaching. London: Longman, 1991.

Hayland, Ken. Teaching and Researching writing. Essex: Pearson Education, 2002.

Κοντός, Π., Μόζερ, Α., Μπακάκου-Ορφανού, Α., Παπαευθυμίου-Λύτρα, Σ., & Χειλά-Μαρκοπούλου, Δ. Αναλυτικό Πρόγραμμα για τη Διδασκαλία της Νέας Ελληνικής ως Ξένης Γλώσσας σε Ενηλίκους. Επίπεδα 1 και 2: Εισαγωγικό και Βασικό. Αθήνα: ΕΚΠΑ, 1998.

Κοντός, Π., Ιακώβου, Μ., Μπέλλα, Σ., Μόζερ, Α. & Χειλά-Μαρκοπούλου, Δ. Αναλυτικό Πρόγραμμα Διδασκαλίας σε Ενηλίκους. Επίπεδο Επάρκειας. Αθήνα: ΕΚΠΑ, 2002.

Krashen, S. Principles and practices in second language acquisition. NY: Pergamon Press, 1982.

Krashen, S. The input hypothesis: Issues and implications. New York: Longman, 1985.

Oxford, R. Language Learning Strategies. What Every Teacher Should Know. Boston: Heinle & Heinle, 1990.

Krapp, A., Hidi, S. & Renninger, K.A. Interest, learning and

development. In K.A. Renninger, S. Hidi & A. Krapp (Eds.). The role of interest in learning and development. (pp 3-25). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1992.

Rivers, W. & M.S. Temperlay. A practical guide to the teaching of English as a second or foreign language. New York: Oxford University Press, 1978.

Singer, M. Psychology of language: An introduction to sentence and discourse processing. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1990.

Key words: *teaching foreign language, teaching material, Reading, Writing, Theme Based Model.*

WRITING IN TEACHING AND THE CONQUEST OF NEW GREEK AS A FOREIGN LANGUAGE: THE ROLE OF THEMATIC STRUCTURE OF TEACHING MATERIAL.

In foreign language (FL) acquisition, Reading and Writing are the skills that present most difficulties, for they presuppose a combination of knowledge, which relates to the rules of the language structure and also the sociocultural structure of L2 natural environment. Therefore, the acquisition of Reading and Writing requires a systematic teaching, which, in turn, brings a discussion both on the techniques that must be followed and on the selection and the organization of the teaching material. This paper, firstly, deals with the particularities of written speech in L2 and the application of Theme Based Model in teaching Reading and Writing. Bringing the authentic written text in the center of teaching, suggests a natural base for a wide variety of tasks, which improve the language skills, as well as the textual skills, the communicative ability and the cultural knowledge of Modern Greek as a foreign language. Finally, the paper presents two kinds of thematic structures for the organization of teaching material, the Radial Thematic Structure (RTS) for Reading and the Spiral Thematic Structure (STS) for Writing, as the best ways for the students to obtain the ability to understand L2 written speech and create correctly scheduled and effective written texts in L2.

Λέξεις-κλειδιά: *διδασκαλία ξένης γλώσσας, διδακτικό υλικό, Κατανόηση και Παραγωγή Γραπτού λόγου, Θεματικό Μοντέλο.*

‘ΠΛΑΘΟΝΤΑΣ ΕΝΑΝ ΡΟΛΟ’: Η ΘΕΑΤΡΙΝΑ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΥ (1912) ΚΑΙ Ο ΣΥΖΥΓΟΣ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΝΑΣ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ (1940)

Είναι μάλλον κοινή η πεποίθηση πως οι νοοτροπίες και οι ιδέες κάθε εποχής αποτυπώνονται με ιδιαίτερη ευκρίνεια στα λογοτεχνικά κείμενα. Για τη νεοελληνική θεατρική ιστορία, και στην προσπάθεια να προσεγγίσει κανείς τις αντιλήψεις, τις πεποιθήσεις και τις προκαταλήψεις του θεατρικού κοινού, η Θεατρίνα του 1912 και ο Σύζυγος της θεατρίνας του 1940 αποτελούν εξαιρετικά χρήσιμα εργαλεία. Οι συγγραφείς τους, ο Γεώργιος Τσοκόπουλος και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, είναι βέβαιο πως γνώριζαν πολύ καλά τα συγκεκριμένα ζητήματα. Όχι μόνο διότι έχουν γράψει πλήθος θεατρικών έργων· κυρίως, επειδή για χρόνια διατηρούσαν στενές σχέσεις με ηθοποιούς και θιασάρχες — κυριολεκτικά μπαινόβγαιναν στα παρασκήνια. Έτσι, τα λογοτεχνικά τους έργα αποκτούν μία, θα λέγαμε, χρηστική αξία. Μπορούν να διαβαστούν ως έμμεσες προσωπικές μαρτυρίες, δηλαδή ως ιδιόμορφες πηγές της ιστορίας του θεάτρου. Την ίδια στιγμή, τα κείμενα αυτά δεν λειτουργούν μόνο ως έμμεσα τεκμήρια για τις επαγγελματικές συνθήκες, τις καλλιτεχνικές τάσεις, ή την κοινωνική θέση των ελλήνων ηθοποιών κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, αλλά αποκαλύπτουν παράλληλα και τον διπλό ρόλο του δημιουργού-κριτικού που φέρουν οι δύο συγγραφείς.

Τα δύο έργα, όπως άλλωστε δηλώνουν και οι τίτλοι τους, ασχολούνται με το ίδιο θέμα: και η νουβέλα του Τσοκόπουλου και το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου περιγράφουν με αδρές πινελιές τον θεατρικό μικρόκοσμο, επικεντρώνονται όμως στις Ελληνίδες ηθοποιούς, προβάλλοντας μια συγκεκριμένη εικόνα για τις γυναίκες του θεάτρου, η οποία και θα μας απασχολήσει στη συνέχεια.

Η εμφάνιση γυναικών στην ελληνική σκηνή αποτελεί από

μόνη της ένα τεράστιο θέμα. Στις πρώτες πανελλήνιες εμβέλειες παραστάσεις, λίγα χρόνια πριν την επανάσταση του 1821, όλοι οι ρόλοι ερμηνεύονταν από άντρες. Το ερασιτεχνικό αυτό ξεκίνημα συνδέθηκε άμεσα με τον παλμό της εθνικής παλιγγενεσίας, ωστόσο ο ιερός σκοπός του δεν στάθηκε ικανός να πείσει τις ελληνικές κοινότητες πως στην καινοφανή αυτή εκδήλωση του δημόσιου βίου η συμμετοχή γυναικών δεν ισοδυναμούσε με διαπόμπευση. Τα πράγματα δυσκόλεψαν ακόμη περισσότερο όταν, λίγα χρόνια αργότερα, στα τέλη της δεκαετίας του 1820, εμφανίστηκαν τα πρώτα επαγγελματικά κρούσματα: όταν δηλαδή κάποιοι φιλότεχνοι και συνάμα τολμηροί Έλληνες οργάνωσαν παραστάσεις και ζήτησαν από τους θεατές το εντελώς αυτονόητο σήμερα: να πληρώσουν εισιτήριο. Η καχυποψία για το περίεργο αυτό σινάφι που μόλις είχε αρχίσει να σχηματίζεται ήταν γενική. Την ίδια στιγμή, φάνηκε από πολύ νωρίς πως για το νέο ελληνικό κράτος η ανάπτυξη εθνικού θεάτρου δεν αποτελούσε προτεραιότητα. Ωστόσο τα πράγματα πήραν πολύ γρήγορα μια αναπάντεχη τροπή, όταν το 1837 εμφανίστηκε στην Αθήνα ένας περιοδεύων ιταλικός θίασος και παρουσίασε μπροστά στο εκστατικό κοινό της ελληνικής πρωτεύουσας την όπερα Ο κουρέας της Σεβίλλης.

Είναι δύσκολο σήμερα να αντιληφθούμε την καταλυτική επίδραση της παράστασης αυτής, την εκμαυλιστική γοητεία που άσκησαν στον ανδρικό πληθυσμό οι ιταλίδες πριμαντόνες. Οι εξελίξεις που πυροδότησε ήταν ραγδαίες: μέσα σε δύο χρόνια, με τη βοήθεια της ελληνικής κυβέρνησης αλλά με ιδιωτική πρωτοβουλία, χτίζεται το πρώτο χειμερινό θέατρο στην Αθήνα, με στόχο να φιλοξενεί στο εξής ιταλικούς θιάσους όπερας.

Οι λιγοστοί έλληνες ηθοποιοί δεν είχαν τα εφόδια να αντιμετωπίσουν τον ισχυρό αυτό ανταγωνισμό. Τα πρώτα βήματα του ελληνικού θεάτρου στο ανεξάρτητο κράτος ήταν μικρά, αδύναμα και απολύτως ασταθή. Η δειλή και περιστασιακή εμφάνιση λίγων ελληνίδων στη σκηνή, στις αρχές της δεκαετίας του 1840, ελάχιστα βοήθησε. Χρειάστηκε να περάσουν πάνω από είκοσι χρόνια για να ωριμάσουν οι συνθήκες, ώστε μέσα στη δεκαετία του 1860 να εμφανιστούν επιτέλους οι πρώτοι βιώσιμοι επαγγελματικοί θίασοι.

Δύο ήταν οι καθοριστικοί παράγοντες που επέτρεψαν στους

ηθοποιούς να ζήσουν από το θέατρο τις επόμενες δεκαετίες: ο πρώτος ήταν οι συνεχείς περιπλανήσεις έξω από τα σύνορα του ανεξάρτητου κράτους, όπου οι διάσπαρτες ελληνικές κοινότητες, χάρη στα πατριωτικά τους αισθήματα, υποδέχονταν με θερμή και γενναιοδωρία τους «μαντατοφόρους του ελληνισμού», όσο άτεχνες και αν ήταν οι παραστάσεις τους, όσο ξεπερασμένο και αν ήταν το ρεπερτόριό τους· ο δεύτερος, η οικογενειακή δομή των θιάσων, οι συγγενικοί δεσμοί ανάμεσα στα μέλη τους, οι οποίοι κρατούσαν ενωμένο το σύνολο, παρά τα εμπόδια και τις δυσκολίες που συχνά πυκνά εμφανίζονταν.

Σε κάθε περίπτωση όμως, από το σημείο αυτό και μετά η γυναικεία παρουσία στη σκηνή γίνεται απολύτως απαραίτητη. Κανένα αμιγώς ανδρικό σχήμα δεν μπορεί να επιβιώσει, με αποτέλεσμα οι γυναίκες ηθοποιοί, καθώς ήταν αισθητά λιγότερες, να γίνουν ανάρπαστες και βέβαια να πληρώνονται πάντοτε περισσότερο από τους άνδρες.

Λίγο πριν κλείσει ο 19ος αιώνας θα εμφανιστούν και δύο πρωταγωνίστριες που θα στρέψουν επάνω τους την προσοχή, όχι ως μέρος ενός συνόλου, αλλά ως αυτόφωτα αστέρια. Και για πρώτη φορά οι σκηνικές ερμηνείες δύο γυναικών, της Αικατερίνης Βερόνη και της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου, θα γίνουν αντικείμενο ευρύτατων συζητήσεων, συγκρίσεων και αντεγκλήσεων. Το απανταχού ελληνικό κοινό θα θεωρήσει καθήκον του να διαλέξει στρατόπεδο, να χωριστεί σε φανατικούς Βερωνιστές και Παρασκευοπουλικούς και να εκδηλώσει τον θαυμασμό του για την αγαπημένη του πρωταγωνίστρια με ποιητικούς όσο και θορυβώδεις τρόπους¹.

Αυτή ακριβώς η ξαφνική και υπέρμετρη λατρεία για τις γυναίκες της σκηνής φαίνεται πως αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον

Γεώργιο Τσοκόπουλο. Ωστόσο η νουβέλα του δεν αναπαράγει την εξιδανίκευση που χαρακτηρίζει τα περισσότερα δημοσιεύματα της εποχής, ούτε εκθειάζει τα χαρίσματα και τις υποκριτικές αρετές των Ελληνίδων ηθοποιών.

Η θεατρίνα του Τσοκόπουλου είναι μέτρια, ξεπερασμένη και εντελώς άγνωστη στην ελληνική πρωτεύουσα. Μαζί με τον σύζυγό της πρωταγωνιστούν και διευθύνουν έναν μικρό θίασο που τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα περιφέρεται αποκλειστικά στην επαρχία και στις ελληνικές κοινότητες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Η δράση τοποθετείται σε ένα κυκλαδίτικο νησί και η πλοκή ξεκινά όταν οι αρχές του τόπου δέχονται μία επιστολή από τον θιασάρχη που τους γνωστοποιεί την πρόθεσή του να επισκεφθεί το νησί. Και, όπως συνηθιζόταν σε παρόμοιες περιπτώσεις, ο θιασάρχης ζητά από τον δήμαρχο τη σύσταση επιτροπής που θα βοηθήσει στην οργάνωση των παραστάσεων και θα λειτουργεί ως σύνδεσμος ανάμεσα στον θίασο και το κοινό.

Στη μικρή κυκλαδίτικη κοινωνία, κάτι τέτοιο συμβαίνει για πρώτη φορά. Οι περισσότεροι κάτοικοι του νησιού δεν έχουν δει ποτέ τους θέατρο, αλλά το άτυπο δημοτικό συμβούλιο του καφενείου βλέπει θετικά το ζήτημα. Το θέατρο, λέει ο σχολάρχης, είναι σχολείον του λαού. Έτσι το αίτημα του θιασάρχη γίνεται δεκτό και οι προετοιμασίες για την υποδοχή του θιάσου ξεκινούν. Μαζί τους όμως ξεκινούν και οι αντιδράσεις. Σε αυτές ακριβώς είναι που εστιάζει κυρίως η αφήγηση, στις αντιλήψεις και τις προκαταλήψεις της ελληνικής επαρχίας για τους ηθοποιούς, τα περίεργα αυτά πλάσματα που αναμένεται από μέρα σε μέρα να ξεμπαρκάρουν.

Για τους νησιώτες, «οι θεατρίνοι», λέει ο Τσοκόπουλος, «είχαν πάντοτε το μυστηριώδες του επαγγέλματος, το οποίον εδημιούργει μίαν ατμόσφαιραν περιεργείας, αλλά και δυσπιστίας και τρόμου γύρω των» [Τσοκόπουλος 1912: 21].

Το ενδιαφέρον όλων στρέφεται ευθύς εξαρχής στις γυναίκες του θιάσου. Σύσσωμος ο πληθυσμός έχει ήδη σχηματισμένη εικόνα: με δυο λόγια, προεξοφλεί πως όλες ανεξαιρέτως θα είναι και όμορφες και ανήθικες. Σημειώνει ο Τσοκόπουλος: «Εις την αντίληψιν των ανθρώπων αυτών εγένετο αξιοθρήνητος σύγχυσις των καλλιτεχνών του θεάτρου με τον ύποπτον και άθλιον κόσμον των γυναιών που

¹ Για τις πρώτες παραστάσεις στην Αθήνα ιδιαίτερα χρήσιμο παραμένει το εκτενές άρθρο του Δημήτρη Σπάθη [Σπάθης 1985], ενώ για τις γενικότερες δυσκολίες που συνάντησαν οι έλληνες ηθοποιοί στα πρώτα επαγγελματικά τους βήματα, καθώς και για την παρουσία του ξένου θεάτρου στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα, λεπτομερείς πληροφορίες μπορεί να βρει κανείς στη δίτομη (μέχρι στιγμής) μελέτη του Θόδωρου Χατζηπανταζή [Χατζηπανταζής 2002/2012]. Το άρθρο της Ελίζας – Άννας Δελβερούδη για το ρεπερτόριο της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου και της Αικατερίνης Βερόνης αποτελεί απαραίτητη εισαγωγή στο θέμα του γυναικείου βεντετισμού [Δελβερούδη 1994], ενώ η πιο πρόσφατη διδακτορική διατριβή της Αλεξίας Αλτουβά εξετάζει ευρύτερα το ίδιο ζήτημα [Αλτουβά 2008].

τραγουδούσαν εις τα καφενεία των προκυμαίων των μεγάλων λιμένων» [Τσοκόπουλος 1912: 21]. Έτσι, πριν ακόμη ο θίασος καταφθάσει στο νησί: «Γυναίκες και άνδρες έβλεπαν εμπρός των ελκυστικά ως πειρασμούς τα φάσματα των γυναικών του θεάτρου και οι άνδρες ησθάνοντο ρίγη επιθυμιών και αι γυναίκες ρίγη ζηλοτυπίας» [Τσοκόπουλος 1912: 58].

Στο σημείο αυτό είναι σκόπιμο να αναφερθεί πως αν η Θεατρίνα δεν ήταν νουβέλα αλλά θεατρικό έργο, καμία πρωταγωνίστρια δεν θα καταδεχόταν να ερμηνεύσει τον ρόλο της θεατρίνας. Πρώτα πρώτα διότι ο ρόλος δεν θα ήταν ο μεγαλύτερος, πρωταγωνιστές του έργου θα έπρεπε να είναι οι νησιώτες. Κυρίως όμως εξαιτίας της εξωτερικής εμφάνισης που επιθυμεί για τη θεατρίνα του ο Τσοκόπουλος: η Πελαγία Καρακλή, η πρωταγωνίστρια του θιάσου, περιγράφεται ως «ανδρογυναίκα, όγκος σαρκός άσπρος και αποκρουστικώς κόκκινος, ελέφας, με μειδίαμα φαλαίνης». [Τσοκόπουλος 1912: 24, 25, 36].

Στη σκηνή τα πράγματα δεν είναι καλύτερα. Εκεί, φαντάζει: «κατάλευκος από πούδρα, φρικωδώς βαμμένη, καταλαμβάνουσα ολόκληρον την σκηνήν με τον όγκον της» [Τσοκόπουλος 1912: 56]. Παρόμοια σχόλια για την εμφάνιση της θεατρίνας υπάρχουν διάσπαρτα σε ολόκληρο το κείμενο. Παρ' όλα αυτά, ο γραμματέας της επιτροπής την ερωτεύεται παράφορα και απειλεί για χάρη της να εγκαταλείψει τη γυναίκα του. Ενώ ο Δήμαρχος —αυτός τουλάχιστον είναι χήρος— ερωτεύεται τη μικρή, συνεσταλμένη ενζενί του θιάσου και δηλώνει έτοιμος να την ακολουθήσει στην Αθήνα για να την παντρευτεί. Ο καφετζής και θεατρώνης βρίσκεται ταυτόχρονα ερωτευμένος με όλες τις γυναίκες του θιάσου.

Ο Τσοκόπουλος δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης: Για την κατάσταση αυτή, υπεύθυνοι δεν είναι οι ηθοποιοί, αλλά οι νησιώτες και οι παγιωμένες, όσο και οπισθοδρομικές, αντιλήψεις τους για το θέατρο. Η γκροτέσκα έως και αποκρουστική μορφή της Πελαγίας Καρακλή ενισχύει με τον δικό της τρόπο τη θέση του συγγραφέα: η εικόνα που έχουν διαμορφώσει οι κάτοικοι του νησιού για τη γυναίκα ηθοποιό δεν έχει την παραμικρή σχέση με την πραγματικότητα.

Τις απόψεις του Τσοκόπουλου συμμερίζονται —πιο σωστά

εκφράζουν— και οι λίγοι αθηναίοι που ξεκαλοκαιριάζουν στο κυκλαδίτικο νησί. Όταν πρωτοεμφανίστηκαν, και τα δικά τους ήθη σκανδάλισαν την τοπική κοινωνία, ωστόσο γρήγορα έγινε αντιληπτό πως δεν αποτελούσαν απειλή [Τσοκόπουλος, 1912: 20-21]. Οι παραθεριστές από την πρωτεύουσα παρακολουθούν με κριτικό βλέμμα τη συμπεριφορά των ντόπιων και βέβαια κάθε άλλο παρά γοητεύονται από τον θίασο και τα γυναικεία του μέλη. Όπως θα δούμε παρακάτω, αν και δεν συμμετέχουν στην εξέλιξη της δράσης, η παρουσία τους εξυπηρετεί αποφασιστικά τους στόχους του συγγραφέα.

Πάντως η νουβέλα αναδεικνύει και μία ακόμη διάσταση του ζητήματος: οι ηθοποιοί παρουσιάζονται ακέραιοι ηθικά, όχι όμως και αφελείς. Αντίθετα, έχουν πλήρη επίγνωση των αναταράξεων που προκαλεί η παρουσία τους και ξέρουν πολύ καλά ότι οι εισπράξεις της περιοδείας εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τη γοητεία των γυναικών του θιάσου. Έτσι, ο ίδιος ο θιασάρχης υποδαυλίζει το ενδιαφέρον του Δημάρχου για την νεαρή Αθηνά, ενώ η σύζυγός του χαρίζει την εύνοιά της στον γραμματέα της επιτροπής, ο οποίος, κολακευμένος, γίνεται θυσία για την επιτυχία των παραστάσεων.

Όμως ο Τσοκόπουλος δεν σταματά εδώ την κριτική του. Εκτός από τις προκαταλήψεις της επαρχίας στο στόχαστρό του βρίσκονται και οι θίασοι σαν αυτόν της Πελαγίας Καρακλή που χωρίς την παραμικρή καλλιτεχνική υπόσταση επιβιώνουν σε πείσμα των καιρών. Πράγματι, το 1912 το αθηναϊκό θέατρο, το περιβάλλον δηλαδή στο οποίο κινείται και εργάζεται ο Τσοκόπουλος, είναι τελείως διαφορετικό.

Οι μεγάλες αλλαγές είχαν ξεκινήσει από το 1901, όταν εμφανίστηκαν ταυτόχρονα δύο θεατρικά σχήματα, βασισμένα σε εντελώς καινούριες δομές και αντιλήψεις. Το Βασιλικό Θέατρο, με ανακτορική χρηματοδότηση, στο δικό του νεόκτιστο και επιβλητικό κτίριο, και η Νέα Σκηνή, ένας ιδιωτικός θίασος με σαφείς προθέσεις να φέρει το κοινό της Αθήνας σε άμεση επαφή με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά ρεύματα. Και οι δύο θίασοι αναγκάστηκαν για οικονομικούς λόγους να κλείσουν σε λίγα χρόνια, όχι όμως προτού αναδείξουν τη Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη Αδριανού, τις δύο πρωταγωνίστριες που θα κυριαρχούσαν τις επόμενες δεκαετίες.

Οι αποκάλυπτα εμπορικοί θίασοι που δημιούργησαν σφράγισαν την αμετάκλητη μετάβαση στη νέα εποχή. Στα μεσοπολεμικά χρόνια, όσο ο πληθυσμός της πρωτεύουσας αυξανόταν αλματωδώς, τόσο λιγότερο οι καλοστημένες θεατρικές επιχειρήσεις τους είχαν ανάγκη τις περιοδείες, τόσο περισσότερο απευθύνονταν σε ένα κοινό εξευρωπαϊσμένο, όσο και αστικό.

Με τις αντιλήψεις αυτής της εποχής ασχολείται το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου *Ο σύζυγος της θεατρίνας*. Και, σύμφωνα με την εικόνα που παρουσιάζει, το αστικό κοινό στη δεκαετία του 1930 δεν αντιμετωπίζει το θέατρο με καχυποψία, ούτε ταυτίζει τις γυναίκες ηθοποιούς με την ερωτική πρόκληση. Και, το σημαντικότερο, δεν καταδικάζει σε κοινωνικό αποκλεισμό όσα δικά του παιδιά τολμούν να πατήσουν το σανίδι της επαγγελματικής σκηνής.

Μέχρι τότε, οι επαγγελματίες ηθοποιοί, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, προέρχονταν από λαϊκά στρώματα. Όσοι είχαν αστική καταγωγή, οικονομική άνεση και ανώτερη μόρφωση, ασχολούνταν με το θέατρο μόνο ερασιτεχνικά. Οι ελάχιστοι που τόλμησαν να παραβούν τα στεγανά γνώρισαν την απόρριψη από το κοινωνικό τους περιβάλλον, πολύ συχνά και από το οικογενειακό. Ωστόσο λίγο πριν ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος φτάσει και στην Ελλάδα, ένας σημαντικός αριθμός ηθοποιών με αστική καταγωγή εμφανίστηκε στο ελληνικό θέατρο, ιδιαίτερα μετά την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1932. Το φαινόμενο εξακολούθησε να είναι σπάνιο, έπαψε όμως να προκαλεί κοινωνικό σκάνδαλο².

Το πιθανότερο είναι πως ο Ξενόπουλος εμπνεύστηκε το μυθιστόρημά του από τη νέα αυτή εξέλιξη στη ήθη. Η κεντρική ηρωίδα του, η Ρόζα, ανήκει σε μια αξιοσέβαστη και εύπορη οικογένεια, η οποία, δεν φέρνει σθεναρές αντιρρήσεις στην επιθυμία της να ασχοληθεί επαγγελματικά με το θέατρο. Όταν ο Φοίβος, ο εξίσου καλής οικογένειας νέος την ερωτεύεται, οι γονείς του κάθε

άλλο παρά απορρίπτουν την επιλογή του. Και η Ρόζα δέχεται να παντρευτεί τον Φοίβο, αφού όμως του αποσπάσει την υπόσχεση πως ο γάμος τους δεν θα σταθεί εμπόδιο στην καριέρα της. Η συνέχεια ανήκει στην εξιστόρηση των καταστροφικών συνεπειών της απόφασης αυτής, που οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στο διαζύγιο.

Ο Ξενόπουλος επαναφέρει στην ουσία ένα θέμα που είχε συζητηθεί εκτενώς στις αθηναϊκές εφημερίδες αρκετά χρόνια νωρίτερα. Το φθινόπωρο του 1906, η Κυβέλη Αδριανού, το νεότερο εκείνη τη στιγμή μεγάλο αστέρι της αθηναϊκής σκηνής, εγκατέλειψε τον σύζυγό και τα δύο ανήλικα παιδιά της για να φύγει με τον εραστή της στο Παρίσι. Η «απαγωγή της Κυβέλης», όπως τιτλοφορήθηκε το γεγονός, επόμενο ήταν να τροφοδοτήσει ποταμούς άρθρων. Η ίδια η ηθοποιός έγινε στόχος πολλαπλών επιθέσεων και μαζί της αμφισβητήθηκε συλλήβδην η ηθική των γυναικών του θεάτρου.

Κάποιοι μάλιστα έφτασαν στο σημείο να αναρωτηθούν αν πρέπει ή όχι να παντρεύονται οι ηθοποιοί, αφού δεν είναι ικανοί να αντεπεξέλθουν λόγω «καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας» στις απαιτήσεις ενός σωστού και τίμιου γάμου. Τριάντα πέντε χρόνια μετά, ο Ξενόπουλος επιστρέφει στο περισπούδαστο αυτό ερώτημα, και αποφαινεται πως για να κρατήσει ο γάμος μιας ηθοποιού, είτε ανήκει στην αστική τάξη είτε όχι, θα πρέπει και ο σύζυγός της να ανήκει στον καλλιτεχνικό χώρο. Τοις μετρητοίς, η πρότασή του εγκλωβίζει τους ηθοποιούς σε ένα καθεστώς κοινωνικής απομόνωσης —παρόμοιο με εκείνο που βίωνε ο θίασος της Πελαγίας Καρκαλή τριάντα χρόνια νωρίτερα—, αφού συνεχίζει να τους αντιμετωπίζει ως όντα διαφορετικά, από τα οποία είναι προτιμότερο να κρατάει κανείς αποστάσεις.

Έχω την εντύπωση πως το ίδιο ακριβώς πράττουν και οι δύο συγγραφείς: παρακολουθούν τους επαγγελματίες ηθοποιούς, καταγράφουν τις πρακτικές και τις συνήθειές τους, σχολιάζουν τις αντιδράσεις του κοινού απέναντί τους, κρατώντας όμως οι ίδιοι πάντοτε μία απόσταση ασφαλείας.

Την ίδια στιγμή, και οι δύο κολακεύουν το αστικό κοινό, στο οποίο κυρίως απευθύνονται, είτε με τα λογοτεχνικά, είτε με τα

² Η διατριβή της Βασιλικής Παπανικολάου εξετάζει συνολικά την πορεία της Νέας Σκηνής [Παπανικολάου 2011], ωστόσο αντίστοιχη μελέτη για το Βασιλικό Θέατρο δεν υπάρχει. Πλούσιες πληροφορίες όμως για τη δραστηριότητα του πρώτου επιχορηγούμενου θεατρικού οργανισμού στην Ελλάδα συγκεντρώνει η μελέτη του Αντώνη Γλυτζουρή για την ανάδυση της σκηνοθεσίας στο ελληνικό θέατρο, της οποίας τα χρονικά όρια συμπεριλαμβάνουν και τα χρόνια του μεσοπολέμου [Γλυτζουρής 2011]. Για την ίδια περίοδο, η έρευνα της Αρετής Βασιλείου σχετικά με το ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων αποτελεί σημαντικό βοήθημα [Βασιλείου 2004].

θεατρικά τους έργα. Στη νουβέλα του Τσοκόπουλου, όπως είδαμε, τα πιο ελεύθερα πνεύματα, οι πλέον σύγχρονες καλλιτεχνικές και κοινωνικές αντιλήψεις ανήκουν στους αθηναίους παραθεριστές³. Παράλληλα, το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου εσκεμμένα ωραιοποιεί την πραγματικότητα, καθώς σκιαγραφεί μια αστική τάξη απελευθερωμένη από προκαταλήψεις, που διατηρεί άριστες σχέσεις με τον κόσμο του θεάτρου. Η αποτυχία του «μεικτού» γάμου, ωστόσο, έρχεται στην ουσία να αποκαταστήσει τις ισορροπίες και να εφησυχάσει όσους κατά βάθος δεν έχουν αλλάξει ιδέες, όσους συνεχίζουν να αντιμετωπίζουν το επάγγελμα του ηθοποιού με καχυποψία και άρνηση.

Οι θεατρικοί συγγραφείς, ενισχυμένοι από το κύρος που τους εξασφαλίζει η σχέση τους με τον πνευματικό κόσμο, έχουν τη δύναμη να επηρεάσουν τη διαμόρφωση της κοινής γνώμης απέναντι στους καλλιτέχνες του θεάτρου. Ωστόσο, όταν αυτό συνεπάγεται τη δίκη τους έκθεση, όταν υπάρχει κίνδυνος να δυσανεστήσουν το πλατύ κοινό, είναι πολύ πιθανό να υπερισχύει στις εκτιμήσεις τους η ιδιοτέλεια.

Σε τελική ανάλυση, μπορεί τα δύο έργα να μαρτυρούν παγιωμένες αντιλήψεις για τις γυναίκες του θεάτρου, αποκαλύπτουν όμως πολύ περισσότερα για τους ίδιους τους θεατρικούς συγγραφείς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τσοκόπουλος 1912 – Τσοκόπουλος Γ. Β. Η θεατρίνα. Αθήνα: Φέξης, 1912.

Ξενόπουλος – Ξενόπουλος Γ. Ο σύζυγος της θεατρίνας. Αθήνα: Αδελφοί Βλάσση, χ.χ.

Σπάθης 1985 – Σπάθης Δ. Οι πρώτες θεατρικές προσπάθειες στην Αθήνα το 1836 και 1837 /Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1986: 215-250.

Δελβερούδη 1994 – Δελβερούδη Ε-Α. Βεντετισμός ή ‘έργα με θέση’: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι. /Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1994: 219-242.

Χατζηπανταζής 2002 – Χατζηπανταζής Θ. Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, 2 τόμοι. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002/2012.

Βασιλείου 2004 – Βασιλείου Α. Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.

Αλτουβά 2008 – Αλτουβά Α. Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα /Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 2008.

Γλυτζουρή 2011 – Γλυτζουρή Α. Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

Παπανικολάου 2011 – Παπανικολάου Β. Η συμβολή της Νέας Σκηνης στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου /Διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2011.

Ριτσάτου 2012 – Ριτσάτου Κ. Ο ηθοποιός στην εγχώρια δραματουργία της Μπελ επόκ /Αριάδνη. Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, 18, 2012: 285-318.

“MAKING A ROLE”: THE ACTRESS BY GEORGE TSOKOPOULOS (1912) AND THE HUSBAND OF AN ACTRESS BY GRIGORIOS XENOPOULOS (1940)

The paper examines the novels *The Actress* by George Tsokopoulos (1912) and *The Husband of an Actress* by Grigorios

³ Για τις απόψεις του Τσοκόπουλου σχετικά το επάγγελμα του ηθοποιού, καθώς και για την εικόνα των καλλιτεχνών της σκηνής στη ελληνική δραματουργία τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και τις πρώτες του 20ού, βλ. και το άρθρο της Κωνσταντίνης Ριτσάτου στην Αριάδνη, την Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης [Ριτσάτου 2012].

Xenopoulos (1940), in an attempt to seek information about the position of women in Greek theatre during the first decades of the 20th century. Both writers maintained close relations with the theatrical world. Consequently, ideas and attitudes that are reflected in their works, based on 'inside information' reveal both personal views and commonplace stereotypes. The aim is to determine to what extent the picture they attempt to draw aims to depict reality, or serves ulterior, personal motives.

Λέξεις κλειδιά: Ξενόπουλος, Τσοκόπουλος, Νεοελληνικό θέατρο, Έλληνες ηθοποιοί, γυναίκες ηθοποιοί, 20ός αιώνας.

Key words: Xenopoulos, Tsokopoulos, Modern Greek Theatre, Greek actors, actresses, 20th century.

Ζαμπούκα Νιόβη, Βερολίνο

ΑΦΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ: ΑΠΟ ΤΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΝΩΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΜΕΤ' ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

Μέρος της ιδεολογικής επέκτασης που επιχείρησε η Σοβιετική Ένωση προκειμένου να κερδίσει και να διευρύνει σφαίρες επιρροής, υπήρξε, εκτός των άλλων, και μια σύλληψη παγκόσμιας λογοτεχνίας, με τη βοήθεια της οποίας επιχειρήθηκε η εξαγωγή ενός κανονιστικού αισθητικού προγράμματος και ενός παγκόσμιου σοσιαλιστικού λογοτεχνικού κανόνα. Το ερευνητικό μου αντικείμενο αφορά τη διεθνή διάσταση κανονικοποίησης της λογοτεχνίας και εξετάζει τις στρατηγικές πραγματοποίησης της επεκτατικής αυτής σύλληψης της σοβιετικής λογοτεχνίας ως παγκόσμια λογοτεχνία, βάσει των μεταφράσεων νεοελληνικής λογοτεχνίας στα ρωσικά. Ως ουσιαστικός παράγοντας υλοποίησης κοινωνικών ανατροπών, η λογοτεχνική παραγωγή στη Σοβιετική Ένωση έλαβε θεσμικό χαρακτήρα και οι τρόποι αφήγησης υπέστησαν έντονη ιδεολογικοπολιτική τυποποίηση. Η ιδιοποίηση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού από την αριστερή ελληνική λογοτεχνία του 20ου αι. οδήγησε εν μέρει στην σοβιετική πρόσληψή της, στην επιστροφή της δηλαδή στην ιδεολογική της «πατρίδα», χρειάστηκε εν τούτοις περαιτέρω ιδεολογική προσαρμογή, προκειμένου να συμμορφωθεί με την κυρίαρχη ιδεολογία της ΕΣΣΔ. Η διδακτορική μου διατριβή εξετάζει τις αφηγηματικές στρατηγικές αυτής της διπλής κανονικοποίησης: αφενός της κανονικοποίησης, η οποία λαμβάνει χώρα εντός της ελληνικής αριστερής λογοτεχνίας μέσω της εφαρμογής του σοσιαλιστικού ρεαλιστικού κανόνα τέχνης, και παρεμβαίνει έτσι άμεσα στο λογοτεχνικό κείμενο, και αφετέρου αυτής που συντελείται κατά τη μετάφραση και εισαγωγή της νεοελληνικής λογοτεχνίας στη Σοβιετική Ένωση και η οποία ενεργεί μέσω παρακειμενικών ερμηνευτικών πλαισίων. Το αντικείμενο της έρευνας είναι επομένως

διπλό: από τη μια πλευρά, η νεοελληνική λογοτεχνία (που εκδίδεται σε ρωσική μετάφραση στην ΕΣΣΔ) εξετάζεται από αφηγηματική σκοπιά, σε σχέση με την εφαρμογή του αισθητικού-ιδεολογικού προγράμματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στην Ελλάδα. Από την άλλη, ερευνάται η προσαρμογή αυτής της λογοτεχνίας μέσω ιδεολογικών μεταφραστικών αποδόσεων στην ΕΣΣΔ, οι οποίες εκδηλώνονται σε διάφορα επίπεδα, τόσο στα κυρίως έργα όσο και στα παρακείμενα που τα συνοδεύουν. Με την συμπερίληψη των παρακειμένων το ερευνητικό μου πρόγραμμα λαμβάνει υπόψιν εκτός της ενδοκειμενικής και μια πραγματολογική διάσταση της λογοτεχνίας.

Οι ρωσικές μεταφράσεις νεοελληνικής λογοτεχνίας στην ΕΣΣΔ αποτελούν μέρος αυτού που η Witt χαρακτηρίζει αναφορικά με τη συνολική σοβιετική μεταφραστική πολιτική ως «the largest more or less coherent project of translation the world has seen to date» [Witt 2011: 167]. Λόγω του κεντρικού της σχεδιασμού και της ιδεολογικής της συνοχής, η Witt θεωρεί τη σοβιετική μεταφραστική πολιτική μέρος ενός στοχευμένου πολιτισμικού προγράμματος, εστιάζοντας έτσι στην πολιτικο-πολιτισμική λειτουργία της μετάφρασης, τόσο μεμονωμένων έργων, όσο και ως διαπολιτισμικής δραστηριότητας συνολικά. Μέσω της εξέτασης ενός ιστορικά συγκεκριμένου παραδείγματος, όπως αυτού των ρωσικών μεταφράσεων ελληνικής λογοτεχνίας στην ΕΣΣΔ, μπορεί να αναλυθεί και αποσαφηνιστεί η πολυπλοκότητα των πολιτικο-ιδεολογικών και αισθητικών προβλημάτων που σχετίζονται με την αντίληψη της σοβιετικής μεταφραστικής και εκδοτικής πολιτικής ως «culture planing» [Witt 2011: 154].

Αμέσως μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, αρχίζει στη νεοσύστατη Σοβιετική Ένωση ένα ανταγωνιστικό πολιτισμικό πρόγραμμα μεγάλης κλίμακας, που, μέσω της επένδυσης στον πολιτισμό, επιχειρεί εκτός των άλλων να νομιμοποιήσει το καινούριο κράτος στα μάτια της Δύσης. Το εξαιρετικά φιλόδοξο πρόγραμμα του εκδοτικού οίκου Vsemirnaja Literatura ενσαρκώνει το ρομαντικό όσο και ιδεολογικό όραμα του Γκόρκι για την παγκόσμια λογοτεχνία, το οποίο αφορμάται μεν από το ανθρωπιστικό ιδανικό

του Διαφωτισμού, αλλά καταθέτει κι ένα νέο, “επαναστατικό” στοιχείο στην αντίληψη περί παγκόσμιας λογοτεχνίας [Chotimsky 2013]. Η μετάφραση νεοελληνικής λογοτεχνίας δηλώνεται μεν ως πρόθεση στον εκδοτικό κατάλογο του οίκου, είναι όμως μικρής προτεραιότητας σε σχέση με λογοτεχνίες χωρών με μακρά μεταφραστική παράδοση στη Ρωσία (όπως η Μεγάλη Βρετανία, η Γαλλία και η Γερμανία) και δεν πραγματοποιείται εν τέλει στη σύντομη διάρκεια ζωής του εκδοτικού οίκου. Η ιστορία των ρωσικών μεταφράσεων νεοελληνικής λογοτεχνίας αρχίζει ουσιαστικά με την ελληνική συμμετοχή στο 1ο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων (1934). Στον εναρκτήριο λόγο του Γκόρκι αποτυπώνεται η ιδεολογικά φορτισμένη αντίληψη περί παγκόσμιας λογοτεχνίας: «Η μέχρι τώρα διασκορπισμένη λογοτεχνία όλων των εθνότητων μας, παρουσιάζεται ενώπιον του επαναστατικού προλεταριάτου ως ενιαίο όλο» (βλ. Πρακτικά Συνεδρίου 1934, μτφρ. δική μου). Ως προς τα έργα της καθιερωμένης παγκόσμιας λογοτεχνίας, «επαναστατικά» θεωρούνται εκείνα, τα οποία περιέχουν σε θεματικό επίπεδο στοιχεία σύγκρουσης ή ρήξης με κυρίαρχα κατεστημένα. Η ύπαρξη τέτοιων στοιχείων λειτουργεί ως κριτήριο επιλογής ή ιδεολογική αιτιολόγηση της μετάφρασης των εκάστοτε έργων [Chotimsky 2013], συμβάλλοντας εν τέλει και στην αποδοχή τους ως λογοτεχνική παράδοση. Στο 1ο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το «επαναστατικό» στοιχείο παγιώνεται ως λογοτεχνικός τρόπος αφήγησης με τη μορφή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ο οποίος οφείλει να αποτυπώνει την πραγματικότητα «στην επαναστατική της εξέλιξη», και καθιερώνεται με τον τρόπο αυτό ως καθοριστικός προσδιοριστικός παράγοντας μιας μελλοντικής προλεταριακής παγκόσμιας λογοτεχνίας. Η Ελλάδα εκπροσωπείται στο Συνέδριο από τον φιλόσοφο και παιδαγωγό Δημήτρη Γληνό και τον ποιητή Κώστα Βάρναλη, τον οποίο ο Γληνός κατονομάζει στον χαιρετισμό που απευθύνει στο Συνέδριο, ως τον πιο φημισμένο επαναστατικό Έλληνα ποιητή. Τα δύο έργα του Βάρναλη που αναφέρει ο Γληνός – Η αληθινή απολογία του Σωκράτη και το Φως που καίει – είναι και τα πρώτα δύο ελληνικά έργα που εκδίδονται το 1935 και 1938 αντίστοιχα σε ρωσική μετάφραση στη Σοβιετική Ένωση. Στη μεταπολεμική περίοδο

και ιδιαίτερα απ' τη δεκαετία του '50 και μετά, η μετάφραση και έκδοση νεοελληνικής λογοτεχνίας αποκτά με ετήσιες εκδόσεις συστηματικό χαρακτήρα. Οι παράγοντες που συνηγορούν σ' αυτό συνδέονται άμεσα με την ιστορικο-πολιτική συγκυρία αμφοτέρων των εθνικών πλαισίων: η αυξημένη δημοτικότητα του αριστερού κινήματος μετά τον ελληνικό Εμφύλιο (1946–1949), το ανανεωμένο ενδιαφέρον της ΕΣΣΔ για διεθνή λογοτεχνία κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, και σε μεγάλο βαθμό η εκδοτική δραστηριότητα των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων, που βρίσκουν μετά το πέρας του Εμφυλίου καταφύγιο στη Σοβιετική Ένωση και προωθούν τη διάδοση της νεοελληνικής λογοτεχνίας στη Μόσχα. Οι λιγοστές αναφορές της σχετικής βιβλιογραφίας στους συγγραφείς πολιτικούς μετανάστες [Ματθαίου/Πολέμη 2003] επιτρέπουν την υπόθεση, πως οι συγγραφείς αυτοί επιτελούν, λόγω της ιδιαίτερης ενδιάμεσης θέσης τους, διπλό ρόλο στις λογοτεχνικές σχέσεις μεταξύ Ελλάδας και ΕΣΣΔ, αποτελώντας το επιπρόσθετο ιδεολογικό κανάλι, μέσα απ' το οποίο περνάει τόσο η ελληνική πρόσληψη ρωσικής λογοτεχνίας [Ιωαννίδου 2005] όσο και η εισαγωγή νεοελληνικής λογοτεχνίας στην ΕΣΣΔ, που μας ενδιαφέρει εδώ.

Μέσω της μετάφρασης στη ρωσική γλώσσα, η νεοελληνική λογοτεχνία εισέρχεται σε ένα ξένο, ελεγχόμενο από το Κόμμα και περιχαρακωμένο από τα αξιώματα του σοσιαλιστικού-ρεαλιστικού κανόνα, λογοτεχνικό σύστημα. Ως ξένη λογοτεχνία, η νεοελληνική λογοτεχνία χρειάζεται ένα είδος ταξιδιωτικού οδηγού, ο οποίος την εισάγει, παρουσιάζει, πλαισιώνει και κοινωνικοποιεί στο καινούριο της πολιτισμικό περιβάλλον. Την αποστολή αυτή αναλαμβάνουν τα παρακείμενα. Ο Genette χωρίζει τα παρακείμενα σε περικείμενα, τα οποία εμφανίζονται μαζί με τα κυρίως κείμενα, και σε επικείμενα, τα οποία έχουν μια πιο έμμεση σχέση με τα κυρίως κείμενα και βρίσκονται συνήθως εκτός της εκάστοτε έκδοσης [Genette 2001]. Τα περικείμενα των μεταφράσεων, π.χ. εισαγωγικά σημειώματα, πρόλογοι, κατάλογοι συγγραφέων, επίλογοι κ.α., πλαισιώνουν την ελληνική λογοτεχνία κατά τη γνωριμία της με το σοβιετικό κοινό, δημιουργώντας συγκεκριμένες αναγνωστικές συνθήκες. Πέραν του εισαγωγικού και ενημερωτικού τους χαρακτήρα, τα

περικείμενα συνιστούν τον ενδιάμεσο διαδραστικό χώρο, στον οποίο λαμβάνει χώρα μια παράλληλη διαδικασία ιδιοποίησης του ξένου και μετάφρασής του σε ίδιον. Τα περικείμενα αποτελούν, κατά την άποψη της γράφουσας, το χώρο επέμβασης της συνολικής σοσιαλιστικής μετααφήγησης, η οποία αφενός προσπαθεί να ενσωματώσει τα έργα όσο το δυνατόν πιο ομαλά στο καινούριο πολιτικο-πολιτισμικό πλαίσιο και αφετέρου παρέχει, μέσω χρήσης ρητορικών εργαλείων, δημιουργίας ερμηνευτικών πλαισίων, αναγνωστικών οδηγιών κ.α., ένα είδος framing [Somers 1994] για την εισαγόμενη λογοτεχνία με πολλαπλούς αποδέκτες. Μια υπόθεση που μπορεί να γίνει (και μένει να εξεταστεί) πάνω σ' αυτό, είναι το πως η συχνή επανάληψη της λέξης «τραγικός» σε σχέση με τη μοίρα του ελληνικού λαού που περιγράφεται στα περικείμενα, φαίνεται να υποδηλώνει την παραδειγματική μοίρα του λαού ενός μη σοσιαλιστικού κράτους. Παρά το γεγονός ότι, τα περισσότερα εκ των έργων που μεταφράζονται είναι ιδεολογικά προσκείμενα στις σοσιαλιστικές ιδέες, τα περικείμενα που τα συνοδεύουν εκπληρώνουν εκτός των άλλων μια πρόσθετη ιδεολογική λειτουργία.

Παρά τις προσπάθειες του ΚΚΕ να συμβαδίσει με το εκάστοτε επίκαιρο ιδεολογικο-πολιτισμικό πλαίσιο στην ΕΣΣΔ, οι ασυμφωνίες και παραδοξότητες που παρατηρούνται μεταξύ της ελληνικής γραμμής ως προς την αριστερή λογοτεχνία και της σοβιετικής εκδοτικής πολιτικής, υποδηλώνουν πως πρόκειται για προσπάθειες συντονισμού με μια ποιητική, η οποία κινείται σε κέντρο και περιφέρεια με διαφορετικές ταχύτητες. Η παρούσα συγκριτική μελέτη προτίθεται να χαρτογραφήσει τις σύνθετες πολιτικο-λογοτεχνικές διεργασίες, μέσα απ' τις οποίες περνά η μετάφραση και έκδοση νεοελληνικής λογοτεχνίας στην ΕΣΣΔ, και να συζητήσει την ελληνική διάσταση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Genette 2001 – Genette G. Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag, 2001.

Ioannidou 2005 – Ioannidou A. Political aspects of russian

literature reception in Greece: Aris Alexandrou and Mitsos Aleksandropoulos / Slavica Gandensia, 32 (2005), p. 67-79.

Khotimsky 2013 – Khotimsky M. World Literature, Soviet style. A Forgotten Episode in the History of the Idea / Ab Imperio. 3 (2013).

Pervyj vsesojuznij s»ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet. χ.χ.

Somers 1994 – Somers M. The Narrative Construction of Identity: A Relational and Network Approach / Theory and Society 23 (3), 605-649.

Witt 2011 – Witt S. Between the lines: Totalitarianism and translation in the USSR / Contexts, subtexts and pretexts: literary translation in Eastern Europe and Russia. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.

Ματθαίου/Πολέμη 2003 – Ματθαίου Α., Πολέμη Π. Η εκδοτική περιπέτεια των ελλήνων κομμουνιστών. Από το βουνό στην υπερορία 1947–1968. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003.

NARRATIVE AND TRANSLATION OF SOCIALIST REALISM: FROM THE SOVIET UNION TO GREECE AND BACK

My project researches the Soviet vision of world literature through the lens of Russian translations of Greek literature. Translations of Greek works that had (partly) appropriated the socialist canon underwent further ideological canonization in the SU. My project focuses on the narrative strategies of this double canonization process. It draws on a narratological analysis of the peritexts of the translations and the relevant archival material and examines the Soviet cultural cold war diplomacy.

Λέξεις-κλειδιά: νεοελληνική λογοτεχνία, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, παγκόσμια λογοτεχνία, μετάφραση, Σοβιετική Ένωση.

Keywords: Modern Greek literature, socialist realism, world literature, translation, Soviet Union.

Ιακωβίδου Σοφία, Αλεξανδρούπολη

Η ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΩΣ ΓΕΥΣΗ/ΓΕΥΜΑ

Πώς να εκφράσει κανείς το αναπόδοτο της αναγνωστικής εμπειρίας; Χρειάζεται ίσως να μετακινηθεί στους όρους, τις προϋποθέσεις, τις λέξεις μιας άλλης εμπειρίας. Στο να αποδώσει μια αίσθηση με τους όρους μιας άλλης. Συναισθητική λοιπόν εμπειρία η ανάγνωση; Δεν μοιάζει να βρίσκεται μακριά από κάτι τέτοιο μια σειρά αφηγημάτων – πρόκειται κυρίως για διηγήματα και νουβέλες – όπου πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει η ίδια η πράξη της ανάγνωσης. Το πώς ετοιμάζονται, αναδεύονται, μαγειρεύονται αυτές οι ιστορίες γαστριμαργικής βιβλιοφιλίας, τι αρώματα αναδύουν, αποτελεί το θέμα αυτών των έργων, που συχνά δεν σερβίρουν απλώς στον αναγνώστη τους ένα γεύμα για απαιτητικούς ουρανίσκους, αλλά του προσφέρουν και το θέαμα των υλικών και των τεχνικών με τα οποία αυτό παρασκευάστηκε. Ανοίγουν την κουζίνα τους στον αναγνώστη. Έλληνες και ξένοι επιφανείς λογοτεχνικοί ήρωες βρίσκονται ανάμεσα στους συνδαιτυμόνες, άλλοι συγγραφείς συμμετέχουν στην όλη διαδικασία, συχνότατα ερήμην τους, όπως πάγια συμβαίνει σε κάθε λογοτεχνικό γεύμα. Γευστική και αρωματική πανδαισία, ή γκουρμέ παρασκευάσματα όπου το περίτεχνο της κατασκευής και της παρουσίας επηρεάζει/περιορίζει/δεσμεύει την απόλαυση; Στις ιστορίες που θα αναλύσω, κατά κανόνα σύντομης έκτασης, όπως συχνά είναι τα γκουρμέ γεύματα – που ωστόσο σερβίρονται σε μεγάλο ή εντυπωσιακό πιάτο – οι Έλληνες συγγραφείς, παλιότεροι και νεότεροι της τρέχουσας λογοτεχνικής σκηνής (Μ. Καραπάνου, Τ. Αβέρωφ, Α. Αντονάς, Α. Κυριακίδης, Δ. Κολλιάκου, Α. Πανσέληνος, Φ. Ταμβακάκης, Η. Δημητρακόπουλος, Β. Γκουρογιάννης), καταθέτουν μια άποψη των αναφορών τους, των στοιχείων από τα οποία πλάστηκαν οι ίδιοι, αλλά και της δικής τους δυναμικής ως συγγραφείς.

Αυτό που χρειάζεται καταρχήν να τονιστεί είναι πως τα κείμενα αυτά αποτελούν μία ολόκληρη υποκατηγορία μιας τάσης παλιάς

όσο η ίδια η λογοτεχνία και σύγχρονης όσο η τρέχουσα απαξίωσή της: αυτής του να καθίσταται η ίδια η ανάγνωση σε όλη της την γκάμα, από την απόλαυση έως την κατάχρηση ή και την παθολογία, κεντρικό θέμα της μυθοπλασίας [Vinant 2012: 4-30, Trouné 2004]. Αυτό διαπιστώνεται ήδη από το εναρκτήριο μυθιστόρημα της νεωτερικότητας, τον *Δον Κιχώτη*, που κάνει πρωταγωνιστή του έναν χαρακτήρα που το πάθος του για την ανάγνωση ιπποτικών μυθιστορημάτων τον οδηγεί στην τρέλα. Είναι όμως κυρίως στη σύγχρονη εποχή που αυτή η τάση για θεματοποίηση της ίδιας της ανάγνωσης βαίνει αυξανόμενη διεθνώς και δεν θα μπορούσε παρά να διαπιστώνεται και στη νεοελληνική λογοτεχνία, καθώς συνδέεται με την κρίση του θεσμού, τόσο της ανάγνωσης, όσο και της λογοτεχνίας [Ιακωβίδου 2014]. Αυτή η κρίση, πολιτισμικής τάξης, είναι δύσκολο να διαχωριστεί από την κοινωνική και οικονομική, μια και δεν μπορεί να οριστεί με σαφήνεια το ποια οδήγησε στις άλλες και ποια αποτελεί επιφαινόμενο τους¹. Ειδικά ωστόσο σε ό,τι αφορά την υποκατηγορία της που θα εξετάσω, τη σχέση ανάγνωσης και γεύσης/γεύματος, τα συγκεκριμένα κείμενα κάνουν λόγο για την προσωπική εμπειρία περισσότερο παρά για τις κοινωνικές της προεκτάσεις. Κι αυτό γιατί κάθε καλλιτέχνης ήταν πάντα/ήδη ένα υποκείμενο σε κρίση, εντός τόσο της πραγματικής όσο και της ποιητικής του οικογένειας – αλλά και ευρύτερα της κοινωνίας.

Θα ξεκινήσω από ένα εμβληματικό έργο ως προς τις παραπάνω όψεις, και αυτήν της πραγματικής αλλά και αυτήν της λογοτεχνικής οικογένειας – έχει να κάνει με μια από τις ελάχιστες περιπτώσεις αταβισμού στη νεοελληνική λογοτεχνία – αλλά κυρίως ως προς την άποψη της ανάγνωσης ως εισόδου τροφής και της γραφής ως εξόδου. Επιπρόσθετα, δίνεται εντός του ίδιου έργου ένας αναδιπλασιασμός αυτής της διαδικασίας, καθώς παρουσιάζεται το πώς και αν μεταβολίζεται η καλλιτεχνική δημιουργία από τα

ίδια τα παιδιά γνωστών καλλιτεχνών όταν διαβάζουν έργα των γονιών τους αλλά και το πώς και τι ακριβώς γράφουν ακολουθώντας τα ίδια.

Είναι δύσκολο να βρεθεί ισχυρότερος πυκνωτής των παραπάνω από το Η Κασσάνδρα και ο λύκος της Μ. Καραπάνου (1974)². Αν και τα συντομογραφικά κεφάλαια του βιβλίου καλύπτουν το διάστημα από τη γέννηση της ηρωίδας το πρώτο («Η πρώτη μέρα») μέχρι την εκμάθηση της ανάγνωσης και της γραφής το τελευταίο («Η πρώτη μέρα στο σχολείο»), σε ολόκληρο το έργο ανάγνωση και αναγνώσματα συνθέτουν τον συνδετικό ιστό της εμπειρίας. Τα βιβλία που διαβάζουν τα *dramatis personae* και πρωτίστως η ίδια η μικρή Κασσάνδρα, έχουν ήδη διαβασμένη εντός τους τη ζωή της ηρωίδας, της επιτρέπουν να αναγνώσει καλύτερα τη λάμψη και τη φρίκη της παιδικής της ηλικίας. Αυτό ακριβώς το δίπολο θα αναδείξει με το πέρασμά της στη γραφή η ίδια η Καραπάνου, στη συγγραφή του πρώτου της αυτού μυθιστορήματος, που είναι αφιερωμένο στη μητέρα της, τη συγγραφέα Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Η μικρή ηρωίδα ορέγεται τις λέξεις, όταν τις υπαγορεύει στη γιαγιά της για να γράψει γράμμα στη μητέρα της που διαρκώς απουσιάζει στο Παρίσι, σάλιο τής έρχεται στο στόμα. Το ίδιο το δωμάτιο της γιαγιάς είναι σαν τούρτα, «τα χαρτιά της μυρίζουν σαν λουλούδια μέσα στη ζάχαρη», όταν δε στέλνουν το γράμμα είναι «σαν να τρώ[ει] ένα γλυκό» [Καραπάνου 2001: 74]. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο επιγράφεται «Το γράμμα», τίτλος που έχει μια επαμφοτερίζουσα χροιά, καθώς παραπέμπει συγχρόνως στο γραμμένο κείμενο και στο υλικό στήριγμα του σημαίνοντος, στον ήχο και στα «σημαδάκια» που αντιστοιχούν στο εκάστοτε γράμμα της αλφαβήτου, μια και η μικρή Κασσάνδρα δεν ξέρει ακόμη να γράφει και μόνο προφέρει τις λέξεις που θέλει να στείλει στη μητέρα της. Προφανώς η απόλαυση, η γλύκα που αυτές εκλύουν στο στόμα της, έχει να κάνει με τα σημασιόμενά τους, με την αιχμηρότητα του περιεχομένου του γράμματος που απευθύνεται

¹ Για μια ανάλυση του πώς και αν προωθείται η ανάγνωση μέσα από τον θεσμό της εκπαίδευσης στις διαφορετικές της βαθμίδες καθώς και για μια διδακτική πρόταση σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία μέσα στη συνθετότητα της σύγχρονης πολιτισμικής συνθήκης βλ. Ιακωβίδου Σ. Πολιτισμική εντροπία και νεοελληνική λογοτεχνία/www.chronosmag.eu/index.php/s-e-pls-p-ll-ig.html.

² Το βιβλίο κυκλοφορεί πρώτα στα Αγγλικά το 1974 και δύο χρόνια μετά στα Ελληνικά, από τις εκδόσεις Ερμής. Εδώ παραπέμπουμε σε μεταγενέστερη έκδοσή του από τον Καστανιώτη (2001) που περιλαμβάνει στο οπισθόφυλλο αποσπάσματα της θερμότατης κριτικής υποδοχής του από μεγάλα ονόματα του διεθνούς λογοτεχνικού στερεώματος (John Updike, Jerome Charyn).

στη μητέρα. Το παιδί παίρνει έτσι την καλύτερη ρεβάνς για την απουσία της, καθώς δεν αναδεικνύεται απλώς σε μία πρώιμη μικρή σουρεαλίστρια, αλλά και ανάμεσα στο παράταιρο της συναρμογής των λέξεών της δηλώνει με σαφήνεια αυτό που κατ'ουσίαν της απευθύνει:

«Αγαπημένη μου μαμά, πότε θα γυρίσεις; Θέλω να σε σκοτώσω. Σου στέλνω πολλά φαντάσματα

Δύο μαγικά

Κι ένα λουλουδί» Κασσάνδρα [Καραπάνου 2001: 75]

Σε προηγούμενο κεφάλαιο που φέρει τον τίτλο «Τα ζαχαροπλαστεία», η γιαγιά, φορώντας τη λιζέζ της (λέξη που στα Γαλλικά παραπέμπει στο διάβασμα) διαβάζει τους Αδερφούς Καραμαζόφ, κλασικό έργο για μια διαλυμένη οικογένεια απ'όπου απουσιάζει η μητέρα και που έχει να κάνει με μια πατροκτονία – μια επιθυμία μητροκτονίας εκφραζόταν και στο γράμμα της Κασσάνδρας. Η μικρή έχει μόλις επιστρέψει από βόλτα με άλλα παιδιά που την έχουν εκβιαστικά εξαναγκάσει, πάνω στο παιχνίδι τους υποτίθεται, να ουρήσει πάνω στο ξερό χώμα με το οποίο προσπαθούσαν να κάνουν πύργους-γλυκά με τα κουβαδάκια τους ώστε το υλικό τους να είναι αφράτο. Κάνουν πράγματι έτσι τα καλύτερα «ζαχαροπλαστεία». Ο κοινός τόπος σύμφωνα με τον οποίο τα τραύματα (συνήθως ριζωμένα από την παιδική ηλικία) τρέφουν τη δημιουργία, «δένουν» ως εσωτερικά υγρά καλύτερα το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, μοιάζει να διακρίνεται εδώ. Και η μικρή φαίνεται να εκζητεί αντίστοιχα αποτελέσματα από τη γιαγιά, όταν τη βρίσκει με το συγκεκριμένο έργο του Ντοστογιέφσκι ανά χείρας να τη ρωτά με τη μεγαλοαστική της αβρότητα πώς πήγε η βόλτα της. Τότε της αντιτείνει το εκ πρώτης παράταιρο «Κατούρα γιαγιά! Κατούρα σου λέω!» (σ. 22), σαν να της ζητά να δημιουργήσει κι εκείνη, μετά από την ανάγνωση εντός τέτοιου έργου, τα δικά της «ζαχαροπλαστεία». Μόνο που μετά από αυτό εισπράττει ως ποινή την απαγόρευση να φάει γλυκό στο τραπέζι για τις επόμενες τρεις μέρες.

Η μικρή Κασσάνδρα ωστόσο κάθε άλλο παρά θα παραιτηθεί από την όρεξή της να κατανοήσει/ καταβροχθίσει τα απρόσιτα ακόμη για εκείνη λεκτικά σημεία. Στο κεφάλαιο «Πριν μάθω να διαβάζω

κάνω μια επίσκεψη στο Λούβρο», επείγεται³ να μάθει να διαβάζει «τα σημαδάκια» όπως τα αποκαλεί, τα γράμματα που ονοματίζουν τα διάσημα εκθέματα γύρω από τα οποία περιφέρονται με τη μητέρα της στο περιώνυμο μουσείο. Μοιάζει οι «με δίχως λέξεις» παραστατικές τέχνες να μην της αρκούν, όσο κι αν πρόκειται και πάλι για ορισμένα για τα απόλυτα αριστουργήματα διεθνώς – για την περίφημη Τζοκόντα για παράδειγμα. Είναι κι αυτά αδιαπέραστα, εξίσου δυσανάγνωστα για εκείνην, όσο κι αν δεν έχουν να κάνουν με λέξεις.

Ένα παιδί όμως, ακόμη και αν δεν ξέρει ακόμη να διαβάσει, δεν εμποδίζεται από το να είναι επαρκής αναγνώστης όσων συμβαίνουν σπίτι του ή και ικανότατος αποκωδικοποιητής των έργων των γονιών του. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, με τίτλο «France», η μικρή είναι άρρωστη, δεν μπορεί να βγει έξω, και η μητέρα της καλεί στο σπίτι για δείπνο τη France, συμμαθήτριά της Κασσάνδρας, με τους γονείς της. Τη φορά αυτή θα είναι σαν να έρχονται τα ζωντανά εκθέματα, το ίδιο το λογοτεχνικό μουσείο τρόπον τινά στο σπίτι. Κι αυτό γιατί η France, που στην πραγματικότητα ονομαζόταν Marie-France όπως μαθαίνουμε από το ημερολόγιο της Καραπάνου που εκδόθηκε λίγο πριν πεθάνει, υπήρξε κόρη του Ιονέσκο και συμμαθήτριά της Καραπάνου στο ακριβό γαλλικό σχολείο που παρακολουθούσε κατά την παραμονή της με τη μητέρα της στο Παρίσι. Στο μυθιστόρημα διατηρεί μόνο το δεύτερο συνθετικό του ονόματός της, δίνοντάς μας έτσι και μια μετωνυμία των συναναστροφών της συγγραφέα στη Γαλλία. Αυτές περιελάμβαναν άλλους διάσημους συγγραφείς και τα παιδιά τους, όπως εδώ την κόρη του συγγραφέα του παραλόγου [Καραπάνου 2008]. Η μικρή France αντιλαμβάνεται παρακολουθώντας παράσταση έργου του διάσημου μπαμπά της πως όσα διαδραματίζονται στη σκηνή αναπαριστούν ελάχιστα παραλλαγμένα όσα συμβαίνουν στο σπίτι τους. Αναγνωρίζει τον εαυτό της και τη μητέρα της στο έργο και υπόρρητα εκλαμβάνει ως αληθινό θέατρο του παραλόγου τα τεκταινόμενα εντός της ίδιας της τής οικογένειας. Γι'αυτό προφανώς όταν η Κασσάνδρα τη ρωτά

³ Επείγεται και συγχρόνως την πιάνει τρόμος «Πως θα μπορέσω να ζήσω μέσα στις λέξεις;» αναρωτιέται, σαν να την ανησυχεί ακόμη περισσότερο η είσοδός της στο καινούριο αυτό χάος.

τι θέλει να γίνει όταν μεγαλώσει εκείνη λέει πως θέλει να κάνει μια διατριβή πάνω στον Στρίντμπεργκ [«εν-τριβή» είναι η λέξη που χρησιμοποιεί, αποδίδοντας με παιδικής κοπής σοφία το πώς τρίζεται με τις λέξεις του άλλου αυτός που διατρίβει πάνω στο έργο του], τον συγγραφέα που ο πατέρας της βδελυσσόταν. Και πάλι το εκδικητικό παιδί απέναντι στο ναρκισσιστικό εσωστρεφές σύμπαν του καλλιτέχνη γονέα προβάλλει εδώ, διπλασιάζοντας το ζεύγος που συνιστούν η μικρή Κασσάνδρα με τη συνονόματη μητέρα της (σαφές εδώ το κλείσιμο του ματιού στον αναγνώστη, μια που η Μαργαρίτα Λυμπεράκη είχε πράγματι δώσει στην κόρη της το δικό της όνομα)⁴. Η μικρή Κασσάνδρα δηλώνει κάτι αντίστοιχο από την πλευρά της: εκείνη θα ήθελε να γίνει αστυνομικός, προφανώς σε μια κίνηση αποκατάστασης της έλλειψης νόμου και τάξης, ή πάταξης των συναισθηματικών εγκλημάτων. Το παιδί-οφθαλμός ος τα πάνθ' ορά και πατάσσει που απαντά στο πρώτο βιβλίο είναι μια πρώτη εκδοχή του μοτίβου του θυμωμένου Θεού που θα κάνει την εμφάνισή του και στα μετέπειτα βιβλία της Καραπάνου (με την εικόνα του ξεκινά το επόμενο της μυθιστόρημα, ο βραβευμένος Υπνοβάτης (1985) όπου οι καλλιτέχνες που πρωταγωνιστούν ζουν πέρα από ηθικούς νόμους και όρια, ενώ ο αστυνομικός που θα σημάνει την κορύφωση και τη λύση της πλοκής θα φέρει το όνομα του Χριστού αλλά και πολλαπλές ομοιότητες με την κεντρική αφηγήτρια που παραπέμπει στη συγγραφέα, Ιακωβίδου 2008, σ. 308-311). Ας σημειωθεί επιπρόσθετα εδώ ότι το μόνο επάγγελμα που εξάσκησε ποτέ η Καραπάνου, ήταν αυτό της νηπιαγωγού, κάτι που της προσέφερε αμέριστη θέα στον κόσμο των παιδιών προσχολικής ηλικίας, αλλά και δικαιοδοσίες στη διαπαιδαγώγησή τους. Σύμφωνα με το ημερολόγιό της Η Κασσάνδρα και ο λύκος γράφεται σχεδόν απνευστί κατά την επιστροφή της από τη συγκεκριμένη δουλειά⁵.

Το πώς γράφεται ένα λογοτεχνικό έργο, τι είδους δίαιτα απαιτεί, είναι κάτι που η οι μικρές κόρες των καλλιτεχνών αντιλαμβάνονται πολύ καλά και ειδικά η Κασσάνδρα δεν αργεί να μιμηθεί τη διαδικασία. Το έργο του πατέρα της που παρακολούθησε στο

⁴ Πέρα από το μικρό όνομα, αξίζει να σημειωθεί ότι η Λυμπεράκη κυκλοφορεί το πρώτο της βιβλίο, Τα δέντρα, ως Μαργαρίτα Καραπάνου, το πλήρες όνομα με το οποίο θα σταδιοδρομήσει αργότερα η κόρη.

θέατρο η France ονομαζόταν Η Λύσσα και η ευκοιλιότητα και τα δύο κορίτσια κατά το γεύμα τους στο σπίτι της Κασσάνδρας παρίστανται σε μια εκδοχή του νοήματος του τίτλου. Όταν η μητέρα της Κασσάνδρας τους σερβίρει, η σύζυγος του Ιονέσκο την αποτρέπει από οτιδήποτε θα θύμιζε έστω στον άντρα της αλκοόλ, ακόμη και από το ξύδι της σαλάτας.

«OXI! Φωνάζει η Veronica.

«OXI! Το ξύδι του θυμίζει το ούισκι».

«Μα έβαλα λεμόνι».

«Του θυμίζει το τζιν, Κασσάνδρα μου», λέει στη μαμά, «όταν γράφει, του κόβω μερικές σελίδες από τη Βίβλο και του τις βράζω με λίγο σπανάκι».

«Εγώ, Eugène », του λέω, «θα γίνω αστυνομικός. Η France μου είπε πως θα κάνει εντριβές».

«Veronica! Σ' το 'χω ξαναπεί, ο Στρίντμπεργκ είναι ένας ηλίθιος! Και να πεις στην κόρη σου, πως αν ποτέ τολμήσει να κάνει εντριβές, δεν θα την αφήσω πια ποτέ να πει τις προσευχές της!».

«Veronica πάμε γιατί πείνασα. Απόψε θέλω να γευτώ την Αποκάλυψη. Κι αυτή τη φορά όχι βραστή. ΤΗΓΑΝΗΤΗ».

[Καραπάνου 2001: 81-2]

Μετά από αυτήν την αποκαλυπτική σκηνή, την επόμενη κιόλας μέρα, η μικρή Κασσάνδρα κόβει με τη σειρά της μερικές σελίδες από τη Βίβλο, και συγκεκριμένα τη «Θυσία του Αβραάμ», τις μαγειρεύει με λίγο κρεμμυδάκι, και

«Με πιάνει ευκοιλιότητα. 'Η θυσία του Αβραάμ' πέφτει όλη μέσα στον καμπινέ, πάω να σκάσω από τη χαρά μου. Βγαίνω από το μπάνιο, ο ποπός μου στον αέρα, ανεβαίνω στο τραπέζι και κοιτώντας τη μαμά φωνάζω:

Μαμά, μαμά, κοίτα! Έκανα μια εντριβή!» (σ. 82)

⁵ Πέρα από τη ρητή αναφορά στην αποκαλυπτική σκηνή που οδήγησε στη σύλληψη του έργου («'Ημουν καθισμένη σε ένα πάρκο, τα πιτσιρικά έπαιζαν εδώ κι εκεί, και ξαφνικά είχα μια αποκαλυπτική εμπειρία. Ξαναείδα την παιδική μου ηλικία ξεγυμνωμένη, χωρίς τις παραμορφώσεις και τα φαντάσματα που προστέθηκαν κατόπιν εορτής. Απλώς με είδα παιδί: ένα παιδί που κρύβει όλη τη φρίκη, την απλότητα και την τερατωδία του» Καραπάνου 2008: 294) πολλαπλές είναι οι αναφορές και στο βιβλίο που προέκυψε από τις συνομιλίες της με τη Φ. Τσαλίκουλου μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει αυτή όπου ομολογεί τον τρόπο και την αμεσότητα της καταγραφής της παραπάνω εμπειρίας [«Την Κασσάνδρα την έγραψα σαν λεπίδα», Καραπάνου Μ. –Τσαλίκουλου Φ. Μήπως;, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2006, σ. 126)]

Η αμεσότητα του μεταβολισμού του ιερού κειμένου σε ανίερο περιεχόμενο και ακόμη περισσότερο, το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος τύπος «βεβήλωσης»⁶, το να θίγεις τα ιερά και όσια, όπως την ίδια την οικογένεια, διευκολύνει τη δημιουργία, η οποία εδώ – αλλά και για την ψυχανάλυση – ισοδυναμεί με την αφώδευση (τα κόπρανα θεωρούνται «το δώρο» του παιδιού στη μητέρα) έχουν σαφή στόχευση: εάν αυτό το θέαμα δεν καταναλωθεί από τη μητέρα, το «επίτευγμα» σχεδόν δεν υφίσταται. Ή τουλάχιστον μετριάζεται. Η δημοσίευση ενός βιβλίου είναι συχνά και ένα δημόσιο ξεκαθάρισμα λογαριασμών με την οικογένεια, όταν όμως ο εν λόγω γονέας είναι ακόμη εν ζωή, όπως στην περίπτωση αυτή η Μ. Λυμπεράκη, στην οποία είναι μάλιστα αφιερωμένο το βιβλίο, η αιχμηρότητα της κίνησης μοιάζει να συναγωνίζεται την αιχμή του πόνου του παιδιού που δεν φαίνεται να παύει εντός του ενήλικα. Η θραύση που κάνει το έργο, που θα λάβει διθυραμβικές κριτικές από μεγάλα ονόματα του διεθνούς στερεώματος και θα κάνει πολλαπλές εκδόσεις και στην Ελλάδα, είναι ζήτημα αν αντιστάθμισε αληθινά ποτέ τις ψυχικές ρωγμές που χαίνουν εντός της συγγραφέα παιδιόθεν και θα την οδηγήσουν αργότερα και σε μια λογοτεχνική κατάθεση-μαρτυρία για την ψυχική νόσο, τη διπολική διαταραχή⁷.

Τα γεύματα με αγαπημένους λογοτεχνικούς ήρωες, με χαρακτήρες που έχουν στοιχειώσει τους συγγραφείς, προσιδιάζουν στο πραγματικό οικογενειακό τραπέζι, όταν κανείς έτρωγε μικρός με τους γονείς. Και από τους μεν και από τους δε πήρε, μοιράστηκε, την τροφή που τον έπλασε και αργότερα μετέπλασε σε γραφή. Αυτοβιογραφία και αυτό-βιο-φαγία βρίσκονται πολύ κοντά⁸. Ίσως γι' αυτό τέτοιες επιστροφές στα αγαπημένα αναγνώσματα, όπου ο συγγραφέας γίνεται ομοτράπεζος αγαπημένων του ηρώων,

μπορεί να λάβουν τον χαρακτήρα της αναζήτησης του πατέρα ή της μητέρας, της συνέχισης του διακομμένου διαλόγου μαζί του. Αυτό αποδεικνύεται σε τουλάχιστον δύο από τους οκτώ εν συνόλω συγγραφείς που θα δούμε, τα διηγήματα των οποίων συναποτελέσαν τον τόμο Γεύμα με έναν ήρωα (2014). Αν και οι συγγραφείς αυτοί ανταποκρίθηκαν απλώς στο κάλεσμα σε μια ανθολογία, στα κείμενά τους διακρίνονται κάποιες κοινές συνισταμένες που θα μπορούσαν να συνομαδοποιηθούν στις ακόλουθες: α) συνάντηση με τον πατέρα (Τ. Αβέρωφ, Α. Αντονάς) 2) αναζήτηση της συνταγής της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Β. Γκουρογιάννης, Α. Κυριακίδης) γ) γεύμα με τον ήρωα του ξένου συγγραφέα του οποίου ο Έλληνας είναι γνωστός μεταφραστής (ο Φ. Ταμβακάκης συναντάται με τον ήρωα του Μάγου του Τζ. Φόουλς, ο Α. Κυριακίδης με τον Φούνες του Μπόρχες) δ) διάσωση, φόνευση ή αναβίωση του ήρωα (ο Α. Πανσέληνος αλλάζει το κακό τέλος της Άννας Καρέννινα του Τολστόι, της Νανάς του Ζολά και της Μ. Μποβαρύ του Φλωμπέρ, στο κείμενο της Δ. Κολλιάκου ο καφκικός Γκρέγκορ Σάμσα σκοτώνεται μια ώρα αρχύτερα από τον ίδιο του τον πατέρα [στη Μεταμόρφωση πεθαίνει από ασιτία], ενώ ο αφηγητής του Η. Παπαδημητρακόπουλου παραγγέλνει το ίδιο φαγητό στον ίδιο φούρνο όπου έτρωγε ο παπαδιαμαντικός Αποστόλης ο Κακόμης,

⁸ Αυτή η σχέση λόγου-τροφής-ταυτότητας διερευνάται στον τόμο AutoBioPhagies [Chebab, Lampropoulos 2011] που συγκεντρώνει απόψεις καθηγητών φιλοσοφίας, επιστημολόγων, θεωρητικών της αυτοβιογραφίας, ερευνητών αναγνωστικών πρακτικών κ.ά. πάνω στο ζήτημα. Κατ'αντίστοιχο εν πολλοίς τρόπο συγκεντρώνονται οι συγγραφείς του τόμου Γεύμα με έναν ήρωα για να δοθεί η κατάθεση της μυθοπλασίας για τη σχέση αυτή. Αυτό που κατ'ουσίαν (προσ)καλεί θεωρητικούς και συγγραφείς και στις δύο περιπτώσεις, είναι η κοινή αίσθηση περί απορρόφησης κειμένων/εμπειριών και απορρόφησης τροφής από το σώμα. Κάτι που επιβεβαιώνεται τόσο από τον φιλοσοφικό λόγο (πρβλ. «Όλα όσα απορροφούμε διατηρούν εξίσου λίγο την παρουσία τους στη συνειδησή μας κατά τη διαδικασία της 'χώνευσης' (θα μπορούσαμε να την αποκαλέσουμε ψυχική απορρόφηση) με ό,τι λαμβάνει χώρα στο σώμα μας κατά την πολύπλοκη διαδικασία της απορρόφησης της τροφής μας» στο Nietzsche F. La généalogie de la morale, Deuxième dissertation, 'La faute', la 'mauvaise conscience et ce qui leur ressemble [Chebab, Lampropoulos 2011: 9]) όσο και από το πλήθος των εκφράσεων που διατρέχουν τη γλώσσα για την απόδοση της σχέσης τροφής και ανάγνωσης (πρβλ. «Δεν διαβάζουμε με τα μάτια, όπως θεωρούν οι αφελείς, αλλά με το στόμα. Όλοι εμείς, βιβλιόφιλοι και βιβλιοφάγοι, που καταναλώνουμε ακόρεστα αναγνώσματα, που καταβροχθίζουμε μυθιστορήματα και ιστορίες. εμείς, που έχουμε καταπιεί βιβλιοθήκες, που φτάσαμε να βαρυστομαχιάσουμε από τα καλύτερα έργα (...). Ο αναγνώστης είσθεται να παραλλήλιζεται με τον αδηφάγο ή τον ακατάσχετο λιχουδή, που δεν καλοχορταίνει ποτέ» Burgelin C. Allocution d'ouverture /Le patrimoine passe à table. Actes du colloque sur le mois du patrimoine écrit. Roanne : ARALD-FFCB-Médiathèque de Roanne, 2001 [Chebab, Lampropoulos : 45]).

⁶ Η θεματική της ανάγνωσης μέσα στην τουαλέτα έχει μακρά ιστορία στη λογοτεχνία από τις πιο γνωστές αναφορές όπως αυτές του Μ. Προυστ, μέχρι τον Γ. Ιωάννου (στο εναρκτήριο πεζογράφημα του πρώτου του βιβλίου αναφέρεται χαρακτηριστικά σε έναν φίλο του «που μόνο εκεί μέσα μπόρεσε να καταλάβει την Κριτική του καθαρού λόγου του Καντ. Άλλοι πάλι φίλοι μου έχουν γράψει στ' αποχωρητήρια τα καλύτερα ποιήματά τους. Εγώ βρίσκω την ατμόσφαιρά τους κατανυκτική», Ιωάννου Γ. Για ένα φιλότιμο. Αθήνα: Κέδρος, 1964, σ. 11-12) και την ακόμη πιο εμφατική περίπτωση του Henry Miller ο οποίος αφιερώνει ολόκληρο βιβλίο στο εν λόγω ζήτημα [Miller H. Lire aux cabinets. Παρίσι: Allia, 2000].

⁷ Πρόκειται για το Ναι [Ωκεανίδα, 1999] το οποίο μάλιστα είναι αφιερωμένο στους ανθρώπους που πάσχουν από τη νόσο.

σαν να ήταν εκείνος. Στο τέλος του διηγήματος του Ταμβακάκη και ο δικός του αφηγητής, που εδώ είναι ο Έλληνας εκδότης του Νίκολας Έρφ, του ήρωα του Μάγου, καθώς τον ξεναγεί μετά από χρόνια στις Σπέτσες της νεανικής του ηλικίας και συντρώγει μαζί του (πράγματι ο ήρωας, όπως και ο ίδιος ο Τζον Φόουλς, έζησε και εργάστηκε εκεί για δύο χρόνια), βρίσκεται ανεπαισθήτως μεταμορφωμένος σε κείνον, σε ένα δείπνο που έχει στρώσει για αυτόν τη φορά αυτή μια άλλη μοιραία γυναίκα σαν εκείνες που πρωταγωνιστούν στο μυθιστόρημα του Φόουλς. Η τελευταία αυτή όψη είναι ξεκάθαρα και μια μορφή μποβαρισμού, όπως έχει επικρατήσει να αποκαλείται η τάση να ζει κανείς σαν ήρωας μυθιστορημάτων, να κατατρύχεται από μια διαρκή τάση φυγής και ανικανοποίητου από την πραγματικότητα, καθώς οι επιθυμίες του έχουν διαμορφωθεί περισσότερο από μυθοπλαστικούς κόσμους, από τη μανιώδη ανάγνωση μυθιστορημάτων [Gaultier 2007]⁹. Αλλά και με τον έναν ή τον άλλο τρόπο όλα τα παραπάνω διηγήματα υπάγονται σε αυτήν την τάση καθώς οι αφηγητές τους συγχρωτίζονται τους αγαπημένους μυθιστορηματικούς ήρωες των συγγραφέων τους. Έτσι, εμπλέκουν το πραγματικό με τη μυθοπλασία, τον εαυτό και τον άλλο ή το νέο, το δικό τους καινούριο μυθοπλαστικό σύμπαν με το παλιό ή «ξένο», εφόσον ο νέος μυθοπλαστικός κόσμος δεξιώνεται όψεις του χαρακτήρα του συγγραφέα-προτύπου, όπως κανείς θα ήθελε να δεξιωθεί στο σπίτι του, στο τραπέζι του, κάποιον που αγαπά και τον καταλαβαίνει, κάποιον που έχει «τριφτεί» μαζί του, περίπου όπως στις «εντρίβες» που σκέφτεται να κάνει η κόρη του Ιονέσκο στο μυθιστόρημα της Καραπάνου. Ειδικά στην περίπτωση των συγγραφέων που έχουν θητεύσει ως αποκλειστικοί σχεδόν μεταφραστές κλασικών ονομάτων, όπως σε αυτήν του Ταμβακάκη με τον Φόουλς ή του Κυριακίδη με τον Μπόρχες, η εν λόγω «τριβή» πολλαπλασιάζεται, καθώς στο πρόσωπο κάθε μεταφραστή ο αναγνώστης και ο συγγραφέας συμπίπτουν. Κι αυτή είναι μια επιπλέον όψη που

θα καθιστούσε πιθανότατα μια μορφή περίσσειας την αναλυτική καταγραφή των ρητορικών τρόπων με τους οποίους γίνεται αυτό, το αν πρόκειται στη μία ή την άλλη περίπτωση για απλή μεταφορά ή αλληγορία, για το αν ο νέος ήρωας είναι μια μορφή σωσία του αρχικού κλπ. Σαφώς μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο άλλα κοινά σημεία ανάμεσα σε όλα αυτά τα διηγήματα: 1) οι μεταμυθοπλαστικές τους πρακτικές και 2) το είδος ή καλύτερα υποείδος ακόλουθης μυθοπλασίας που συνιστούν καθένα από αυτά, όπως έχει επικρατήσει να αποδίδεται ο όρος fan fiction ο οποίος αναφέρεται σε «όλες τις τεχνικές και τα μέσα με τα οποία μπορεί κανείς να αναπτύξει μια νέα εκδοχή κάποιας υπάρχουσας αφήγησης» [Χρυσόπουλος 2009: 123]. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι το 1), οι μεταμυθοπλαστικές πρακτικές είναι μία γκάμα που επιτρέπει το 2) τις ακόλουθες μυθοπλασίες. Τέτοιες ακολουθίες υπήρχαν ανέκαθεν, κατά τον 17ο αι. για παράδειγμα είχαμε αλληπάλληλες Σειρές (Sequels) του *Δον Κιχώτη* ενώ με τον Μπόρχες τον 20ο φτάσαμε στην μεταμοντερνιστικού τύπου κατά γράμμα αναπαραγωγή του αρχικού κειμένου με το *Εγώ ο Πιερ Μενάρ, συγγραφέας του Δον Κιχώτη* [Rosenthal 1996].

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των παραπάνω πρακτικών και συγκεκριμένα της διαπλοκής τους, που προσφέρει μια γεύση από το υψηλής πυκνότητας γεύμα που σερβίρεται στον αναγνώστη αυτών των διηγημάτων καθώς οι αφηγητές τους δειπνούν υποτίθεται με τους αγαπημένους τους συγγραφείς και τους δικούς τους ήρωες, είναι η περίπτωση της Τ. Αβέρωφ που το διήγημά της «Στο μαγικό βουνό» ανοίγει τον τόμο *Γεύμα* με έναν ήρωα. Η αφηγήριά της ξεκινά με τριτοπρόσωπη αφήγηση που δεν κρύβει την πλασματικότητά της ούτε και την προσχηματικά μικρή απόκλιση από την ίδια τη συγγραφέα: μια «απλή νέα γυναίκα» ταξιδεύει για το Νταβός-Πλατς, για ένα ξενοδοχείο-πρώην σανατόριο πολυτελείας. Στα χέρια της κρατά το ογκώδες μυθιστόρημα του Τόμας Μαν *Το μαγικό βουνό*. Πάραυτα μας διαβάσει τις πρώτες του γραμμές όπου «ένας απλός νέος άντρας» ταξιδεύει επίσης από την πατρίδα του για το Νταβός-Πλατς και το σανατόριο Μπέργκχοφ. Αν ο Χανς Κάστορπ, ο περίφημος ήρωας του Τ. Μαν ταξίδευε για να βρει τον άρρωστο ξάδερφό

⁹ Βλ. και την υπό δημοσίευση εργασία μου «Μποβαρισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία: μια πρώτη διερεύνηση»/ Πρακτικά 14^ο Διεθνούς επιστημονικής συνάντησης. Ζητήματα Νεοελληνικής φιλολογίας: μετρικά, υφολογικά, μεταφραστικά. Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη. Τομέας ΜΝΕΣ, ΑΠΘ (27-30.3.2014).

του, η αφηγήτρια της Τ. Αβέρωφ, που αίφνης σε πρώτο πρόσωπο σε επόμενο κομμάτι του κειμένου που απογυμνώνει ακόμη περισσότερο το προηγούμενο, μας πληροφορεί πως η ίδια, που ούτε νέα είναι ούτε και άσχετη με τη συγγραφή μια και έχει ήδη εκδώσει αρκετά μυθιστορήματα, «ταξιδεύει» τρόπον τινά στο παρελθόν του πατέρα της, του γνωστού πολιτικού Ευάγγελου Αβέρωφ, εξερευνώντας το αρχείο του, όπου ανακαλύπτει ότι ο πατέρας της πράγματι νοσηλεύτηκε στο εν λόγω σανατόριο στο Νταβός Πλατς, την εποχή μάλιστα περίπου που το επισκέπτονταν και ο ίδιος ο Τ. Μαν. Έτσι αποδύεται στη συγγραφή του δικού της κομματιού με την απλή νέα γυναίκα που σε ακόλουθο κειμενικό κομμάτι (η συρραφή διακρίνεται και τυπογραφικά) ξανασυναντούμε σε τρίτο πρόσωπο. Ψέγει μάλιστα τον εαυτό της που έπρεπε να φτάσει στα πενήντα της χρόνια – στην ηλικία που βρισκόταν στην πραγματικότητα ο πατέρας της όταν γεννήθηκε η ίδια – για να καταλάβει ότι στο πρόσωπο του πατέρα της είχε ήδη τον απόλυτο μυθιστορηματικό ήρωα. Κι όλα αυτά ενόσω κάθε αναγνώστης γνωρίζει ή υποθέτει πως κάθε συγγραφέας αναζητά την έμπνευση – αυτή δεν την έβλεπε ενώ την είχε δοσμένη από τον οικογενειακό της φάκελο. Δεν έμενε παρά να κάνει λίγη research fiction, αρχειακή δηλ. έρευνα για να γράψει το έργο της, πιθανότατα το μεγάλο έργο που κάθε συγγραφέας περιμένει από τον εαυτό του ή μια άλλη εκδοχή ενός crossover, όπως αποκαλείται το υποείδος της ακόλουθης μυθοπλασίας όπου διάσημοι λογοτεχνικοί χαρακτήρες μεταφέρονται στον «πραγματικό» μυθοπλαστικό κόσμο ή και μια real person fiction όπου πραγματικά πρόσωπα συναντούν λογοτεχνικούς ήρωες [Χρυσόπουλος 2009: 126-129]. Εξακολουθεί λοιπόν να κάνει αυτήν την έρευνα και να μας δίνει σε πρώτο πρόσωπο στοιχεία για τον επώνυμο ήρωά της, τον πατέρα της Ευάγγελο και τη δική του αρρώστια, και συγχρόνως συνεχίζει με παρένθετα τριτοπρόσωπα κομμάτια την ιστορία της ηρωίδας της, η οποία πηγαίνει κανονικά στο Νταβός Πλατς και συναντιέται με τον Χανς Κάστορπ. Οι δύο μάλιστα νέοι, εν τω μέσω ενός μαραθώνιου γεύματος με πολλά και περίτεχνα πιάτα που δεν παύουν να διαδέχονται το ένα το άλλο (όπως οι ποικίλες αφηγήσεις και κείμενα, λογοτεχνικά, προσωπικά που

οδήγησαν στο συγκεκριμένο κείμενο), καταλήγουν, ορεγόμενοι περισσότερο ο ένας τον άλλο, να κάνουν παθιασμένο έρωτα – όπως παραδομένος στη μοιραία έλξη με τον επιλεγμένο του ήρωα βρίσκεται κάθε μανιώδης αναγνώστης¹⁰. Αλλά και κάθε κόρη είναι ερωτευμένη με τον πατέρα της – που παραμένει εσαεί ο «ήρώας» της. Διαβόητο για το μήκος του και τις εκτενείς του περιγραφές είναι και το ίδιο το Μαγικό βουνό του Τ. Μαν, όπου ο φίλος του Χανς Κάστορπ τον προειδοποιούσε πως οι πολλές κατακλύσεις και τα μεγάλα γεύματα θα έβλαπταν την υγεία του. Και η πενηντάρα συγγραφέας της πρωτοπρόσωπης αφήγησης μάς ενημερώνει αντιστοίχως πως η μητέρα της την προειδοποιούσε πως το γεγονός πως καταβρόχθιζε ανέκαθεν μυθιστορήματα και ζούσε σε παράλληλες πραγματικότητες θα έβλαπτε και την ίδια [Αβέρωφ κ.ά. 2014: 26]. Ο αναγνώστης της Τ. Αβέρωφ μπορεί να γνωρίζει από τα αυτιά των βιβλίων της ή από το προσωπικό ιστολόγιο της συγγραφέας πως η ίδια δεν εξασκεί μόνο το επάγγελμα της ψυχολόγου αλλά και προσφέρει μαθήματα δημιουργικής γραφής¹¹. Αντιλαμβάνεται λοιπόν, πως και οι δύο της ιδιότητες τέμνονται μεταξύ τους, όπως η ίδια ανατέμνει τόσο το οικογενειακό της παρελθόν όσο και αυτό των ασθενών της. Αλλά και τα διαφορετικά κομμάτια της αφήγησής της, τριτοπρόσωπο και πρωτοπρόσωπο, πλασματικό και αυτοβιογραφικό, τέμνονται σε μια ενελέητη διαδοχή μεταξύ τους. Όταν κουράστηκα να ψάχνω, έμαθα να βρίσκω, θα έλεγε ο Νίτσε. Αυτό το σερί πιάτων, αυτήν τη γλυκιά κούραση, τη γνωρίζουν πολύ καλά οι λεγόμενοι απαιτητικοί αναγνώστες-γευσιγνώστες.

Σαφέστατα σε δοκιρασμένους σε αυτοαναφορικά παιχνίδια και λογοτεχνικές θεωρίες απευθύνεται και το διήγημα του Αντονά που κλείνει χαρακτηριστικά με υποκεφάλαιο που επιγράφεται «Πτήση στο κείμενο», όπως αυτό της Αβέρωφ περιείχε

¹⁰ Και στο διήγημα «Λουλουδοκόρες» του Α. Πανσέληνου ο αφηγητής που παραθέτει γεύμα στις εν λόγω κοπέλες (Μποβαρύ, Καρέννινα, Νανά) τις καλεί στο τέλος να περάσουν από το τραπέζι στην κρεβατοκάμαρα όπως θα δούμε στη συνέχεια.

¹¹ www.tatiana-averoff.gr. Ουσιαστικά το διήγημα που εξετάζουμε εδώ αποτελεί μια πρώτη κατάθεση της συγγραφέας για τη σχέση της με τον πατέρα της που θα λάβει λίγο αργότερα τις διαστάσεις βιβλίου [Αβέρωφ Τ. Δέκα ζωές σε μία. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2014].

υποενότητες που τιτλοφορούνταν «Παρέκβαση για την αίσθηση της πραγματικότητας» και «Αμφιβολίες και σταθμίσεις». Και οι δύο, όπως και οι άλλοι συγγραφείς της ανθολογίας αίρουν ή και εμπαίζουν εμφανώς την περίφημη «αναστολή της αναγνωστικής δυσπιστίας»¹². Έτσι ο πατέρας του πρωτοπρόσωπου αφηγητή του Αντονά, που και εδώ είναι μοχλός της πλοκής και παίρνει σε διαφορετικά κειμενικά κομμάτια το λόγο από τον γιο, κουρασμένος-αβοήθητος εν τω μέσω των φρικαλεοτήτων όπου αίφνης βρίσκεται όταν πηγαίνει, μετά από καιρό, σε μια αφρικανική χώρα να επισκεφτεί τον επί μακρόν εξαφανισμένο γιο του – το «γεύμα» που του παραθέτει ο τελευταίος αποτελείται από κομμένα κεφάλια ιθαγενών (..) – ανατρέχει σε μια άλλη, εξίσου μη αναμενόμενη, απόπειρα κατανόησης όλων αυτών των απιθανοτήτων: τη θεωρία της επιτελεστικότητας (!). «Να με τώρα που αναζητώ μια θεωρητική υποστήριξη για να δικαιολογήσω τα αδικαιολόγητα» λέει ο πατέρας που δεν μπορεί να δεχθεί ότι είναι ο γιος του που σκότωσε τους ιθαγενείς για να ικανοποιήσει έναν άλλο τοπικό άρχοντα και προστάτη/ αντεπιστέλλοντα πατέρα του και τώρα παραθέτει γεύμα στον πραγματικό του πατέρα παραγεμισμένα λάχανα και σαλατικά με τα κεφάλια τους. Ανατρέχει λοιπόν στις επιτελεστικές διατυπώσεις του Ώστιν που «είναι ευχάριστες διατυπώσεις (..) κατασκευάζουν ίσως κάποια ελπίδα για το γιο [τ]ου», καθώς κατασκευάζουν, κάνουν κάτι με τις λέξεις, χωρίς να ελέγχουν αν αυτό είναι αληθές ή όχι. «Τις επικαλούμαι για να εγκαινιάσω κάποια περιπλοκή που θα έκανε την κατάσταση πιο δυσανάγνωστη» εξηγείται, θολώνοντας περισσότερο το αφηγηματικό πλάνο αλλά προσφέροντάς μας πάραυτα και την ψυχολογική ρίζα μιας τέτοιας εμμονής με τη δυσκολία: «Όσο περισσότερο εισάγομαι στην απελπισία έχω ανάγκη από το δυσανάγνωστο» [Αβέρωφ κ.ά. 2014: 46-47]. Πατέρας και γιος πιασμένοι στα περίπλοκα γρανάζια αναίτιων δυσκολιών; Ο γιος ονομάζεται Λάζαρος Βακόνδιος στο διήγημα, κάτι που εκπλήσσει τον πατέρα, δεν ήταν αυτό το όνομά

τους [παρόλο που η παρέκβαση περί επιτελεστικότητας μάς έχει υπενθυμίσει ότι δεν είναι το αληθές ή ψευδές των λεγομένων που διακυβεύεται εδώ. Κάθε σύμπαν ωστόσο, και το μυθοπλαστικό, οφείλει να είναι συνεπές ως προς τα εσωτερικά του δεδομένα]. «Το όνομά μου στην Αφρική, πατέρα» διευκρινίζει ο «Λάζαρος», «Απ' το παλιό μου όνομα κληρονόμησα μόνο χρέη. Δεν είναι ώρα να μιλάμε για αυτά» (σ. 56). «Δεν είναι ώρα» μια και είναι η στιγμή του κειμένου. Στην πραγματικότητα, ο Αριστείδης Αντονάς, γιος γνωστών αρχιτεκτόνων (Δημήτρης και Σουζάννα Αντωνάκη), τροποποίησε πράγματι το όνομά του, και πιθανότατα αυτή η πλάγια αναφορά στα «χρέη» του ονόματος, μια και ο ίδιος είναι επίσης αρχιτέκτονας και καθηγητής σε Σχολή Αρχιτεκτόνων, να εξυπηρετεί τις προεκτάσεις και πέραν αυτού του βιογραφικού δεδομένου. Ως λογοτέχνης ο Αριστείδης Αντονάς (του οποίου ωστόσο τα βιβλία περί αρχιτεκτονικής μπαίνουν στα ράφια της φιλοσοφίας στα βιβλιοπωλεία, ενώ όπως βλέπουμε από το εν λόγω διήγημα και το λογοτεχνικό του έργο έχει δηλωμένες σχέσεις με τη φιλοσοφία της γλώσσας) μιλά για τη συγγραφική του ταυτότητα – όπως και οι υπόλοιποι συγγραφείς της ανθολογίας, στο θέατρο της διαμόρφωσής τους μέσα από τη μάχη με ποιητικούς πατέρες αναφέρονται. Γι' αυτό και όταν στο τέλος ο πατέρας τον σώζει από τον δήθεν προστάτη και την ανθρωποφαγική «ζούγκλα» στην οποία τον έχει μπλέξει βρίσκοντας ένα αεροπλάνο για να διαφύγουν, ο γιος τον ευχαριστεί που τού(ς) προσέφερε, έστω μέσα από αυτές τις περίεργες συνθήκες και τους περισσότερο υποθετικούς παρά αληθοφανείς αυτούς κινδύνους (ο «προστάτης» προσπάθησε να τους σκοτώσει, ο πατέρας όμως λέει στο τέλος ότι έμοιαζε περισσότερο με φάντασμα παρά έπειθε ως χαρακτήρας) αυτήν την ευκαιρία για «πτήση στο κείμενο».

Το κείμενο είναι πάντα το ζητούμενο και το πώς κατασκευάζεται, μαγειρεύεται. Οι βιβλιακές αναφορές βοηθούν, σαν να κατεβάζουν το επιλεγμένο βιβλίο μαγειρικής από το ράφι. Στο διήγημα του Γκουρογιάννη «Ψαρόσουπα αλά Χεμινγκουέι», ο αφηγητής του είναι ετοιμοθάνατος και αναζητεί στο χρόνο που του απομένει να σταματήσει να κάνει ό,τι στην υπόλοιπη ζωή του, να χάνει δηλ. το χρόνο του σε ανώφελα κωλύματα με ανθρώπους και πράγματα, να

¹² Πρόκειται για αυτό που πρώτος ο Samuel Taylor Coleridge ονόμασε «Willing suspension of disbelief» για να αποδώσει τη στάση του αναγνώστη απέναντι στη χρήση φανταστικών, μη πραγματικών στοιχείων στη μυθοπλασία [Coleridge S. T. Collected Works. Princeton: Princeton University Press. τ. 7, 1983]

βρει επιτέλους το μυστικό της ζωής και του μετασχηματισμού της σε λογοτεχνία. Ο Α. Χ. όπως ονομάζεται ο αφηγητής του – μόνο ένα «Ε.» τον χωρίζει από τα αρχικά του Χέμινγκουэй – κατεβάζει λοιπόν από το ράφι τη νουβέλα Ο γέρος και η θάλασσα και φαντασιώνεται πως συντρώγει με τον περιώνυμο γέρο, πως τον ρωτά συγκεκριμένα πώς κατασκευάζει τη φοβερή σούπα του. «Λοιπόν» ξεκινά εκείνος, «εκτρέφουμε έναν άνθρωπο μέτριας ηλικίας και βάρους. Τον αφήνουμε επί αρκετά χρόνια να χτυπηθεί στη ζωή και να μαλακώσει όπως μαλακώνουν τα χταπόδια, τον τεμαχίζουμε, πετάμε το κρέας στα σκουλήκια της γης και βράζουμε τα κόκαλα. Όταν χυλώσει, βγάζουμε την κατσαρόλα από τη φωτιά και την αφήνουμε ωσότου έρθουν οι φίλοι να γευματίσουν. Γεμίζουμε τα πιάτα τους με το καυτό ζουμί αλλά δεν τους δίνουμε κουτάλια» [Αβέρωφ κ.ά., 2014: 108] λέει ο γέρος για να δηλώσει τόσο την κανιβαλική διάσταση της συγγραφής, την «αυτοβιοφαγική» της θα λέγαμε, όσο και το ότι μαζί με το φοβερό γεύμα δεν σερβίρονται και τα εργαλεία του. Και για να τονίσει πως οι λογοτεχνικοί ήρωες όπως ο ίδιος δεν είναι παρά τα «μαχαιροπίρουνα» του εκάστοτε συγγραφέα, λέει πως στη δική του συνταγή, και όχι σε αυτήν του Έρνεστ, τα κουτάλια δίνονται στους συνδαιτημένους αλλά πετιέται ο ζωμός. «Η πρώτη συνταγή [αυτή του Έρνεστ] έχει το μειονέκτημα ότι βλέπεις τη ζωή χωρίς να τη γευτείς, η δεύτερη, η δική μου, χωρίς καν να τη δεις. Εντέλει, όπως και αν σερβιριστεί η ζωή, όλοι σηκώνονται νηστικοί από το τραπέζι της» καταλήγει. Amor fati, αγάπα αυτό που σου έλαχε, τον επί γης κλήρο σου, θα ήταν ενδεχομένως το νιτσεϊκό μάντρα επ' αυτού, στην κατά Miguel Matilla απόδοσή του¹³. Μόνο που τα διηγήματα δεν παρέχουν και οδηγίες διαχείρισης αυτής της στερητικής αίσθησης του να μένει πάντα κανείς, έτσι ή αλλιώς, με ένα υπόλοιπο πείνας.

¹³ Ο Miguel Matilla (1956-2010) υπήρξε καθηγητής στο Πολυτεχνείο της Μαδρίτης και ο τόμος AutoBioPhagies που ετοιμάζονταν ενόσω εκείνος ήδη νοσούσε βαριά αφιερώθηκε στη μνήμη του. Η συμβολή του στον εν λόγω τόμο που έφερε τον τίτλο One's fate as food. A note on Nietzsche's moral of Amor Fati [Chebab, Lampropoulos 2011: 211-221] υπήρξε μια διερεύνηση και ερμηνεία της περίφημης νιτσεϊκής αυτής φόρμουλας και μια εμμέσως αυτοσχολιαστική ύστερη προσωπική του κατάθεση. Είναι εντυπωσιακή η σύγκλιση με τον μυθοπλαστικό χαρακτήρα του Γκουρργιάννη, επίσης ετοιμοθάνατο και βιβλιοφάγο αλλά και σχεδόν εξίσου διάφανα αυτοβιογραφικό, ως προς το ηθικό συμπέρασμα στο οποίο καταλήγουν εν είδει απολογισμού του βίου και του έργου τους.

«Εμείς οι ήρωες είμαστε εξ ορισμού αναρχικοί» λέει ο μπορχεσιανός Φούνες ο μνήμων στον αφηγητή του Αχιλλέα Κυριακίδη. «Παρ' όλα αυτά, δεν ζητάμε τη φαντασία στην εξουσία αλλά κάποιες εξουσίες στη φαντασία» [Αβέρωφ κ.ά. 2014: 147-8]. Δεν του εκχωρεί βέβαια κάποιες από αυτές, τον αφήνει κι αυτός στην πείνα του. Δηλώνει μάλιστα πως είναι ο κατεξοχήν αναρμόδιος για κάτι τέτοιο, επειδή ακριβώς δημιουργία θεωρεί την αντίθετη συνθήκη από αυτήν που αντιπροσωπεύει ο ίδιος, την υπερμνησία τρόπον τινά. Δημιουργικότητα δεν θεωρεί τόσο την επινοητικότητα όσο τη διαχείριση της λήθης. Αλλά προς τι οι ερωτήσεις; αντιτείνει αίφνης ο Φούνες εν τω μέσω ενός γεύματος με τον αφηγητή κατά το οποίο ο μεν τελευταίος τρώει γρήγορα [βιάζεται να συλλάβει το λογοτεχνικό μυστήριο], ο δε μπορχεσιανός ήρωας αργά. «Επειδή κλήθηκα να συμμετάσχω σε μια ανθολογία» είναι η απάντηση του αφηγητή-συγγραφέα (σ. 148), ο οποίος αφήνει και εδώ ορθάνοιχτη την κουζίνα του στον αναγνώστη χωρίς ωστόσο να του δίνει συμβουλές μαγειρικής¹⁴.

Στην επανερχόμενη αυτή ανοιχτή κατάφαση στο μυστήριο της δημιουργίας που εξυπηρετεί η αυτοαναφορικότητα των κειμένων που είδαμε μέχρι στιγμής, το διήγημα της Κολλιάκου προσθέτει ή καλύτερα καταθέτει κάτι αντίστοιχο με αυτό που είδαμε στην Αβέρωφ: τη διπλότητα, που εκεί ήταν οι δύο παράλληλες πραγματικότητες στις οποίες ανέκαθεν ζούσε η αφηγήτρια, κι εδώ

¹⁴ Ουσιαστικά, αυτό που διαδραματίζεται τόσο στα δύο διηγήματα Γκουρργιάννη και Κυριακίδη όσο και σε άλλα, το να μένει κανείς με την α-πορία ή την «πείνα» του, δεν είναι διαφορετικό από αυτό που διαπιστώνεται και από ενδελεχείς έρευνες αναγνωστικής συμπεριφοράς, όπως η διδακτορική διατριβή της Berenice Waty (L'île lettrée. Voyage au pays des grands lecteurs. Enquête ethnologique d'un groupe statistique de lecteurs. Παρίσι: EHESS, 2006 – πρόκειται για 45 συνεντεύξεις 45 ατόμων που διαβάζουν 25 και πλέον βιβλία το χρόνο). Εστιάζοντας στον καθαρά σωματικό χαρακτήρα της ανάγνωσης, στο σώμα που διαβάζει [κρατάμε το βιβλίο με τα χέρια, μετακινούμε τα μάτια στις γραμμές, παίρνουμε διαφορετικές στάσεις κλπ – διαστάσεις προφανείς που ωστόσο συχνότατα παραβλέπονται στις μελέτες που εκπονούνται περί αναγνώστη] η Waty διαπιστώνει, πέρα από τους διαρκείς παραλληλισμούς μεταξύ ανάγνωσης και τροφής ή αναπνοής, μια γενικότερη όσωση ανάγνωσης και ζωής, βιβλίων και βίου, όπου μια διαρκής ταλάντωση πρυτανεύει: αυτή ανάμεσα στη νόρμα και την καταπάτηση, τη στέρηση και την πλήρωση [Chebab, Lampropoulos: 38-9]. Περισσότερο πρόκειται για μια προσομοίωση πλήρωσης που αφήνει σε λίγο και πάλι τα πραγματικά αναγνωστικά υποκείμενα στην πείνα τους όπως και τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες που βλέπουμε εδώ.

η διπλωπία¹⁵ ή ο αβέβαιος κατοπτρισμός, το αν βλέπει κανείς τον εαυτό ή τον άλλο. Άλλο σημείο ως προς το οποίο τέμνονται οι δύο πεζογράφοι είναι η φιγούρα του πατέρα. Μόνο που στην Κολλιάκου δεν πρόκειται για τον πραγματικό της πατέρα αλλά για αυτόν του καφκικού Γκρέγκορ Σάμσα¹⁶. Φίλος του πατέρα του Σάμσα, είναι ο επονομαζόμενος Χερ Πολίβκα που βρίσκεται «παραδόξως» διαρκώς δίπλα στον Γκρέγκορ όπου κι αν πάει αυτός, ό,τι κι αν κάνει, προκαλώντας του ταραχή, και που όσο εξελίσσεται το διήγημα προσλαμβάνει διαστάσεις ανησυχητικής κατοπτρικής του εικόνας, φτάνοντας να μεταμορφωθεί πρώτος εκείνος σε έντομο κατά τη διάρκεια ενός γεύματος όπου τα υποτιθέμενα κινέζικα ντάμπλινγκ που συντρώνουν αποδεικνύεται πως είναι τηγανισμένα έντομα-νύμφες. Και πάλι περί αυτό-βιο-φαγίας είναι εδώ ο λόγος, μια και οι δύο συνδαιτημόνες τρώνε αυτό που είναι, δεν είναι απλώς αυτό που τρώνε. Προτού μάλιστα αποκαλυφθεί ο ίδιος ο Πολίβκα ως ζώο, έχει προσφέρει στον Σάμσα μια ευκαιρία να κάνει τη δική του «έκδυση» (όπως είναι και ο τίτλος του διηγήματος), να αποβάλλει τον εξωσκελετό του και να παρουσιάζεται ως αξιοθέατο-θέαμα στο τσίρκο που ο Πολίβκα διαθέτει. Για κάποιον είναι αποδεκτός ή και χρήσιμος ο Σάμσα, για/από τον «ίδιο», μόνο που είναι ακριβώς η αναγνώριση της πραγματικότητάς του που του προκαλεί φρίκη – ανέκαθεν εξάλλου όταν αντίκριζε τον εαυτό του στον καθρέπτη έβλεπε κάποιον αποκρουστικό άλλο, «μια ενοχλητική μουντζούρα» – και ακόμη περισσότερο η παράστασή της [τι άλλο ωστόσο είναι ένα λογοτεχνικό κείμενο αν όχι αυτή ακριβώς η παράσταση, το είδαμε και στην επιτελεστικότητα του Αντονιά]. Αναχωρεί λοιπόν με αποτροπιασμό ο Σάμσα από το εστιατόριο για να καταφύγει σε ένα ακόμη πιο αβέβαιο άντρο: στην οικογένεια. Μόνο που ο χώρος του «ιδίου» (πατρικό σπίτι, δουλειά, «αγαπημένοι») αποδεικνύεται πολύ πιο «άλλος», όχι απλώς επώδυνος αλλά μοιραίος: θα είναι

η αδερφή του που θα τον απομονώσει στο δωμάτιό του μόλις αποκαλυφθεί πως πρόκειται για ζώο και ο πατέρας του που θα τον συνθλίψει πετώντας του ένα μήλο με το που τολμήσει να βγει από το σπίτι.

Αντί για θάνατο Πανσέληνος και Ταμβακάκης προσφέρουν στις ηρωίδες τους ανανεωμένη ζωή, έρωτα. Στις «Λουλουδοκόρες» του Πανσέληνου ο ανθός των κλασικών και τραγικών ερώτων της διεθνούς λογοτεχνικής παλέτας που αντιπροσωπεύουν η Νανά, η Καρέννινα και η Έμμα Μποβαρύ «μαραίνεται» κάπως για να επιβιώσει στο νέο του λογοτεχνικό περιβάλλον: αντί για το ιδανικό στο οποίο προσέβλεπε, με διαφορετικό τρόπο, η καθεμιά από εκείνες υφίστανται εδώ δραματική προσγείωση σε μια πεζή ζωή. Πρόκειται για τρεις «λουλουδοφύδες» των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης στα οποία συχνάζει ο αφηγητής ο οποίος μια μέρα, αφού έχει αποκτήσει κάποια οικειότητα μαζί τους, τις καλεί για γεύμα στο σπίτι του. Εκεί αυτές παίρνουν διαδοχικά το λόγο και αφηγούνται τη ζωή τους, εισάγοντάς μας σε μια παρωδιακού τύπου προσγείωση καθεμιάς από τις κλασικές περσόνες επί επαρχιακού ελληνικού εδάφους: «Γεννήθηκα στο Δομοκό» ξεκινά για παράδειγμα η «Νανά» (!). Αν ο Καραγάτσης στην τριλογία του «Εγκλιματισμός κάτω από το Φοίβο» φέρνει τρεις ξένους επί ελληνικού εδάφους για να συντριβούν τελικά κάτω από το αδυσώπητο ελληνικό φως, ο Πανσέληνος φέρνει τρεις περιώνυμες λογοτεχνικές ηρωίδες για να ξεφουσκώσει τα λογοτεχνικά πεπρωμένα της καθεμιάς ώστε να μπορέσουν να επιβιώσουν [των προσδοκιών τους] επί ελληνικού λογοτεχνικού εδάφους. Ίσως μάλιστα και να ξαναπιάνει το πώς δεξιώνεται η карагаτсική Μεγάλη χίμαιρα την ηρωίδα του Φλωμπέρ, μια και η δική του «Έμμα» γεννιέται στη Σύρο, όπου κάνει και έναν καλό – αρχικά – γάμο, συμμετέχει σε κοσμικούς χορούς κλπ, στοιχεία που συνάδουν με τη ζωή της Μαρίνας στο ίδιο νησί χωρίς όμως να παίρνουν την τροπή των δικών της παθών και πολύ περισσότερη της δικής της μοιραίας κατάληξης. Αν μάλιστα δεχτούμε ότι ο Καραγάτσης έχει μπολιάσει τον φλωμπερικό καμβά με νήματα άλλου συριανού λογοτεχνικού προδρόμου,

¹⁵ Και η Αβέρωφ κάνει σε κάποιο σημείο λόγο για «διπλωπία-τριπλωπία-πολυπλωπία» που η ηρωίδα της βρίσκει «απείρω πιο απολαυστικά» σε σχέση με την επιστροφή στην πραγματικότητα όπου την καλεί η μητέρα της (σ. 26).

¹⁶ Ο Κάφκα είναι επανερχόμενο ζήτημα στους σύγχρονους Έλληνες συγγραφείς και διηγητές. Ο Κολλιάκος, από την Αμάντα Μιχαλοπούλου που γράφει ολόκληρο μυθιστόρημα όπου ο ήρωας της Μεταμόρφωσης είναι το επίκεντρο (Όσες φορές αντέξεις, 1998) μέχρι το σύνολο του αφηγηματικού σύμπαντος του Δημήτρη Σωτάκη που έχει κατ'επανάληψη χαρακτηριστεί καφκικό.

του Ροΐδη¹⁷, μια και η «ψυχολογία του συζύγου», συριανού και μη, είναι στοιχείο-κλειδί για κάθε κυρία Μποβαρύ, τότε η παρωδιακή ύφανση του κειμένου του Πανσέληνου πυκνώνει ακόμη περισσότερο, καθώς περιλαμβάνει και άλλη κειμενική στρώση. Η ταπισερί των Ελληνίδων Μποβαρύ δεν είναι το θέμα μας εδώ, το γεγονός όμως πως εντός μιας ανθολογίας που αποτελεί απλώς ένα κάλεσμα συγγραφέων να καταθέσουν την προσωπική τους εκδοχή για το είδος της τροφής που αποτελεί το διάβασμα προλαβαίνει να ακουστεί εγχώριος μποβαρικός αντίλαλος αποτελεί ένδειξη του πόσο δυνατό είναι το σήμα του: παρεισφρύει με την πρώτη δοθείσα ευκαιρία. Μποβαρισμός είναι να έχεις διαμορφωθεί τόσο από δοσμένες εικόνες, λέξεις, γεύσεις ώστε να μην υπάρχει αυθεντικά δική σου. Οι ηρωίδες του Πανσέληνου αφηρωποιούνται αλλά επιβιώνουν, ζουν, μια όχι ονειρεμένη αλλά δική τους νέα ζωή, και πιθανή τους κατάληξη κατά το πέρας του κειμένου ενδέχεται να είναι το κρεβάτι του ξενιστή τους – τουλάχιστον εκείνος τους απευθύνει την πρόσκληση. Προφανώς μαζί με το γεύμα, ο έρωτας είναι η άλλη μεγάλη μεταφορά για τη σχέση λογοτέχνη/αναγνώστη και κειμένου/ήρωα/αναγνώσματος.

Διαβάζω, τρώω, κάνω έρωτα: διαφορετικές μορφές ενσωμάτωσης. Σώμα και στόμα είναι εδώ το επίκεντρο. Ότι η πλατωνική, χριστιανική και καρτεσιανή παράδοση αποσυνδέει, τις δύο λειτουργίες του στόματος ως τόπου εκφοράς του λόγου αλλά και επεξεργασίας της τροφής, ανώτερη η μία, κατώτερη, διαλυτική έως και βέβηλη η άλλη, δεδομένης της κατάληξής της, τα ξαναβρίσκουμε στα λογοτεχνικά κείμενα που είδαμε όχι απλώς αδιαχώριστα αλλά και με προεκτάσεις ακόμη πιο «ανεπίτρεπτες», ερωτικές δυνητικά. Ήδη η φιλοσοφία τα είχε αποκαταστήσει στην οργανική τους ενότητα, με τη γερμανική διατύπωση “Der Mensch ist was er isst” να επιτείνει, μέσω της ηχητικής ταύτισης το

«είμαι» και το τρώω (ist/isst), με περισσότερο γνωστή τη νιτσεϊκή συμβολή περί της σωματικής διάστασης των ψυχογονικών διεργασιών, αλλά ίσως περισσότερο δηλωτική την προηγηθείσα του Feuerbach :

«Ο άνθρωπος δεν τρώει κινητοποιώντας απλώς τις αισθήσεις του, τρώει αλλά και μεταβολίζει – τι θα ήταν η τροφή χωρίς την επεξεργασία της – με τον εγκέφαλο, το όργανο της σκέψης. Ο εγκέφαλος είναι το στομάχι, το όργανο όπου χωνεύονται τα αισθητηριακά ερεθίσματα, και ιδιαιτέρως αυτά που έχουν να κάνουν με τη γεύση. Η γεύση δεν είναι απλώς δουλειά του ουρανίσκου αλλά του ίδιου του εγκεφάλου.. συνεπώς ο άνθρωπος δεν αφομοιώνει την τροφή μόνο με το στομάχι αλλά και μέσα στο κεφάλι του»¹⁸.

Κλείνοντας, θα λέγαμε ότι η αντίστροφη κίνηση, αυτή της επεξεργασίας της προτιμητέας πνευματικής τροφής, των αγαπημένων αναγνωσμάτων, δεν μπορεί παρά να είναι ένα ανοιχτό συμπόσιο για συγγραφείς και αναγνώστες, ώστε να περνούν διαρκώς και οι μεν και οι δε σε ακόλουθα απολαυστικά πιάτα: πρόκειται για την «ανοιχτότητα» των κειμένων που είδαμε. Ίδιον της επιθυμίας είναι η έλλειψη και της απόλαυσης η επιστροφή, οπότε το θέμα αυτό δεν θα μπορούσε να κλείσει εδώ με αυτήν την αναγκαστικά σύντομη πρώτη διερεύνηση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αβέρωφ κ.ά. 2014 – Αβέρωφ Τ., Αντονάς Α., Γκουρογιάννης Β., Κολλιάκου Δ, Κυριακίδης Α., Πανσέληνος Α., Παπαδημητρακόπουλος Η., Ταμβακάκης Φ. Γεύμα με έναν ήρωα. Αθήνα: Πατάκης, 2014.

Chebab, Lampropoulos 2011 – Chebab M., Lampropoulos A. (επιμ.). AutoBioPhagies. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2011.

Gaultier 2007 – Gaultier J. Le psychologisme dans l'œuvre de

¹⁷ Τη συγκεκριμένη υπόθεση εργασίας διερεύνησα ανάμεσα σε άλλα στοιχεία σε αδημοσίευτη εισήγησή μου (Ιακωβίδου Σ. Η μεγάλη χίμαρα: στοιχεία ενός savoir-lire) σε Επιστημονική συνάντηση εργασίας που διοργάνωσε το Εργαστήριο Νέας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων στη μνήμη του Γιώργου Βελουδή [Γραμματολογία, Ιστορία, Σύγκριση, 2-3 Ιουνίου 2014].

¹⁸ Feuerbach L. Le mystère du sacrifice. Παρίσι: Stalker, 2008, σ. 59-60. Το ζήτημα ανακινείται από τον Yannis Constantinidès στο κεφάλαιο Der Mensch ist, was er isst. Une défense ironique du matérialisme alimentaire [Chebab, Lampropoulos 2011 : 17-36].

Flaubert. Philippot (εισ.-σημ.), ακολουθείται από 9 δοκίμια του Per Buvik. Παρίσι: Éditions du Sandre, 2007.

Ιακωβίδου 2008 – Ιακωβίδου Σ. Μεταξύ μητέρας και κόρης: το ρήμαγμα. Η περίπτωση της Μ. Καραπάνου / Λόγος γυναικών. Αθήνα: ΕΛΙΑ, 2008.

Ιακωβίδου 2014 – Ιακωβίδου Σ. Διαβάζοντας (για) την ανάγνωση: όψεις της θεματοποίησης της ανάγνωσης στη σύγχρονη μυθοπλασία / www.eens.org/EENS_congresses/2014/iakovidou_sophie.pdf.

Καραπάνου 2001 – Καραπάνου Μ. Η Κασσάνδρα και ο λύκος. Αθήνα: Καστανιώτης, 2001.

Καραπάνου 2008 – Καραπάνου Μ. Η ζωή είναι αγρίως απίθανη. Αθήνα: Ωκεανίδα, 2008.

Rosenthal 1996 – Rosenthal L.J. Playwrights and plagiarists in early modern England: Gender, authorship, literary property. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

Trouvé 2004 – Trouvé A. Le roman de la lecture. Critique de la raison littéraire. Sprimont : Mardaga, 2004.

Vinant 2012 – Vinant M. La représentation littéraire du lecteur dans les œuvres Se una notte d'inverno un viaggiatore de Italo Calvino et Comme un roman de D. Pennac. Université Stendhal, Grenoble 3, 2012.

Χρυσόπουλος 2009 – Χρυσόπουλος Χ. Ποιος μίλησε πρώτος για fan fiction; / Να ένα μήλο. τ. 11. Αθήνα: Πόλις, 2009.

THE ACT OF READING AS A TASTEFUL EXPERIENCE

Is reading a sort of personal, inner experience that one could not but render in his own words or terms? Or is there a common syllabus between readers/writers, a widely shared metaphor for this particular experience? Maybe it is simply a matter of synaesthesia: all that it takes is a shift from the terms and prerequisites of one sensory and cognitive pathway to those of another. I will explore a whole range of narratives – short fictions mainly of contemporary Modern Greek prose writers – where the sense of taste or the act

of sharing a meal with a favorite fictional character prevails for rendering the ineffable nature of the act of reading. These narrative scenarios will offer us a view in the author's kitchen, the way he prepares his texts or chooses his favorite ingredients. Sometimes famous fictional characters participate openly in the procedure. This mingling between gastronomy and bibliophily could have the potential to turn these texts into feasts for their reader, or are they gourmet artefacts that are sometimes too auto-referential, too concentrated on the exposure of their own metafictional devices and rather heavy for the readers' digest?

***Λέξεις-κλειδιά:** Ανάγνωση, γεύμα, αυτοβιογραφία/αυτοβιοφαγία, ακόλουθες μυθοπλασίες.*

***Keywords:** Reading, eating, autobiographie/autobiophagie, fan fiction.*

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΔΟΥΚΑ ΤΗΣ ΡΩΣΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ (1859) ΚΑΙ Η ΕΠΑΝΑΦΟΡΑ ΕΝΟΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

Στις 29 Απριλίου 1859 η εφημερίδα *Αθηνά* πληροφορεί τους αναγνώστες της για την αναχώρηση του Δούκα της Ρωσίας Κωνσταντίνου από την Αθήνα και για τις δωρεές που εκείνος έκανε φεύγοντας. Προσέφερε χρηματικά ποσά και δώρα σε διάφορα πρόσωπα¹, ανάμεσα στα οποία και ορισμένοι στιχοπλόκοι που είχαν σπεύσει να τον υποδεχτούν ποιητικά.

Τα στιχουργήματά τους εγγράφονται, όχι τυχαία, στο είδος της ωδής. Το συγκεκριμένο ποιητικό είδος, ανέκαθεν συνδεδεμένο με την εξύμνηση ηγετικών φυσιογνωμιών και επιφανών προσωπικοτήτων, εξασφάλιζε ήδη από την Αναγέννηση την ανταμοιβή, υλική και ηθική, του δημιουργού. Στον προεπαναστατικό ευρύτερο ελλαδικό χώρο, όταν το είδος της ωδής αρχίζει να διαμορφώνεται, μια από τις εκδοχές του συνδέεται στενά με συγκεκριμένες εορταστικές περιστάσεις αποσκοπώντας στην εύνοια του παραλήπτη. Η εκδοχή αυτή επανέρχεται στο προσκήνιο με την άφιξη του Όθωνα στην Ελλάδα το 1833, στο τέλος της δεκαετίας του 1850 όμως έχει υποχωρήσει, εξαιτίας πολλαπλών αιτιών [Ιερωνυμάκη 2005: 309-338]. Η έλευση στην Ελλάδα του Δούκα της Ρωσίας Κωνσταντίνου παρέχει την ευκαιρία ανάκαμψης της εορταστικής προσωπογραφικής εκδοχής της ωδής, συνυφασμένης με τις ιδιαίτερες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής.

Το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο διαμορφώνεται αφενός από τη

στροφή της ελληνικής κοινωνίας προς τη Ρωσία στη διάρκεια του Κριμαϊκού πολέμου, και αφετέρου από τις πιέσεις της Γαλλίας και της Αγγλίας προς τον Όθωνα να αποπέμψει τη φιλορωσική ελληνική κυβέρνηση. Εξαιτίας της δραστηκής επέμβασης της Ρωσίας για την άρση του αποκλεισμού του Πειραιά από τους Άγγλους [Σφυρόερας 1977: 140-143], αλλά και για την απομάκρυνση το 1857 των γαλλικών στρατευμάτων από την Αθήνα [Παπαδόπουλος 1977: 167], η συμπάθεια προς τους Ρώσους –και η αλληλένδετη πεποίθηση της εκ μέρους τους συνδρομής στην επίλυση του αλυτρωτικού ζητήματος– κερδίζει έδαφος και ενισχύεται από το κοινό θρησκευτικό δόγμα. Δεν παραμένει ωστόσο αδιάπτωτη, αφού μετά τον Κριμαϊκό πόλεμο, και τον προσανατολισμό της Ρωσίας στους Σλάβους της Βαλκανικής, «ο φιλορωσισμός δέχεται βαρύ πλήγμα. Στο εξής δεν παύει βέβαια να συνδέεται αόριστα με την προοπτική της γενικής απελευθέρωσης της Ανατολής, η ήδη υποτυπώδης όμως επιχειρηματολογία του στερείται οριστικά τη δυνατότητα εμπλουτισμού ή ανανέωσης της» [Σκοπετέα 1988: 331]. Όλες αυτές οι κοινωνικές ζυμώσεις και αμφιταλαντεύσεις [βλ. και Διάλλα 2014] και από την άλλη η ιστοριογραφική, και διάχυτη στον δημόσιο λόγο, προβολή της τρίσιμης ενότητας του ελληνισμού [Δημαράς 1986: 100] διοχετεύονται και στον ποιητικό λόγο και μάλιστα σε υψηλά είδη που εξάπτουν τον ενθουσιασμό.

Έτσι, η επίσκεψη στην Αθήνα ενός Ρώσου με θεσμικό ρόλο δεν θα μπορούσε να αφήσει αδιάφορο τον ποιητικό λόγο, όχι τους ποιητές με λογοτεχνικές αξιώσεις, αλλά όσους με ευκαιριακά στιχουργήματα προσδοκούν να καταξιώσουν ποιητικά το περιστασιακό, αλλά μείζον στην αντίληψή τους, γεγονός. Με αφορμή την επίσκεψη² δημοσιεύεται αυτόνομα σε φυλλάδιο η *Ωδή επί τη εις Αθήνας ελεύσει της α.υ. του Μεγάλου Δουκός κωνσταντινου, Αδελφού του Αυτοκράτορος Πασών των Ρωσσιών, αλεξανδρου του Β΄ του Γεωργίου Φινάλη και στον ημερήσιο τύπο, στην εφημερίδα Αιών η «Ωδή Προς την α. α. υ. τον Μέγαν Δούκα κωνσταντινον Αρχιναύαρχον της α. μ. του Αυτοκράτορος πασών*

¹ Βλ.: «Ο Μέγας Δουξ Κωνσταντίνος της Ρωσίας αναχωρών εντεύθεν εδωρήσατο εις τον αυλάρχην Κ. Π. Νοταράν ταμβακοθήκην αδαμαντοκόλλητον, ομοίαν και εις τον υπασπιστήν της Α. Μ. Δ. Βότσαρην, εις δε τον διαγγελέα Κ. Δράκον και εις τινες άλλους δακτυλίδια· έτι δε 4.000 ρούβλια δια τους πτωχούς της πόλεως Αθηνών, 200 φλωρία δια την εκκλησίαν του Αμαλίου και 4.000 χάρτινα ρούβλια δια τους υπηρέτας των ανακτόρων. Προσέφερον ακόμη δακτυλιδιά τινά εις τους ΚΚ. Σπαθήν, Φινάλην, Ιατρόν Στεφανίτην, Παπά Κτενάν, Κ. Πιτάκη, έφορον των αρχαιοτήτων, Σκόκον, Ζήσην Σωτηρίου κλπ»: εφ. Αθηνά, 29/04/1859.

² Αναλυτικά περιγράφεται η άφιξη και το πρόγραμμα του Δούκα Κωνσταντίνου στην εφημερίδα Ο Έλληνας, 20/04/1859.

των Ρωσσιών και Βασ. της Πολωνίας, κτλ., κτλ.» του Νικολάου Σπαθή και στις εφημερίδες *Πρωινός Κήρυξ* και *Αθηνά* η «Ωδή εις την άφιξιν του Μεγάλου Δουκός της Ρωσσίας Κωνσταντίνου» της Ευφροσύνης Σαμαρτσίδου. Το παρακειμενικό επίπεδο των ωδών (ο εκτενής τίτλος τους) παρέχει τις απαραίτητες πληροφορίες για την αποσαφήνιση της ταυτότητας του εξυμνούμενου προσώπου, προβάλλοντας κυρίως τη συγγενική σχέση με τον σαφώς γνωστότερο και ιεραρχικά υψηλότερο αδελφό του, τσάρο Αλέξανδρο Β³.

Αν και ο παραλήπτης των ωδών είναι παρακειμενικά προσδιορισμένος, η ενδοκειμενική εξύμνησή του παραμένει αόριστη. Κάποια αντικειμενικά δεδομένα (όνομα, καταγωγή, αξίωμα, ορθόδοξη θρησκεία) παρουσιάζονται σχεδόν επιγραμματικά [Φινάλης 1859: 40 και Σαμαρτσίδου 1859]. Επιγραμματικά περιγράφεται και η εξωτερική εμφάνιση του εξυμνούμενου και μάλιστα με άφθονα σχήματα λόγου. Χρησιμοποιείται η παρομοίωση με ήλιο («Άμα τη βοή εφάνης/ δίσκος όμοιος Ηλίου» [Φινάλης 1859: 5]), όπως και η μεταφορά του φωτεινού άστρου [Σαμαρτσίδου 1859]:

*Χαίρε Ουρανού Αρκτώου άστρον χρυσοσελαγίζον
ως ο δίσκος του ηλίου.
Εμφανίζεσαι κ' εξέστη εις το φως Σου ο Ορίζων
ο γλαυκός της Μεσογείου.*

ειδικότερη αναφορά στην εξωτερική εμφάνιση και την προσωπικότητα γίνεται μόνο στην ωδή του Σπαθή και πάλι όμως με σχήματα λόγου:

*Και όσοι είδον σπεύσαντες
το αέτιόν Σου βλέμμα,
το ήθος τ' αρειμάνιον
την Δίον οφρύν,*

³ Ωδή για τη στέψη του τσάρου Αλεξάνδρου είχε γράψει ο Αλέξανδρος Σούτσος [Σούτσος 1857: 225-232].

*το ευγενές Σου μέτωπον
το δόξης φέρον στέμμα,
την πλήρη αγαθότητος
εκείνην Σου μορφήν⁴.*

Γενικά και στις τρεις ωδές όσα στοιχεία αφορούν στον παραλήπτη έχουν υποχωρήσει. Αντίθετα, προβάλλεται με υπερβολική έμφαση η υποδοχή του. Και οι τρεις ωδές μάλιστα, με τον αναπαραστατικό, από επικοινωνιακή άποψη, τρόπο εκφοράς τους [Schaeffer 1989: 100 και Ιερωνυμάκη 2005: 20] οργανώνονται ως κείμενα τα οποία προϋποθέτουν την παρουσία του προσδιορισμένου παραλήπτη για την απρόσκοπτη μετάδοση και αποδοχή της εξύμνησης. Οι ωδές μεταβιβάζουν στον παραλήπτη μία περιγραφή της υποδοχής του και στον αναγνώστη την αίσθηση της αμεσότητας. Η λογοτεχνική συγκρότηση της περιγραφής όμως υπερβαίνει την απλή αισθητηριακή πρόσληψη της υποδοχής από τον ίδιο τον παραλήπτη. Μέσω της περιγραφής του υποκειμένου εκφοράς της ωδής ο παραλήπτης είναι σε θέση να αντιληφθεί την επίδραση της παρουσίας του στη φύση και την ελληνική κοινωνία. Στην ωδή της Σαμαρτσίδου μεταφέρεται ο χαιρετισμός του κύματος, της αύρας και του λαού:

*«Χαίρε» εις την έλευσίν Σου το γλυκομαρμαίρον κύμα
προσφωνεί της Σαλαμίνας·
και η του Ζεφύρου αύρα μελπωδεί εις παν Σου βήμα.
«Ιδού έρχεται εκείνος».
Με τα μύρα τα ευώδη, και με του Μαρτίου τ' άνθη,
αι χορείαι των Ελλήνων
Σ' υποδέχονται, και πάντων η καρδιά κατηυφράνθη,*

στην ωδή του Σπαθή συνδυάζεται η χαρά της φύσης με εκείνη της πόλης και των κατοίκων:

*Ο Έλλην ένθους βλέπει Σε
από της Μεσογείου*

⁴ Στον τίτλο της ωδής του Σπαθή τονίζεται και η ιδιότητα του Δούκα ως Αρχιναύαρχου του Αυτοκράτορα. Για τη συγκεκριμένη αρμοδιότητά του [Kipp 1994: 124].

φαιδρόν αναδυόμενον
το κύμα το γλαυκόν,
και μετά μειδιάματος
αγγέλου επιγείου
’σ του Κέκρωπος ερχόμενον
το άστν χαρωπόν,

ενώ στην ωδή του Φινάλη η φυσική ευδία δεν συνοδεύει απλώς
την έλευση, αλλά προκαλείται από αυτήν:

Του χρυσοφεγγούς Αστέρος
η ανατολή φανείσα,
πλέον σήμερον ωραίαν
στολήν φαίνετ’ ενδυθείσα.
Διφριλάτης δε ο Φοίβος
εις το άπειρον των χρόνων,
τρέχων, δόξαν διηγείται
του Θεού του προ αιώνων,
και χρυσήν καίει λαμπάδα,
επειδή ω κωνσταντινε
ήλθες, είδες την Ελλάδα
[Φινάλης 1859: 31].

Η εκτενής ωδή του Φινάλη επεκτείνεται στην υποδοχή του
εξυμνούμενου από τον λαό, τους άρχοντες και το βασιλικό
ζεύγος:

Αλλά ποία τας Αθήνας
ευθυμία νυν κατέχει;
Τις πανήγυρις τελείται,
και βοών ο όχλος τρέχει;
Πώς η ζώσα και αθώα
πλάσις των Ελλήνων χαίρει;
Πώς μετά βαϊών αύτη
εις το στήθος εις το χέρι
φέρεται εις τας πλατείας,

άνω τρέχουσα και κάτω
τας οδούς της Κεκροπίας;

Πώς το πλήθος σχεδόν όλον
κατά τον παρόντα χρόνον,
συνεκλήθ’, ως εν Συνόδω
άλλοτε Αμφικτυόνων;
Πώς λαός γαυριών άλλως
ως ποτέ ο εν Φαρσάλοις,
από μίαν τρέχει άκραν
μέχρις άκρας πάλιν άλλης;
Τις η κίνησις εκείνων;
’Ηλθες, λένουν, και πας τρέχει
να ιδή τον κωνσταντινον.

Πόθον να σε ίδη πάσα
η Ελλάς έχει μεγάλον,
με το έαρ μας εφάνης
Ευεργέτα ρόδον θάλλον,
και η πόλις μας εχύθη
εις παράθυρα και θύρας,
μύρτα φέρουσα και δάφνας
και φοινίκην εις τας χείρας.
Βοά δε το στόμα όλων
Ζήθι Καίσαρος Μεγάλου
Ναύαρχε μεγάλων στόλων.

Τα Ανάκτορα κυκλούνται
ο λαός ζητωκραυγάζει
αι Αθήναι συγκλονούνται
και ο Κλήρος αλλαλάζει,
και σκιρτά του οθωνος Μας
η ανθούσα Βασιλεία,
η Σεπτή δε Άνασσα μας
η γλυκεία αμαλια
δάφνης σοι προσφέρει κλόνον

*εκ των όλως απατήτων
πολυκλείτων Ελικόνων
[Φινάλης 1859: 24-27].*

Η υποδοχή δεν εκτείνεται μόνο στον χώρο, αλλά και στον χρόνο, αφού από την αρχή της ωδής συμμετέχει στην υποδοχή μία ζωντανή χορεία. Το χρονικό εύρος της περιλαμβάνει τους ένδοξους προγόνους της προεπαναστατικής Ελλάδας και της Επανάστασης και φτάνει μέχρι την αρχαιότητα. Οι πρόγονοι αυτών που υποδέχονται τον εξυμνούμενο ως “αφανείς θεατές” εμφανίζονται στην αρχή της ωδής στη θέση της ειδολογικώς εύλογης αναφοράς στους δικούς του προγόνους:

*Σείονται των προπατόρων
τα οστά σήμερον πρώτον,
εις λαού βοήν μεγάλην
και τηλεβόλων κρότον,
και ηρώων, κ' ημιθέων
σώματα αγιασμένα,
άλλα ένδοθεν λαρνάκων,
άλλα εις την Γην σπαρμένα,
εν τω μέσω πάλης άλλης
αφανείς θεαταί στέκουν
πανηγύρεως μεγάλης
[Φινάλης 1859: 3].*

Η μυστηριακή παρουσία τους γίνεται αντιληπτή χάρη στη δυνατότητα που παρέχει το ίδιο το είδος της ωδής στο υποκείμενο εκφοράς να λειτουργεί ως μεσολαβητής ανάμεσα σε αυτούς και τον εξυμνούμενο. Δεν είναι επομένως τυχαίο ότι το μεγαλύτερο μέρος της ωδής καταλαμβάνει η αναφορά στους προγόνους, ο ρόλος των οποίων παρουσιάζεται καθοριστικός χάρη στο εύρημα της σχεδόν μεταφυσικής εμφάνισής τους που καθιστά, και σε ποιητικό επίπεδο, διαρκώς παρούσα και δραστική την ανέλκυση του παρελθόντος.

Η σπουδαιότητα του παρελθόντος, διάχυτη στον παροντικό

χώρο και χρόνο, επιβάλλει τον σεβασμό εκ μέρους του εξυμνούμενου παραλήπτη, αφού δεν είναι μόνο η δική του παρουσία τιμητική για την ελληνική κοινωνία, αλλά και ο ίδιος τιμάται από αυτήν:

*Εις την χώραν μας πατήσας
Μουσών θρόνων και χαρίτων,
ενθυμήσου ότι έδρα
της Ευκλείας αυτή ήτον,
και παλαίσασαν το πάλοι
όλως Ένδοξον αγώνα,
την εσκέπασεν η δόξα
εις τον θείον Μαραθώνα
[Φινάλης 1859: 19].*

Στην ωδή της Σαμαρτσίδου η επίσκεψη του Κωνσταντίνου μοιάζει να επιφέρει, ως ανταμοιβή, την επαφή με τον ελλαδικό χώρο και το μεγαλείο του ελληνικού παρελθόντος:

*Επισκέπτεσαι Συ πρώτος τα εδάφη της Ελλάδος,
εκ του γένους των Καισάρων.
Και το άστν βλέπεις πρώτος της γλαυκώπιδος Παλλάδος,
και τους τάφους των μακάρων,*

ενώ και στην ωδή του Σπαθή τονίζεται η αυταξία της Ελλάδας, αλλά και η συμβολή της στη διάδοση της –κοινής πλέον με τη Ρωσία– ορθόδοξης χριστιανικής θρησκείας:

*Κ' ιδών νυν την πρωτεύουσαν
το πάλοι της σοφίας,
ταμείον παντός πράγματος
ωραίου, θαυμαστού,
επισκεφθείς τους Έλληνας
αφ' ων τα της θρησκείας
ο Ρώσος θείανάματα
εδέχθη του Χριστού.*

Τόσο η ομοδοξία, όσο και η παρελθοντική συμβολή της Ρωσίας σε κρίσιμες ιστορικά στιγμές (όχι μόνο κατά το πρόσφατο παρελθόν, αλλά από την εποχή της Εθνεγερσίας)⁵ συνιστούν τα ερείσματα στα οποία εδράζεται η ελπίδα της επίλυσης του αλυτρωτικού ζητήματος. Στην ωδή του Φινάλη το μεγαλοϊδεατικό όραμα διατυπώνεται ρητά:

*Και θ' ανατείλ' ημέρα,
καθ' ην μίαν Δυναστείαν,
ομοιάζουσαν καθ' όλα
παλαιάν σαθράν οικίαν,
άνεμος εξ Άρκτου πνέων
σκορπών μύρα Παραδείσου
θέλει ρίψει κωνσταντινε
εις το χάος της Αβύσσου.
μ' άσματα δε πάλιν νέα,
μέχρι Θράκης κυματίσει
η Ελληνική Σημαία
[Φινάλης 1859: 39].*

Για την ανάσταση «του εν τη δουλεία γένους» [Φινάλης 1859: 41] το υποκείμενο εκφοράς προσβλέπει στη συνδρομή της Ρωσίας και του Κωνσταντίνου (ο οποίος παραλληλίζεται με τον ομώνυμο Βυζαντινό αυτοκράτορα⁶) και διατυπώνει εν είδει ευχής, στο τέλος του ποιήματος, την επιθυμία επέμβασής του.⁷

Η πρωτοβουλία αυτή του υποκειμένου εκφοράς, στο πλαίσιο πάντα του ποιητικού κειμένου, εκπορεύεται από την ίδια την ιδιότητά του ως υποκείμενο. Είτε λειτουργεί ως μέλος ενός συνόλου, εκ μέρους του οποίου απευθύνει αντιπροσωπευτικό άσμα,⁸ είτε αναλαμβάνει την πρωτοβουλία εξύμνησης ομολογώντας τη συναίσθηση της ταπεινότητάς του,⁹ το υποκείμενο εκφοράς δεν

παύει να έχει δεσπόζοντα ρόλο [Ιερωνυμάκη 2005: 21-30], με τον οποίο, στην προκειμένη περίπτωση, διεκδικεί να επηρεάσει τον παραλήπτη προς όφελος του συνόλου. Τα αιτήματά του βέβαια δεν είναι εξολοκλήρου φαντασιακά, αφού ο ίδιος ο Δούκας φαίνεται ότι είχε εκφράσει παρασκηνιακά σε εκπροσώπους της φιλορωσικής πτέρυγας στην Ελλάδα «τη συμπαράσταση της Ρωσίας σε οποιαδήποτε προσπάθειά τους για την εκδήλωση επαναστατικού κινήματος στις δυτικές επαρχίες της οθωμανικής αυτοκρατορίας (Ηπειρο, Θεσσαλία)» [Σταματόπουλος 2003: 118-119].

Ανεξάρτητα όμως από την πιθανότητα πραγματοποίησης των αιτημάτων από τον συγκεκριμένο παραλήπτη, το πρόσωπό του δίδει την ευκαιρία για την αυτοεξύμνηση και την ανάδειξη του χώρου και της ιστορίας. Την εποχή αυτή, οποιοδήποτε επιφανές πρόσωπο παρέχει το έναυσμα ή το πρόσχημα για να αναδυθεί ο ελλαδικός χώρος και το πατριωτικό στοιχείο και να προβληθούν συλλογικά αιτήματα διεκδικώντας τη συνδρομή του παραλήπτη. Στα αφιερωμένα στον Δούκα της Ρωσίας Κωνσταντίνο στιχουργήματα βέβαια αγνοείται ή παραβλέπεται ο πραγματικός λόγος της επίσκεψής του, και συγκεκριμένα η πρόθεση να ασκηθεί πίεση στην ελληνική κυβέρνηση να μη χρησιμοποιήσει τον πόλεμο για να υπονομεύσει την Τουρκία,¹⁰ αλλά να κρατήσει ουδετερότητα [Κυριακίδης 1892: 64]. Ακόμη και αν όμως η βαρύτητα δίδεται αποκλειστικά στην εορταστική στιγμή, ερήμην μάλιστα της κοινωνικής δυσαρέσκειας προς τον Όθωνα, είναι σαφές ότι ένα πρόσωπο που διαθέτει πολιτική υπόσταση¹¹ μπορεί να μετατραπεί ποιητικά σε μεσσία του εθνικού οράματος, ακόμη και με τρόπο που υπερβαίνει τις πραγματικές δυνατότητες και αρμοδιότητές του.

Η εξιδανίκευση άλλωστε του εξυμνούμενου αποτελούσε ανέκαθεν χαρακτηριστικό του είδους της ωδής, μέσω του οποίου και το ίδιο το υποκείμενο εκφοράς αναβαθμιζόταν και ενίοτε καταξιωνόταν ποιητικά ή απλώς δικαιωνόταν υλικά, όπως συνέβη στην περίπτωση των προαναφερθέντων στιχοπλόκων. Η ανταμοιβή τους περιορίστηκε μόνο στην υλική δωρεά του ίδιου του Δούκα και στην πρόσκαιρη φήμη της δημοσίευσης, αφού ο επετειακός χαρακτήρας των στιχουργημάτων τους δεν στάθηκε ικανός να αναχαιτίσει την ποιητική λήθη.

⁵ Η θέση αυτή διατυπώνεται ευκρινώς στην ωδή του Σπαθή: «Οπότε μόνη, έρημος/ εγκαταλελειμμένη/ εις τρομερόν ναυάγιον/ ευνήχως η Ελλάς/ τα έσχατ' εκινδύνευε/ καταποντιζομένη./ πλην μάτην κατεπάλαιε/ προς τόσας προσβολάς.// Πρώτος την χείραν έτεινεν/ ο οίκος Σου γενναίως./ και ταύτην ούτος έφερεν/ εις όρμον ασφαλή/ και λυτρωθείς' ανέλαβε/ την ύπαρξιν ταχέως./ και τούτον αντλήπτορα/ και λυτρωτήν καλεί» [Σπαθής 1859].

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Δημαράς 1986 –Δημαράς Κ. Θ.: Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος. Η εποχή του–η ζωή του–το έργο του. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1986.

Διάλλα 2014 –Διάλλα Άντα: «Επανεξετάζοντας τη διχοτομία Δύση–Ανατολή: Τα πολλαπλά πρόσωπα της Ρωσίας στον ελληνικό 19ο αιώνα», στο: Καίτη Αρώνη-Τσίχλη –Στέφανος Παπαγεωργίου –Αλεξάνδρα Πατρικίου (επιμ.): Η Ελλάδα της Νεωτερικότητας. Κοινωνικές κρίσεις και ιδεολογικά διλήμματα (19ος -20ός αιώνας). Κείμενα για την Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου. Αθήνα: Παπαζήσης, 2014, 53-72.

Ιερωνυμάκη 2005 –Ιερωνυμάκη Θάλεια: Το είδος της ωδής στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από την αρχή του 19ου αιώνα έως το 1880. Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή. Λευκωσία: Πανεπιστήμιο Κύπρου-Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, 2005.

Kipp 1994 –Kipp Jacop W.: «The Russian Navy and the Problem of Technological Transfer», στον τόμο: Ben Eklof–John Bushnell–Larissa Zakharova (επιμ.): Russia's Great Reforms, 1855-1881. Indiana: Indiana University Press, 1994, 115-138.

Κυριακίδης 1892 –Κυριακίδης Επαμεινώνδας: Ιστορία του Συγχρόνου Ελληνισμού από της ιδρύσεως του Βασιλείου της Ελλάδος μέχρι των ημερών μας 1832-1892: μετά εισαγωγής επί των διαφόρων ιστορικών περιπετειών του έθνους, της μεγάλης επαναστάσεως του 1821 και της διοικήσεως του Καποδιστρίου και εξήκοντα και πλέον εικονογραφιών. τόμ. Β'. Αθήνα: Εκ της Βασιλικής Τυπογραφίας Ν. Γ. Ιγγλέση, 1892.

Λιάκος 1985 –Λιάκος Αντώνης: Η ιταλική ενοποίηση και η Μεγάλη Ιδέα 1859-1862. Αθήνα: Θεμέλιο, 1985.

Παπαδόπουλος 1977 –Παπαδόπουλος Στέφανος: «Ο Κριμαϊκός Πόλεμος και ο Ελληνισμός», στο: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. ΙΓ'. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1977, 143-168.

Ραγκαβής 1930 –Ραγκαβής Αλέξανδρος Ρίζος: Απομνημονεύματα, τόμ. Γ'. Αθήνα: Τύποις Πυρσού, 1930.

Σαμαρτσίδου 1859 –Σαμαρτσίδου Ευφροσύνη: «Ωδή εις την άφιξιν του Μεγάλου Δουκός της Ρωσσίας Κωνσταντίνου»: εφ.

Πρωινός Κήρυξ, 25/04/1859 και εφ. Αθηνά, 02/05/1859.

Schaeffer 1989 –Schaeffer Jean-Marie: Qu'est-ce qu'un genre littéraire?. Παρίσι: Seuil, 1989.

Σκοπετέα 1988 –Σκοπετέα Έλλη: Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880). Αθήνα: Πολύτυπο, 1988.

Σούτσος 1857 –Σούτσος Αλέξανδρος: Απομνημονεύματα Ποιητικά επί του Ανατολικού Πολέμου. Έκδοσις δευτέρα εις ην προστίθεται Ωδή του αυτού επί της στέψεως του Αυτοκράτορος της Ρωσσίας, Αλεξάνδρου του Β'. Αθήνα: Τυπογραφείο Αλεξ. Γκαρπολά, 1857.

Σπαθής 1859 –Σπαθής Νικόλαος: «Ωδή προς την α.α.υ. τον Μέγαν Δούκα Κωνσταντίνον Αρχιναύαρχον της α.μ. του Αυτοκράτορος πασών των Ρωσσιών και Βασ. της Πολωνίας, κτλ., κτλ.»: εφ. Αιών, 27/04/1859.

Σταματόπουλος 2003 –Σταματόπουλος Δημήτριος: Μεταρρύθμιση και εκκοσμίκευση. Προς μια ανασύνθεση της ιστορίας του Οικουμενικού Πατριαρχείου στον 19ο αιώνα. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2003.

Σφυρόερας 1977–Σφυρόερας Βασίλειος: «Περίοδος εσωτερικών ανωμαλιών και εξωτερικών πιέσεων (1847-1853)», στο: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, ό.π., 132-143.

Φινάλης 1859 –Φινάλης Γεώργιος: Ωδή επί τη εις Αθήνας ελεύσει της Α. Υ. του Μεγάλου Δουκός Κωνσταντίνου, Αδελφού του Αυτοκράτορος πασών των Ρωσσιών, Αλεξάνδρου του Β'. Εγράφη τη 17 Απριλίου 1859 Ημέρα των Γενεθλίων της α.μ. του Αυτοκράτορος Πασών των Ρωσσιών. Αθήνα: Τυπογραφείο της “Αυγής”, 1859.

The 1859 arrival in Athens of the Grand Duke Constantine of Russia was celebrated in a number of odes that were published the same year. The historical situation once again brought to the fore the celebratory version of the genre as well as its conventions with the purpose to praise the Greek historical past and to promote the hosts' events for the Grand Duke's arrival. The festive social atmosphere serves for the poetic persona as an opportunity to call

for Russia's assistance, a poetic move that directly expresses Greek society's collective expectations.

Λέξεις –κλειδιά: Δούκας της Ρωσίας Κωνσταντίνος/ είδος ωδής/ 1859/ Μεγάλη Ιδέα.

Keywords: *Grand Duke Constantine of Russia/ ode as a literary genre/ 1859/ Great Idea (Megáli Idéa).*

Δανιήλ Μακρής, Μεσσήνη Ιταλίας

ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΡΩΣΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΣΕΙΣΜΟ ΤΟΥ 1908 ΣΤΗ ΜΕΣΣΗΝΗ ΤΗΣ ΣΙΚΕΛΙΑΣ

Το θέμα της παρούσης αφορά τη συγκριτική λογοτεχνία ρωσικών και ελληνικών κειμένων για τον σεισμό της 28ης Δεκεμβρίου 1908, που κατέστρεψε ολοσχερώς τις δυο μεγάλες πόλεις της Μεσσήνας και του Ρηγίου της Καλαβρίας μαζί με πολλές κωμοπόλεις και χωριά με 100.000 νεκρούς και αντίστοιχους άστεγους. Επρόκειτο για τη μεγαλύτερη φυσική καταστροφή του 20ου αιώνα ανά τον κόσμο.

Οι πρώτοι βοηθοί ήταν Ρώσοι ναύτες του στόλου της Βαλτικής που βρίσκονταν στα ανοιχτά των Συρακουσών για ναυτικές εξασκήσεις και ακόμα και σήμερα οι σχέσεις μεταξύ Ρωσίας και της πόλης της Μεσσήνας είναι στενές και άψογες, με μεγάλη ευγνωμοσύνη για τους αγγέλους σωτήρες [Palermo Di Stefano 1988, Ostakhova 2010, Ostakhova 2013].

Σημειωτέον δε ότι ο προμηθευτής του ρώσικου στόλου στη Μεσόγειο ήταν ο Έλληνας εφοπλιστής Μιχάλης Βρυώνης, που βρήκε το θάνατό του στη Μεσσήνα, ενώ περίμενε την άφιξη του στόλου για να μεταβεί στον Πειραιά.

Ο σημαντικός ρόλος των Ρώσων ναυτών υπογραμμίστηκε από τον διεθνή τύπο της εποχής, που εξήρε τον ηρωισμό τους, την αυταπάρνηση, τη σωτήρια δράση τους [Macris D., Palermo 2013].

Από της εμπειρίες του σεισμού βγήκαν στα ρωσικά αξιοσημείωτα έργα υψηλού επιπέδου. Ο πρώτος που έδωσε το στίγμα του ήταν ο νομπελίστας Ηλίας Μέτσνικοφ (1845-1916), που εξεφώνησε επιτάφιο λόγο για τη μαρτυρική πόλη από το Παρίσι, όπου βρισκόταν, στις 7-1-1909 [Μέτσνικοφ 2008].

Αργότερα άφησε αξιόλογο λογοτεχνικό έργο άλλος διάσημος Ρώσος επιστήμονας, ο Σεργέι Τσαχότιν (1883-1973), που η παρουσία του παρατηρείται και από του Έλληνες απεσταλμένους που έφτασαν στη Σικελία αμέσως μετά τον σεισμό. Ο Τσαχότιν

ήταν γνωστός και στην Ελλάδα, όπου είχε ζήσει προσωρινά [Τσαχότιν 2008].

Από την πλευρά των Ελλήνων έχουμε δυο ποιήματα του γνωστού ποιητή Ι. Πολέμη (1862-1924), από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της γενιάς του 1880, που με αρχηγό και εμπνευστή τον Παλαμά άλλαξε ριζικά την πορεία των Ελληνικών γραμμάτων [Macris 2011].

Το πρώτο ποίημα του δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα Εστία υπ. αρ. 5348 της 21-12-1908 με το παλιό ημερολόγιο (νέο ημερολόγιο 3-1-1900) έχει τίτλο «Ο σεισμός», σε 34 στίχους.

Το δεύτερο στην ίδια εφημερίδα στο τεύχος 5355 της 29-12-1908 (νέο ημερολόγιο 11-1-1909), με τίτλο «Για τους σεισμοπαθείς», σε 49 στίχους.

Πρόκειται για την πρώτη λογοτεχνική αλλά και κριτική αποτίμηση ποιημάτων που εμπνεύστηκαν από τη μεγάλη τραγωδία που έπληξε τη δυστυχημένη ελληνική πόλη της Σικελίας.

Τα δύο ποιήματα δεν εμπεριέχονται στα «Άπαντα» του Πολέμη, οπότε είναι η πρώτη φορά που παρουσιάζεται στο κοινό μια γενική εκτίμηση της ποιητικής αξίας τους [Πολέμης 1970].

Το πρώτο ποίημα «Ο σεισμός»

Η φαντασία που χάρισε μορφή σε κάθε ιδέα
στ' αθώρητα, στ' αόρατα κ' ευγενικά ή χυδαία
και τίποτα δεν άφησε χωρίς να ζωγραφίσει,
εσένα σ' έχει αφήσει,
Σεισμέ, δίχως μορφή.

Ομώς εγώ, ο πειό ταπεινός κι ο πειό μικρός του κόσμου,
σαν ένα χέρι απέραντο σε βλέπω πάντα εμπρός μου,
χέρι σιδεροδάκτυλο με πέτρινη απαλάμη,
που αναταράζεται όλ' η γη και τρέμει σαν καλάμι
σε κάθε σου στροφή

Ποια δύναμι ανιστόρητη δύναμι σου χαρίζει,
ποια θέλησι σε κυβερνά, ποια θέλησι σ' ορίζει
και σε προστάζει να κτυπάς, να ρίχνης ότι λάχη,
και απ' το βυθό της θάλασσας ως των βουνών τη ράχη
νε φέρνης την ακράτηση, την άφταστην ορμή σου ;
μουγγρίζει ο αγέρας και βογγάστο διάβα σου, οι αρμοί σου

βαριά τριζοκοπούν.

Χέρι του ολέθρου, που τη γη με μιάς ξεθεμελιώνει
και στα τρανά σου δάκτυλα συντρίβεις, τριβεις, λιώνεις
τ' αλύγιστο το σίδερο και τη σκληρή την πέτρα,
χέρι του ολέθρου, μέτρα
τ' αμέτρητά σου θύματα τ' άθαφτα και θαμμένα,
τα ζωντανά πλέον άψυχα κι από τα πεθαμμένα,
γιατί δεν έχουν δύναμι το στόμα των ν' ανοίξουν,
τους στεναγμούς να πνίξουν
τον πόνο τους να πουν.

Βουβάσου, πόνε αμαρτωλέ, πόνε του πόνου, σώπα!
Δύναμι συ ανιστόρητη, συγχώρησέ με αν τώρα
χέρι του ολέθρου ο άθλιος τ' ατρόμητό σου χέρι.
Ποιός τη βουλή σου εμάντεψε, ποιός τη βουλή σου ξέρει;
Ω δύναμι ανιστόρητη, δράμε παρηγορήτρα,
θέλησι κυβερνήτρα
συγχώρησέ με- ω ναί!

Το δεύτερο ποίημα «Για τους σεισμοπαθείς»

Στη γη που ετράνταξε ο σεισμός, στην ερημιά τη μαύρη
μηδέ πουλί λιγόφαγο κόκκο τροφής θε ναύρη,
κι αν κάπου κάποιο αστόχαστο που πλάνεψε η πείνα,
πετά γοργά κι ελπίζοντας προς τ' άγρια μέρη εκείνα,
ακούη βοή, θεωρεί καπνούς μες' από τα ριζολίθια βλέπε ο
ραγίσματα, πληγές στης έρμης γης στα στήθια
και λησμονεί την πείνα του, σπαιζει τον αγέρα
και φεύγει, φεύγει μακρυά, και φεύγει φεύγει πέρα
Αλλοίμονο στη ζηλευτή και ονειρεμένη χώρα
τίποτε δεν απόμεινε παρά μια μαυροφόρα.

Τόσο χλωμή κι αχνόσαρκη και ταπεινή προβάλλει
όμως και τόσο ευγενική και ασύγκριτη στα κάλλη
που λες καλόγηρα ναν αυτή, καλόγηρα κουρασμένη
ή ρήγισσα που ακοίμητη το ρήγα της προσμένει ;
Ω! σε γνωρίζω, Υπομονή, συντρόφισσά μου μόνη!
Οσες φορές η απελπισιά κρεμνίζει κ' ερημώνει
τους πύργους των ονείρων μου, των πόθων τα παλάτια,

έρχεται συ στο πλάι μου με βουρκωμένα μάτια
και μες' στα σκότη της ψυχής υψώνοντας το χέρι
μου δείχνεις κάπου μακρυά γλυκόφωτο εν' αστέρι,
τ' αστέρι εκείνο τ' άγρυπνο που ο κόσμος λέει Ελπίδα.

Ναι, σε γνωρίζω, Υπομονή! πάντοτ' έσπεναν' είδα
μες' στης ψυχής μου τους σεισμούς χλωμή και μαυροφόρα,
καλόγρηνα και βασίλισσα, όπως σε βλέπω τώρα
μες' στα συντρίμια των σεισμών, στ' αγνώριστα ρημάδια,
στα σωριασμένα χώματα, στους λάκκους, στα σκοτάδια,
στη γύμνια, στο τρεμούλιασμα, στην πείνα, στην ορφάνια,
στα λείψανα, στης ομορφιάς τ' άχαρα περηφάνια,
στα χηρεμένα αντρόγυνα, στα ταίρια δίχως ταίρι,
παντού σε βλέπω, Υπομονή, παντού,
με τόνα χέρι

περιμαζεύεις των σεισμών τα σκόρπια απομεινάρια,
με τ' άλλο δείχνεις μακρυά τη λάμψη την καθάρια
του άστρου που Ελπίδα το καλούν κι ανέσπερο το λένε.

Κ' ενώ δειλά τα μάτια σου θεωρούν και σιγοκλαίνε,
δροσόφωτο χαμόγελο τ' αχνά σου χείλη ανοίγει
και ταιριαστά κι αχώριστα με τη φωνή σου σμίγει,
με τη φωνή σου τη γλυκιά που τέτοια λόγια λέει
Ακένωτα κι αστείρευτα παντού τα τα θεία ελέη,
κρούουν καρδιές κι αμοιγούν, και βρίσκει απ' άκρα ως άκρη
ο πόνος σας συμπόνεσι, το δύκρυό σας δάκρυ
κι ουτ' ένα μάτι αδάκρυτο δεν απομένειμ ουτ' ένα
ανοίγουν χέρια σφαλιστά, πουγγιά σφικτοδεμένα
και βρισκ' η γύμνια σκέπασμα κ' η κούρασι κρεββάτι
κι αναθαρρεύει η απελπισιά και βρίσκει μονοπάτι,
το μονοπάτι που οδηγεί προς της ζωής το δρόμο,
κι αγάλια ακολουθώντας το με το σταυρό στον ώμο,
κι αγάλια ακολουθώντας το προσεύχεται και λέει
Ακένωτα κι αστείρευτα παντού τα τα θεία ελέη!

Τα κείμενα δείχνουν διαφορετική έμπνευση με το πέραςμα
του χρόνου ενώ το πρώτο φαίνεται γραμμένο με τον εφιάλτη του
σεισμού που κυνηγάει τον ποιητή και η έκφραση δείχνει κάπως
μέτρια και ταπεινωμένη, το δεύτερο και από μετρική άποψη έχει

περισσότερη δύναμη και φροντίδα, σαν ο ποιητής να έχει δυναμώσει
το ηθικό του και να είναι έτοιμος να ανταποκριθεί στις προκλήσεις
της Ιστορίας, πάντα με βοήθεια του Θεού και του έλεους Του.

Η κριτική δεν ευνοούσε τον Πολέμη, ο Πολίτης κρίνει ότι
«καλλιέργησε μια εύκολη ποίηση, πλαδαρή στο στίχο και
στη γλώσσα, φτωχή σε ιδέες, μια ποίηση που τα λέει όλα και
απευθύνεται κυρίως στον μέσο και ανίδεο αναγνώστη» [Πολίτης:
219] αν και ο ίδιος ο Παλαμάς καταλήγει σε κάπως διαφορετικά
συμπεράσματα «ποίησης ευφάνταστος, απερισκεπτος εις στιχους
ευκόλους, ευλήπτους, με ωραίας ομοιοκαταληξιάς» [Παλαμας
1969, τομ. 2: 460].

Και ο Δημαράς ασκεί δριμύτατη κριτική, αφήνοντας μόνο
λιγοστές εξαιρέσεις σε ένα γενικό πλαίσιο πολύ μέτριο «Η
κοινοτοπία δεν τον τρομάζει, τα συναισθήματά του είναι
καθημερινά και μόνο ένα υπόλειμμα ρωμαντικού στόμφου τείνει
να τα εξάρει. Κινείται μέσα σ' έναν κόσμο φτωχό από ιδέες και
φτωχό από λέξεις.....Τίποτε, ούτε εικόνες, ούτε στοχασμοί,
ούτε γλώσσα, ούτε έμπνευση, δεν ξεπερνάει την νοητικότητα του
μέσου αναγνώστη. Ωστόσο, όλος ο υποτονισμός φέρνει κάποτε
στην επιφάνεια λιγοστά ποιήματα τρυφερής απλότητας» [Δημαράς:
478].

Ίσως σε αυτά τα δύο «αποκηρυγμένα» ποιήματα του Πολέμη
βρίσκεται ίχνος της τρυφερής απλότητας που ξλωμά διέκρινε ο
Δημαράς.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Macris 2011 – Macris D. “Una traduzione di I. Polemis” in
“Centonove” Messina (7-10-2011), p. 41.

Ostakhova 2009 – Ostakhova T.A. “Abbiamo visto Messina
ardere come una fiaccola” I marinai russi raccontano il terremoto
del 28-12-1908, Reggio Calabria 2009.

Ostakhova 2010 – Ostakhova T.A. “Russkie morjaki v Messine:
sudba komandira krejsera “Admiral Makarov” in “Novaja I
noveisaja istoria”, Moskva, 3(2010), pp. 185-187 (στα ρωσικά).

Ostakhova 2013 – Ostakhova T.A. “Zemletrjasenie 1908 g. i

pomosc rossijskich morjakov” in “Russkaja Sicilija” Nauc red. i sost. M. Talalay, Palermo – Moskva 2013, pp.111-112 (στα ρωσικά).

Palermo Di Stefano 1988 – Palermo Di Stefano R. (a cura di). *Marinai russi a Messina*, Messina, 1988.

Δημαράς 2000 – Δημαράς Κ. *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, 2000.

Μέτσνικοφ 2008 – Μέτσνικοφ Η. Η διαμονή μου στη Μεσσήνα: αναμνήσεις από το παρελθόν. Επιμέλεια και μετάφραση στα ιταλικά του Τζ. Ιαννέλλου, Μεσσήνη, 2008 (στα ιταλικά).

Παλαμάς 1969 – Παλαμάς Κ. *Άπαντα*. Αθήνα, 1969.

Πολέμης 1970 – Πολέμης Ι. *Άπαντα*. Αθήνα, 1970.

Πολίτης 1995 – Πολίτης Λ. *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, 1995.

Τσαχότιν 2008 – Τσαχότιν Σ. *Κάτω από τα ερείπια της Μεσσήνας*. Επιμέλεια και μετάφραση στα ιταλικά του Τζ. Ιαννέλλου, Μεσσήνη, 2008 (στα ιταλικά).

ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΡΩΣΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΣΕΙΣΜΟ ΤΟΥ 1908 ΣΤΗ ΜΕΣΣΗΝΗ ΤΗΣ ΣΙΚΕΛΙΑΣ

The present article deals with the terms of comparative literature in Russian and Greek texts, dated by December 28, 1908 and devoted to the earthquake, which destroyed the two large cities of Messina and Reggio Calabria with many towns and villages with 100,000 dead and a lot of homeless. It was the largest natural disaster of the 20th century worldwide.

Λέξεις κλειδιά: Ρωσία, Ελλάδα, σεισμός, συγκριτική λογοτεχνία.

Key words: Russia, Greece, earthquake, comparative literature.

Μαρούλης Διονύσιος, Μόσχα

ΓΛΩΣΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

Καθένας από εμάς, αν επιθυμήσει να κάνει μια ενδοσκόπηση στη γλωσσική συμπεριφορά του, θα διαπιστώσει πρωτίστως ότι έχει διαμορφώσει συνειδητά και ασυνειδητά μια ιδιόλεκτο σύμφωνα με το γνωστό αξίωμα λόγου – ομιλίας της γλωσσολογίας. Κυρίως όμως θα παρατηρήσει ότι αυτή η ιδιόλεκτος δεν είναι μία και ενιαία, αλλά διαφοροποιείται ανάλογα με τις περιστάσεις επικοινωνίας και επιπλέον, αν επιχειρήσει μια σύγκριση με την ιδιόλεκτο άλλων ομιλητών, θα προσέξει ομοιότητες αλλά και διαφορές που οφείλονται σε παράγοντες όπως το φύλο, η ηλικία, η κοινωνική τάξη. Αυτό θα τον οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι γλώσσα και κοινωνία βρίσκονται σε άμεση εξάρτηση και διάδραση. Η σχέση γλώσσας και κοινωνίας και κοινωνίας και γλώσσας είναι το αντικείμενο ενός μερικότερου κλάδου της γενικής γλωσσολογίας, της κοινωνιογλωσσολογίας, η οποία εν ολίγοις εξετάζει τις μεταβλητές που δημιουργούν ένα βασικό χαρακτηριστικό της ομιλίας, την ποικιλία. Αν και στη γενική γλωσσολογία ο όρος γλωσσική κοινότητα περιλαμβάνει κάθε ομιλητή της ίδιας φυσικής γλώσσας, στην κοινωνιογλωσσολογία ο όρος προσδιορίζει ομάδες ομιλητών της ίδιας φυσικής γλώσσας που χαρακτηρίζονται όμως από συγκεκριμένες νόρμες στις γλωσσικές επιλογές τους που τελικά δημιουργούν ξεχωριστές και αναγνωρίσιμες ομάδες ομιλίας του κοινού κώδικα λόγου.

Καθώς στη δομή του συστήματος γλώσσας το λεξιλόγιο είναι το πιο ρευστό αλλά και ταυτόχρονα το πιο μετρήσιμο και εύκολα παρατηρήσιμο στοιχείο [Αναστασιάδη – Συμεωνίδη 1986: 48-52] σε αυτή την ανακοίνωση η εξέταση της σχέσης γλώσσας και κοινωνίας θα περιοριστεί στην έννοια του λεξιλογίου σε σχέση με κάποια στερεότυπα που αφορούν το λεξιλόγιο των νέων. Στη κοινωνιογλωσσολογία η ηλικία θεωρείται μια από τις βασικές

μεταβλητές που επηρεάζουν την ομιλία [Μικρός 2009: 137]. Ο όρος γλώσσα των νέων δηλώνει το σύνολο των γλωσσικών φαινομένων που χαρακτηρίζει την επικοινωνία μεταξύ τους. Πρόκειται για μια κοινωνιόλεκτο που λειτουργεί στο κοινωνικό δίκτυο της παρέας. Το νεανικό λεξιλόγιο περιλαμβάνει εκφράσεις χωρίς αντίστοιχο στην κοινή γλώσσα όπως εκφράσεις αξιολόγησης (αστέρι , σουπερ), συμφωνίας (μέσα είσαι), άρνησης (με την καμία), επιδοκimasίας (φοβερό). Συχνά οι νέοι τροποποιούν τις σημασίες (κόκκαλο= ο μεθυσμένος), ή τροποποιούν τη μορφή μιας λέξης χωρίς αλλαγή της σημασίας της όπως ματσό= ματσωμένος [Παυλίδου 2000 : 23-25]. Κοινωνιολογικά η γλώσσα των νέων είναι ένα φαινόμενο με εξήγηση, αφού με την γλώσσα τους οι νέοι συμβολίζουν ότι ανήκουν σε μια ηλικία με δικές της επιδιώξεις και αξίες. Στους νέους οι συμβάσεις της γλωσσικής ευγένειας δεν έχουν αναπτυχθεί πλήρως και επιπλέον τα κοινωνικά δίκτυα των νέων είναι στενότερα από των ενηλίκων και άρα η συμμόρφωση προς την παρέα εντονότερη [Taylor 1994 : 36-37].

Τα τελευταία χρόνια και ειδικότερα από το '90 κι έπειτα στον ελληνικό χώρο οι συζητήσεις γύρω από τη ΓτΝ έχουν πάρει μεγάλες διαστάσεις, με θέμα την αδυναμία των νέων να μιλήσουν και να εκφραστούν “σωστά”. Κάθε Έλληνας είναι πλέον μάρτυρας τουλάχιστον μίας κινδυνολογικής συζήτησης για την ελληνική γλώσσα, με ειδικότερο θέμα τη δημοφιλέστατη “λεξική πενία”, την πιο εμφανή συνέπεια του ευρύτερου φαινομένου ΓτΝ. Οι διαμαρτυρίες συνήθως ακούγονται από τα στόματα των «μεγάλων», που σπεύδουν να επιπλήξουν τη διαφορετικότητα και τη νεωτερικότητα του κώδικα των νέων. Δε λείπουν όμως οι περιπτώσεις, που οι φωνές αυτές ενισχύονται από την ίδια την επιστημονική κοινότητα, η οποία κινεί τα νήματα της γλωσσικής σύγκρουσης και με τη σφραγίδα της επιστημονικής εγκυρότητας στιγματίζει κοινωνικά τη ΓτΝ και τους ομιλητές της [Ανδρουτσόπουλος 1997 : 574].

Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, καλούμαστε να εξετάσουμε τη ΓτΝ και να διαπιστώσουμε κατά πόσο είναι έγκυρες οι κατηγορίες που της προσάπτουν. Γι αυτό το σκοπό, θα χρησιμοποιήσουμε δεδομένα απ' τον προφορικό λόγο των νέων, η συλλογή των οποίων

έγινε με τη μέθοδο της παρατήρησης με συμμετοχή. Ως ειδικότερο επίπεδο ανάλυσης, επιλέγουμε το λεξιλόγιο και συγκεκριμένα, τη δημιουργία νέας λεξικής μονάδας, τη σημασιολογική μεταβολή και το δανεισμό. Η επιλογή του λεξιλογίου ως επίπεδου ανάλυσης έγινε βασικά για δύο λόγους αφ' ενός, επειδή η “πληθώρα νέων λέξεων και εκφράσεων” είναι το κύριο χαρακτηριστικό της ΓτΝ [Ανδρουτσόπουλος 1997 : 564], [Cheshire 1987 : 761] και αφετέρου, επειδή το λεξιλόγιο είναι το κατεξοχήν πεδίο γύρω από το οποίο συσσωρεύονται οι γλωσσικές συζητήσεις, είτε αυτές προέρχονται από ειδήμονες είτε όχι και γι αυτό ανταποκρίνεται περισσότερο από άλλα επίπεδα στο σκοπό της συγκεκριμένης ανακοίνωσης, στο να εξετάσει, δηλαδή, τη ΓτΝ μέσα στο πλαίσιο αυτών των αμφισβητήσεων. Στοιχεία της αργκό, δάνεια, νέες λεξικές μονάδες και σημασιολογικοί νεοτερισμοί είναι χαρακτηριστικά που τροφοδοτούν και διαμορφώνουν μια ΓτΝ. Στο παρόν δείγμα συνομιλίας, εντοπίσαμε τις εξής περιπτώσεις:

α. «άμα σου πούνε μάμού»: σ' αυτήν την περίπτωση, έχουμε τη δημιουργία νέας λεξικής μονάδας. Το νέο σημαίνει «μάμού» δημιουργείται από τη λεξικοποίηση φράσης του προφορικού λόγου. Πρόκειται για το διστακτικό μόριο «μα» με την προσκόλληση του ηχομιμητικού παραγόμενου απ' αυτό, «μου». Το πρόβλημα που παρουσιάζει η νέα λέξη, τόσο στην προφορική όσο και στη γραπτή της μορφή, είναι ο διπλός τόνος, φαινόμενο που δε συμφωνεί με το μονοτονικό σύστημα της Νέας Ελληνικής, μπορεί ωστόσο να ερμηνευτεί, αν σκεφτούμε ότι η λεξικοποίηση βρίσκεται ακόμα σε αρχικό στάδιο και η σύνθεση δεν έχει ακόμα συντελεστεί πλήρως [Αναστασιάδη- Συμεωνίδη 1994: 54].

β. «δεν είχα διαβάσει Χριστό»: σ' αυτό το σημείο, έχουμε να κάνουμε με μία από τις περιπτώσεις έκφρασης της άρνησης στη βάση του ελάχιστου. Έχει διαπιστωθεί διαγλωσσικά, ότι η άρνηση αναζητάει κατά καιρούς μηχανισμούς επανενίσχυσης για να ανανεωθεί και να ενδυναμώσει τους τρόπους έκφρασής της, που με τον καιρό εξασθενούν, ένας απ' αυτούς τους μηχανισμούς πραγματοποιείται με την αξιοποίηση εκφράσεων του ελάχιστου. Έτσι έχουμε τις εκφράσεις “δεν είδε κανΕΝΑ”, “δεν ήπια ΓΟΥΛΙΑ” κι ακόμα, το ενδεικτικό για την περίπτωση του παραδείγματος

μας, “δε διάβασε ΛΕΞΗ”, στις οποίες η εξασθενημένη άρνηση δεν αναζητάει κάποιο ελάχιστο στοιχείο, για να προβάλλει με τη βοήθειά του την έννοια του “ούτε ένα”. Το σχήμα αυτό δεν είναι αυθαίρετο αφενός, στηρίζεται στο λογικό κανόνα του *modustollens*, ο οποίος το καταξιώνει λογικά αφετέρου υλοποιείται και οργανώνεται μέσα σε συνθήκες πραγματικού λόγου και εξυπηρετεί επικοινωνιακούς σκοπούς και τεχνικές [Βελούδης 1995 : 5-12]. Στην περίπτωση τώρα της χρήσης του στα πλαίσια της ΓτΝ, βλέπουμε ότι παραμένουν και πάλι η λογική του βάση και οι επικοινωνιακές σκοπιμότητες, χρησιμοποιείται όμως στη θέση του ελάχιστου η λέξη Χριστός, η οποία εκφράζει ένα ελάχιστο, με την έννοια του απόλυτου, μέγεθος και γι αυτό το λόγο είναι ικανή να δώσει έμφαση στην έκφραση της άρνησης. Οι νέοι αποφεύγουν στη γλώσσα τους καθιερωμένους τρόπους κι επινοούν νέες, ρηξικέλευθες μεθόδους για την έκφρασή τους. Έτσι, δε διστάζουν να χρησιμοποιήσουν την έννοια του Χριστού, μια έννοια ιδιαίτερα βαριά και φορτισμένη κι ακόμα προκλητική για τ’αυτιά κι ανεπίτρεπτη για τη γλώσσα μιας μεγάλης μερίδας του κόσμου των “μεγάλων”.

γ. «πωπω! Στάνταρ! Στάνταρ!»: εδώ έχουμε να κάνουμε με την περίπτωση του δανεισμού.

Συγκεκριμένα, πρόκειται για δάνειο απ’ την αγγλοαμερικανική, που είναι η κύρια πηγή δανεισμού για την ελληνική γλώσσα σήμερα. Ο δανεισμός καλύπτει μια έλλειψη της γλώσσας σε κάποια χρονική στιγμή. Όταν μια γλώσσα δεν παρέχει στους ομιλητές σημαίνον για κάποιο σημειώμενο, τότε αυτοί σπεύδουν είτε να το δημιουργήσουν μέσα από τη γλώσσα τους είτε να το δανειστούν, από κάποια γλώσσα που το διαθέτει [Αναστασιάδη – Συμεωνίδη 1994:18]. Στην περίπτωση του σημειώμενου **στάνταρ** δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι λείπει από την ελληνική σημαίνον με ίδια σημασία, αφού υπάρχουν τα σίγουρα, βέβαια, οπωσδήποτε και πολλά παρόμοια, που βρίσκονται μάλιστα σε μεγάλη χρήση. Ακριβώς όμως, εξαιτίας της ευρείας τους χρήσης, τόσο της διαχρονικής, όσο και της συγχρονικής από όλες τις κατηγορίες των ομιλητών, η έντασή τους έχει ατονίσει και δε φτάνει για να αποδώσει εμφατικά τη βεβαιότητα. Οι νέοι προκειμένου να πουν ακριβώς αυτό που θέλουν, στρέφονται

χωρίς δεύτερη κουβέντα στην αγγλοαμερικανική και δανείζονται κάποιον δικό της τύπο. Ο δανεισμός από την αγγλοαμερικανική είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη πρακτική για τις ΓτΝ κυρίως εξαιτίας της διεθνοποίησης της μουσικής κουλτούρας, που ξεκινάει συνήθως από την Αγγλία και την Αμερική και με τη βοήθεια των ΜΜΕ περνάει σε άλλους λαούς και δίνει σ’ αυτούς κάποια από στοιχεία της [Cheshire 1987:761].

δ. «για το ξεκάρφωμα»: εδώ έχουμε να κάνουμε με μεταφορά. Η έλλειψη σημαίνοντος οδηγεί αυτή τη φορά τη γλώσσα σε ανακύκλωση, καθώς ψάχνει στο υλικό που ήδη έχει και μέσα απ’ αυτό πετυχαίνει να φιλοξενήσει νέα σημειώμενα κάτω από υπάρχοντα σημαίνοντα.

ε. «δηλαδή δεν παίζει (να με πάρει τηλέφωνο)»: αυτή η περίπτωση αφορά τη σημασιολογική μεταβολή ταυτόχρονα με την αλλαγή της σύνταξης του ρήματος. Εδώ συναντάμε μια μεταφορική σημασία του παίζει, που είναι αυτή του υπάρχει περίπτωση. Αυτή η αλλαγή εκδηλώνεται και στη σύνταξη το παίζει , ως απρόσωπο, βρίσκεται στο τρίτο πρόσωπο του ενικού και παίρνει ως υποκείμενο ολόκληρη δευτερεύουσα πρόταση. Οι αλλαγές αυτού του τύπου είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες, κυρίως γιατί αυτές είναι που δίνουν μερικά από τα πιο βασικά ρήματα της ΓτΝ [Ανδρουτσόπουλος 1999 :566].

Η ΓτΝ δεν είναι ούτε ανεπαρκής ούτε ακατάλληλη ούτε περιορισμένη. Αντίθετα, ανταποκρίνεται στο σκοπό της και παρέχει στους χρήστες της τα μέσα για να εκφραστούν, ανταποκρίνεται δηλαδή στις ανάγκες της επικοινωνίας, πράγμα που καμία άλλη ποικιλία δε θα μπορούσε να κάνει στη θέση της. Είναι επίσης ικανότατη να εκφράσει με ακρίβεια ακόμα και τις λεπτομέρειες, να δώσει έμφαση εκεί που χρειάζεται και να καλύψει τις ελλείψεις της. Για τον τελευταίο σκοπό, αξιοποιεί συχνά τον «οικολογικό» της χαρακτήρα, ενώ άλλοτε πάλι δανείζεται απ’ τα ερεθίσματα που έρχονται απ’ έξω, αν κάτι φαίνεται να της ταιριάζει καλύτερα. Η ΓτΝ έχει επίσης λογική δομή και μάλιστα της ίδιας «ποιότητας» μ’ αυτήν της πρότυπης ποικιλίας. Και τελικά δεν είναι παρά μια ποικιλία μιας γλώσσας στον ίδιο βαθμό που είναι και η γλώσσα των «μεγάλων» μια ποικιλία. Ο μόνος λόγος για τον οποίο επιπλήττεται

είναι ότι πέφτει στο στόμα μιας «λαϊκής γλωσσολογίας», που γίνεται από αδαείς και δεν είναι σε καμία περίπτωση κοινωνικά ρεαλιστική και συχνά ούτε καν καλοπροαίρετη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναστασιάδη Συμεωνίδα 1994 – Αναστασιάδη Συμεωνίδα Α. Νεολογικός δανεισμός της Νεοελληνικής. Θεσσαλονίκη : Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, 1994.

Ανδρουτσόπουλος 1997 – Ανδρουτσόπουλος Γ. Η γλώσσα των νέων σε συγκριτική προοπτική: Ελληνικά, Γαλλικά, Γερμανικά, Ιταλικά. Μελέτες για την ελληνική γλώσσα. Θεσσαλονίκη: Πρακτικά της ετήσιας Συνάντησης του τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., 1997.

Ανδρουτσόπουλος 1999 – Ανδρουτσόπουλος Γ. Γλώσσα των νέων και γλωσσική αγορά της νεανικής κουλτούρας. Μελέτες για την ελληνική γλώσσα. Θεσσαλονίκη: Πρακτικά της 18ης ετήσιας Συνάντησης του τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., 2-4 Μάη 1999.

Βελουδής 1995 – Βελουδής Γ. Γλώσσα και γνώση :Μαρτυρία από την έκφραση της άρνησης. Θεσσαλονίκη: Ανακοίνωση στη διημερίδα Γλώσσα και Γνώση των ΤΟΠΙΚΩΝ 6 της Εταιρείας Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου. Α.Π.Θ. ,1995.

Μικρός 2009 – Μικρός Γ. Η ποσοτική ανάλυση της κοινωνιογλωσσολογικής . Αθήνα : εκδόσεις Μεταίχμιο, 2009.

Μπαμπινιώτης 1994 – Μπαμπινιώτης Γ. Η γλώσσα ως αξία. Αθήνα: εκδόσεις Gutenberg, 1994

Παυλίδου 1999 – Παυλίδου Θ.-Σ. Μεταξύ ευγένειας και αγένειας: αγόρια και κορίτσια στη σχολική διεπίδραση. Μελέτες για την ελληνική γλώσσα. Θεσσαλονίκη: Πρακτικά της 20ής ετήσιας Συνάντησης του τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., 1999.

Φραγκουδάκη 1995 – Φραγκουδάκη Α. Μίλα ελεύθερα! Greeklish, η νέα γλώσσα. Τιμητές και υπέρμαχοι. Συνέντευξη από το Στάθη Τσαγκαρουσιάνο στο περιοδικό 01. Αθήνα: τεύχος 16, Απρίλιος 1995.

Fasold 1990- Fasold R. The Sociolinguistics of language. Introduction to Sociolinguistics, Vol. 2. England: Oxford press, 1990.

Labov 1972 – Labov W. The logic of nonstandard English. In Labov W., Language in the inner city: studies in the Black English Vernacular. Philadelphia, 1972.

Taylor 1994 – Taylor R. L. Adolescent peer group language. Oxford: In Asher R.E. (ed.), The encyclopedia of language and linguistics, 1994.

Cheshire 1987 – Cheshire J. Age- and generation- specific use of language. Berlin: In Ammon/ Dittmar/ Mattheier (eds), Sociolinguistics. An international handbook of the science of language and society., 1987.

<http://invenio.lib.auth.gr/record/65405/files/gri-2006-967.pdf?version=1>

<http://www.babiniotis.gr/wmt/webpages/index.php?lid=1&pid=7&catid=A&apprec=28>

http://www.komvos.edu.gr/glwssa/odigos/thema_b9/b_9_thema.htm

http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_d4/03.html

LINGUISTIC MODES OF GREEK YOUTH

In the sociolinguistics / κοινωνιογλωσσολογία age is considered to be one of the keys that affects speech / ομιλία. In this release we will use data taken from the oral speech of Greek young people, the collection of which was made by the method of observation and it is based mainly on vocabulary / λεξιλόγιο and specifically on the creation of new lexical unit / λεξικής μονάδας and the semantic change / σημασιολογική διαφοροποίηση with main purpose to show that the language of young people has also logical structure / λογική δομή and even the same «quality» with that of the standard variety and that it is merely another variety of the language to the same extent that is the language of «adults» a variety / ποικιλία.

Λέξεις – κλειδιά: κοινωνιογλωσσολογία – ηλικία- ομιλία- λεξιλόγιο – λεξική μονάδα – σημασιολογική διαφοροποίηση- λογική δομή – γλωσσική ποικιλία- αργκό – δάνεια- σημασιολογικοί νεοτερισμοί.

Keywords: *sociolinguistics – age- speech- lexical unit – semantic change – logical structure – variety-linguistic diversity – slang- loans – semantic innovations*

Μουζακίτη Αγγελική, Ιάσιο

Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ, ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΣΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΩΣ ΞΕΝΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ: ΤΟΜΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΑΓΕΣ

Στην εργασία μας εξετάζουμε τη θέση και το ρόλο που είχε και έχει η νεοελληνική λογοτεχνία και η ιστορία στα αναλυτικά προγράμματα και τα διδακτικά εγχειρίδια που προορίζονται για τη διδασκαλία των νέων ελληνικών ως ξένης γλώσσας. Εξετάζοντας και συγκρίνοντας κυρίως το διδακτικό υλικό που έχει παραχθεί από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και εξής, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τον τρόπο ενσωμάτωσης συγκεκριμένων λογοτεχνικών ρευμάτων, συγκεκριμένων ιστορικών περιόδων, πνευματικών και ιστορικών προσωπικοτήτων και συγκεκριμένων πολιτισμικών πρακτικών και νοοτροπιών στη διδασκαλία της νεοελληνικής ως ξένης γλώσσας. Μέσα από τη μελέτη της δομής και του περιεχομένου των διδακτικών εγχειριδίων, παρακολουθούμε τη σταδιακή μετάβαση από τη μονοπολιτισμική διδασκαλία που δίνει έμφαση στις πολιτισμικές και ιστορικές ιδιαιτερότητες του ελληνισμού στη διαπολιτισμική διδασκαλία, στην οποία παίζει ρόλο η «επικοινωνία» του ελληνικού πολιτισμού με άλλους πολιτισμούς και νοοτροπίες.

Η *διαπολιτισμικότητα* συνεπάγεται την αποδοχή της *πολυπολιτισμικότητας*, της συνύπαρξης δηλαδή διαφορετικών πολιτισμικών κοινοτήτων και το διαπολιτισμικό μοντέλο εκπαίδευσης στοχεύει στην ανάπτυξη δεξιοτήτων, στάσεων και αξιών που συμβάλλουν στη δημιουργία κλίματος αλληλεπίδρασης μεταξύ γλωσσών, λαών και πολιτισμών [Δαμανάκης 2003: 39]. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε πως το ζήτημα της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης τέθηκε επί τάπητος σε επίπεδο χάραξης εκπαιδευτικής πολιτικής κατά τη δεκαετία του '90, όταν η

Ελλάδα έγινε χώρος υποδοχής μεταναστών από χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, από τα Βαλκάνια και αργότερα από χώρες της Αφρικής και της Ασίας. Μέχρι τότε κυριαρχούσε σε όλα τα επίπεδα το μονοπολιτισμικό και εθνοκεντρικό μοντέλο εκπαίδευσης, καθώς οι διαφορετικές εθνοπολιτισμικές ομάδες αντιμετωπίζονταν ως ο «άλλος» που θα έπρεπε μέσω συγκεκριμένων εκπαιδευτικών και αντισταθμιστικών μέτρων και προσεγγίσεων να αφομοιωθεί από τον εθνικό κορμό. Τα αναλυτικά προγράμματα και τα διδακτικά εγχειρίδια της γλώσσας, της ιστορίας και της γεωγραφίας είχαν ως βασικό στόχο την «εθνική διαπαιδαγώγηση»[Αβδελά 1997: 27-45]. Το 1996 με την ψήφιση του νόμου 2413 «Η ελληνική παιδεία στο εξωτερικό, η διαπολιτισμική εκπαίδευση και άλλες διατάξεις» αναγνωρίζεται ο πολυπολιτισμικός χαρακτήρας της ελληνικής κοινωνίας και καθιερώνεται η διαπολιτισμική εκπαίδευση στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα. Με τον ίδιο νόμο ιδρύθηκε το Ινστιτούτο Παιδείας Ομογενών και Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης, ενώ κατά την περίοδο 1997-2000 υλοποιήθηκαν εκπαιδευτικά διαπολιτισμικά προγράμματα που αφορούσαν στην εκπαίδευση και ένταξη στην ελληνική κοινωνία παλιννοστούντων και αλλοδαπών μαθητών, την εκπαίδευση Μουσουλμανοπαίδων και την εκπαίδευση Τσιγγανοπαίδων. Παράλληλα ενισχύθηκαν ή δημιουργήθηκαν νέες έδρες και τμήματα ελληνικής γλώσσας και πολιτισμού στο εξωτερικό, συντάχθηκαν αναλυτικά προγράμματα και γράφτηκαν βιβλία ειδικά για τη διδασκαλία της ελληνικής ως ξένης γλώσσας [Αβραμίδου 2014: 72-73].

Έχοντας ως αφετηρία την πεποίθηση πως η διαπολιτισμικότητα συμβάλλει στην αποτελεσματικότερη διδασκαλία και εκμάθηση της ελληνικής ως ξένης γλώσσας είτε αυτή διδάσκεται σε αλλόγλωσσους στην Ελλάδα είτε στο εξωτερικό, το βασικό ερώτημα που μας απασχολεί, στην προκειμένη περίπτωση, είναι αν και σε ποιο βαθμό αξιοποιείται η διαπολιτισμική προσέγγιση στα σχετικά διδακτικά εγχειρίδια. Αξιοποιώντας την εμπειρία μας από τη διδασκαλία της νέας ελληνικής σε φοιτητές του Λεκτοράτου Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου AL.I.Cuza του Ιασίου, θα εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας σε διδακτικά εγχειρίδια που απευθύνονται κυρίως σε εφήβους και ενήλικες. Τα διδακτικό

υλικό που εξετάζουμε καλύπτει το χρονικό διάστημα από τα μέσα της δεκαετίας του '90 έως σήμερα. Σε γενικές γραμμές σε όλα τα διδακτικά εγχειρίδια, τα οποία είναι το αντικείμενο μελέτης μας, λίγο ή πολύ γίνεται προσπάθεια να εξοικειωθούν οι σπουδαστές με διάφορα κειμενικά είδη και με τις απαιτήσεις και τις ιδιομορφίες της ελληνικής γλώσσας.

Μπορούν, ωστόσο, να εντοπιστούν σημαντικές διαφορές ως προς την αξιοποίηση ή μη της διαπολιτισμικότητας. Συγκεκριμένα, το διδακτικό εγχειρίδιο του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών για τη διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας σε ομογενείς και αλλογενείς το οποίο εκδόθηκε το 1997 εστιάζει το ενδιαφέρον στην παρουσίαση σημαντικών στοιχείων και πληροφοριών για την ιστορία και εξέλιξη της ελληνικής γλώσσας μέσα από την παράθεση λόγιων εκφράσεων, ιδιωτισμών, παροιμιών αλλά και φράσεων ποιητών όπως του Σεφέρη και του Ελύτη για τη διαχρονική αξία και παρουσία της ελληνικής γλώσσας[Παναγοπούλου-Χατζηπαναγιωτίδη 1997: 1-22]. Επίσης, ένα ολόκληρο κεφάλαιο αφιερώνεται σε θέματα της νεοελληνικής ιστορίας και του πολιτισμού, στη διασπορά, τους πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, σε σημαντικές προσωπικότητες της πνευματικής και πολιτικής ζωής, όπως ο Καβάφης, ο Σεφέρης, η Μελίνα Μερκούρη, η Νάνα Μούσχουρη, ο Δημήτρης Χορν, ο Ανδρέας Παπανδρέου κτλ.[Παναγοπούλου-Χατζηπαναγιωτίδη 1997: 10/1-10/31]. Από την Αντιγόνη του Σοφοκλή μέχρι τη... Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη ο σπουδαστής έρχεται σε επαφή με το θέατρο και τον κινηματογράφο στην Ελλάδα, με το δημοτικό τραγούδι και το ρεμπέτικο[Παναγοπούλου-Χατζηπαναγιωτίδη 1997: 11/1-11/29]. Στην ενότητα που είναι αφιερωμένη στην ελληνική πολιτική ιστορία και τους θεσμούς παρατίθενται, μεταξύ άλλων, το περίφημο απόσπασμα του Επιταφίου του Περικλή για τη δημοκρατία, πληροφορίες για το πολιτικό σύστημα του ελληνικού κράτους, καθώς και μία σύντομη αναδρομή στις εκλογές του 20^{ου} αιώνα[Παναγοπούλου-Χατζηπαναγιωτίδη 1997: 12/1-12/29]. Από τη δομή και το περιεχόμενο του συγκεκριμένου εγχειριδίου συμπεραίνουμε ότι στόχος είναι να δοθεί έμφαση στην παρουσίαση της διαχρονικότητας της ελληνικής γλώσσας, της λογοτεχνίας και του πολιτισμού. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στα ιδιαίτερα

χαρακτηριστικά της ελληνικής κοινωνίας, στις λαμπρές αλλά και τις μελανές σελίδες της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, χωρίς, ωστόσο, να λαμβάνονται υπόψη οι ανάγκες και το διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο του ξένου σπουδαστή. Πρόκειται για ένα εγχειρίδιο που, κατά την άποψή μας, ενδείκνυται περισσότερο για ομογενείς.

Βεβαίως, η διαπολιτισμική προσέγγιση αρχίζει και κάνει δειλά δειλά την εμφάνισή της κυρίως στα εγχειρίδια που εκδόθηκαν από τα τέλη της δεκαετίας του '90 και μετά. Έτσι, στο ίδιο περίπου πνεύμα αλλά με κάποιες διαφοροποιήσεις από το βιβλίο του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών που προαναφέρθηκε, κινείται και ο 3ος τόμος από τη σειρά των Αρβανιτάκη *Επικοινωνήστε Ελληνικά*, που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1994 και βγήκε σε βελτιωμένη έκδοση το 2002. Και εδώ οι σπουδαστές έρχονται σε επαφή με την ιστορία της ελληνικής γλώσσας από την αρχαιότητα έως σήμερα, με την κλασική εποχή, με τους Ολυμπιακούς Αγώνες, την ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, τους βασικούς σταθμούς της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας κτλ [Αρβανιτάκης 2002: 74-75, 94-95, 107-108, 126-130, 160-175]. Εκεί όπου παρατηρείται μία διαπολιτισμική προσέγγιση της διδασκαλίας της ελληνικής είναι στις ασκήσεις αξιολόγησης του κεφαλαίου που αναφέρεται στις ιδιαίτερες διατροφικές συνήθειες των Ελλήνων. Έτσι, για παράδειγμα, οι σπουδαστές καλούνται να συγκρίνουν τα φαγητά και τα γλυκά που φτιάχνονται σε διάφορες εορταστικές εκδηλώσεις στην Ελλάδα με αυτά που φτιάχνονται στις χώρες τους. [Αρβανιτάκης 2002: 147]. Επίσης, στο διδακτικό εγχειρίδιο *Νέα Ελληνικά για Μετανάστες, Παλιννοστούντες, Πρόσφυγες και Ξένους* των εκδόσεων Μεταίχμιο, στο κεφάλαιο που είναι αφιερωμένο στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας από τον Όμηρο έως σήμερα ζητείται από τους σπουδαστές να μιλήσουν για τη λογοτεχνία της πατρίδας τους [Δεμίρη-Καμαριανού 2003: 207].

Τα τελευταία χρόνια δίνεται όλο και περισσότερο έμφαση σε αυθεντικές περιστάσεις επικοινωνίας, στη βιωματική μάθηση και στην αλληλεπίδραση μεταξύ λαών και πολιτισμών. Πρόκειται, βεβαίως, για μία τάση σαφώς εναρμονισμένη με τα επιστημονικά κριτήρια που θέτει το *Κοινό Ευρωπαϊκό Πλαίσιο Αναφοράς για τις Γλώσσες*, το οποίο συντάχθηκε το 2001 και μεταφράστηκε στα

ελληνικά το 2008 από το Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας (Συμβούλιο της Ευρώπης 2008). Βάσει του Κοινού Ευρωπαϊκού Πλαισίου συντάχθηκε από το Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας και το Νέο Αναλυτικό Εξεταστικό Πρόγραμμα για την Πιστοποίηση Επάρκειας της Ελληνομάθειας. Από την περιγραφή των επιπέδων και των δεξιοτήτων δε λείπει φυσικά η διαπολιτισμική διάσταση της διδασκαλίας και της αξιολόγησης. Έτσι, ειδικότερα για τα επίπεδα Γ1 και Γ2 γίνεται λόγος για τη *διαπολιτισμική επίγνωση του υποψηφίου και την ανάγκη κατανόησης των ομοιοτήτων και των διαφορών ανάμεσα στην κοινωνία της ιδιαίτερης πατρίδας του και της ελληνικής κοινωνίας*. [Αντωνοπούλου-Βογιατζίδου-Τσαγγαλίδης 2013: 270].

Όπως πολύ σωστά επισημαίνει η ερευνήτρια Χριστίνα Μαλιγκούδη στο άρθρο της με τίτλο *Η διάσταση της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης στη διδασκαλία της Ελληνικής ως δεύτερης/ξένης γλώσσας*, το Κοινό Ευρωπαϊκό Πλαίσιο Αναφοράς, εκτός από την επικοινωνιακή διάσταση, τονίζει και τη διάσταση του αλληλοσχετισμού και της αλληλεπίδρασης των γλωσσών. Έτσι, η επικοινωνιακή δεξιότητα πρέπει να συνοδεύεται από τη *διαπολιτισμική δεξιότητα* (intercultural competence), δηλαδή την αποδοχή της ετερότητας και την αρμονική συνύπαρξη και αλληλεπίδραση μεταξύ γλωσσών, πολιτισμών και νοοτροπιών. Προκειμένου, ωστόσο, να κατακτηθεί η διαπολιτισμική δεξιότητα από τον εκπαιδευόμενο, θα πρέπει πρώτα ο ίδιος ο εκπαιδευτικός να διαθέτει *διαπολιτισμική επάρκεια* [Μαλιγκούδη 2012: 1-2 Γεωργογιάννης 2006:51]. Στην εκπαιδευτική πράξη σημαίνει πως ο εκπαιδευτικός προσπαθεί να εμπλέξει τον εκπαιδευόμενο σε μία σειρά βιωματικών δραστηριοτήτων που στόχο έχουν τη σταδιακή εξοικείωση του εκπαιδευόμενου με τη διδασκόμενη γλώσσα. Η διδασκόμενη γλώσσα και οι πολιτισμικοί και αξιακοί κώδικες που αντανakλώνται σε αυτήν δεν παρουσιάζονται στον εκπαιδευόμενο ως ένα σώμα εντελώς ξένο προς τις δικές του προσλαμβάνουσες αλλά ως ένα σύστημα νοοτροπιών και αξιών που έχει διαφορές αλλά και ομοιότητες με το δικό του. Έτσι, η διδασκαλία γίνεται πιο αποτελεσματική, καθώς σπάει κυρίως το φράγμα του φόβου απέναντι στο «άγνωστο», την ξένη γλώσσα.

Χαρακτηριστική περίπτωση διαπολιτισμικής μεθόδου διδασκαλίας συνιστά η μέθοδος εκμάθησης της ελληνικής ως ξένης γλώσσας των εκδόσεων Πατάκη για τα επίπεδα Α1-Α2 και Β1. Οι συγγραφείς του βιβλίου, άντλησαν ιδέες, εκτός των άλλων, από το εκπαιδευτικό υλικό και τη μεθοδολογία του Προγράμματος Εκπαίδευσης Μουσουλμανοπαίδων. Οι διάλογοι έχουν έντονο πολυπολιτισμικό χρώμα, καθώς οι πρωταγωνιστές των ενοτήτων είναι ξένοι που ζουν και εργάζονται στην Ελλάδα και προσπαθούν να μάθουν τα ελληνικά. Σε αυτή την επικοινωνιακή, διαπολιτισμική και βιωματική προσέγγιση εντάσσονται και κάποια κεφάλαια για τη νεοελληνική λογοτεχνία και ειδικότερα για τη μελοποιημένη ποίηση. Οι σπουδαστές καλούνται, αφού διαβάσουν τις βιογραφίες του Σολωμού, του Καβάφη, του Σεφέρη και του Ελύτη, να εκπονήσουν μια εργασία σχετικά με τον πιο γνωστό ποιητή της χώρας τους [Σιμόπουλος 2012: 180-181]. Σε μία άλλη ενότητα σχετικά με την ψυχαγωγία και τη διασκέδαση οι σπουδαστές μαθαίνουν για το Μάνο Χατζιδάκη και το Μίκη Θεοδωράκη μέσα από ένα διάλογο μεταξύ ξένων σπουδαστών της ελληνικής και του δασκάλου τους. Στη συνέχεια τους ζητείται να δώσουν στοιχεία της ψυχαγωγίας και της διασκέδασης στη χώρα τους [Σιμόπουλος 2012: 216-217]. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και το βιβλίο για το επίπεδο Β1. Στην ενότητα που σχετίζεται με τις γιορτές και τα έθιμα, οι πληροφορίες για τον τρόπο εορτασμού των Χριστουγέννων, του Καρναβαλιού και του Πάσχα στην Ελλάδα δίνονται σε σύγκριση με άλλες χώρες [Σιμόπουλος 2012: 240-245]. Στο κεφάλαιο, μάλιστα, που είναι αφιερωμένο στις ονομαστικές εορτές και τις εθνικές εορτές, η αξιολόγηση των γραμματικών φαινομένων γίνεται με ασκήσεις που αναφέρονται στις εθνικές εορτές της Ελλάδας και διαφόρων άλλων χωρών. Η ερώτηση που τίθεται στο εν λόγω κεφάλαιο σχετικά με τη σημασία της ονομαστικής εορτής και των γενεθλίων στις χώρες των ξένων σπουδαστών τους δίνει το έναυσμα για μία σύγκριση εθίμων, συνηθειών και πολιτιστικών στοιχείων, που συμβάλλει ακόμα περισσότερο στη διαπολιτισμική επικοινωνία και αλληλεπίδραση [Σιμόπουλος 2012: 246-249].

Εδώ αξίζει να αναφερθούμε και στη σειρά ακουστικής κατανόησης Άκου να δεις των εκδόσεων Δέλτος, η οποία πρωτοβγήκε το 2007.

Μέσα από μια σειρά ακουστικών ασκήσεων διαφοροποιημένης δυσκολίας γίνεται η προσπάθεια ενίσχυσης της δεξιότητας της ακουστικής κατανόησης του ξενόγλωσσου σπουδαστή. Ιδιαίτερα το τρίτο βιβλίο πλαισιώνεται από ασκήσεις που προορίζονται για ελεύθερη συζήτηση μέσα στην τάξη. Έτσι, για παράδειγμα, οι σπουδαστές καλούνται να μιλήσουν για τα προϊόντα, για στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, για την ιστορία, τους μύθους, τους θρύλους και τις διάφορες θρησκευτικές τελετές της πατρίδας τους και να τα συγκρίνουν με την ελληνική πραγματικότητα [Παντελόγλου 2007: 38, 47, 56, 60, 73].

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και το εγχειρίδιο του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας *Κλικ στα Ελληνικά* για το επίπεδο Β1, το οποίο εκδόθηκε το 2014. Οι ξένοι σπουδαστές έρχονται σε επαφή με την ελληνική γλώσσα και τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα μέσα από διάφορα κειμενικά είδη, αυθεντικούς και ενδιαφέροντες διαλόγους και κυρίως μέσα από ασκήσεις αξιολόγησης που λαμβάνουν υπόψη το διαφορετικό κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο των υποψηφίων. Για παράδειγμα, σε μία ενότητα για τα ήθη και έθιμα, αφού δίνεται ένα κείμενο για το Πάσχα στην Κέρκυρα, στην άσκηση παραγωγής γραπτού λόγου ζητείται από τους υποψηφίους να γράψουν ένα παρόμοιο άρθρο, για να παρουσιάσουν ένα τουριστικό μέρος στη χώρα τους και τα έθιμα της περιοχής τους [Καρακύργιου-Παναγιωτίδου 2014: 214-215].

Τέλος, ένα παράδειγμα πολυπρισματικής, πολυπολιτισμικής και βιωματικής προσέγγισης της ελληνικής πραγματικότητας συνιστά το βιβλίο *Καλειδοσκόπιο* για το επίπεδο Γ2. Οι ασκήσεις που δίνονται κυρίως για την παραγωγή γραπτού και προφορικού λόγου είναι προσανατολισμένες στις πολιτισμικές ανάγκες και ιδιαιτερότητες ενός ξενόγλωσσου σπουδαστή. Έτσι, ο σπουδαστής της προχωρημένης ελληνομάθειας εμβαθύνει στα ζητήματα της ελληνικής γλώσσας, συζητώντας όμως παράλληλα για τα ζητήματα που υπάρχουν στη δική του γλώσσα, ενώ παράλληλα καλείται να συγκρίνει για παράδειγμα τους ιδιωτισμούς και την «αργκό» της δικής του γλώσσας με αυτές της ελληνικής, να μελετήσει τα λογοτεχνικά έργα της χώρας του για τη γλώσσα και να τα παρουσιάσει μέσα στην τάξη κτλ. [Γεωργιάδου 2013: 20, 113, 115].

Σε γενικές γραμμές παρά τις όποιες ελλείψεις και καθυστερήσεις, τα διδακτικά εγχειρίδια που προορίζονται για τη διδασκαλία της νέας ελληνικής ως ξένης γλώσσας υιοθετούν τις σύγχρονες παιδαγωγικές προσεγγίσεις και μεταξύ αυτών και τη διαπολιτισμική, ενώ παράλληλα οργανώνονται επιμορφωτικά προγράμματα και ημερίδες με στόχο την υποστήριξη του εκπαιδευτικού έργου. Το βασικότερο, βέβαια, πρόβλημα παραμένει η έλλειψη κατάλληλων εκπαιδευτικών υποδομών που σε συνδυασμό με τη δυσμενή οικονομική κατάσταση των τελευταίων χρόνων δυσχεραίνουν τη χάραξη μίας πιο συνεπούς και αποτελεσματικότερης εκπαιδευτικής πολιτικής στον τομέα της διδασκαλίας της νέας ελληνικής ως δεύτερης/ξένης γλώσσας στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβδελά Ε. 1997 – Αβδελά Ε Η συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό σχολείο: «εμείς» και οι «άλλοι», Φραγκουδάκη Α.-Δραγώνα Θ. «Τι ειν' η πατρίδα μας;». Εθνοκεντρισμός στην Εκπαίδευση. Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1997, 27-45.
- Αβραμίδου Βαρβάρα Κ. 2014 – Αβραμίδου Βαρβάρα Κ. Διαπολιτισμική Επάρκεια και Ετοιμότητα των Εκπαιδευτικών. Το παράδειγμα Ελλήνων εκπαιδευτικών που αποσπάστηκαν στο εξωτερικό. Αθήνα: Διάδραση 2014
- Αντωνοπούλου Ν.-Βογιατζίδου Σμ.-Τσαγγαλίδης Α. 2013 – Αντωνοπούλου Ν.-Βογιατζίδου Σμ.-Τσαγγαλίδης Α. Πιστοποίηση Επάρκειας της Ελληνομάθειας. Νέο Αναλυτικό Εξεταστικό Πρόγραμμα. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2013
- Αρβανιτάκης Κ.-Αρβανιτάκη Φ. 1994 – Αρβανιτάκης Κ.-Αρβανιτάκη Φ. Επικοινωνήστε Ελληνικά, 3 τόμοι, Αθήνα: Εκδόσεις Δέλτος, 1994(Βελτιωμένη έκδοση 2002)
- Γεωργιάδου Ι. 2013 – Γεωργιάδου Ι. Καλειδοσκόπιο. Σειρά εκμάθησης της ελληνικής ως ξένης /δεύτερης γλώσσας. Επίπεδο Γ2. Αθήνα: Εκδόσεις Ακακία-Κέντρο Ελληνικού Πολιτισμού, 2013(1η έκδοση 2012)
- Γεωργογιάννης Π. 2006 – Γεωργογιάννης Π. Βηματισμοί για μια Αλλαγή στην Εκπαίδευση. Εκπαιδευτική Διαπολιτισμική Επάρκεια και Ετοιμότητα Εκπαιδευτικών Α/βάθμιας και Β/βάθμιας Εκπαίδευσης. Πάτρα: Κέντρο Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης –Π.Τ.Δ.Ε Πανεπιστημίου Πατρών 2006
- Δαμανάκης Μ. 2003 – Δαμανάκης Μ. Η εκπαίδευση των παλιννοστούντων και αλλοδαπών μαθητών στην Ελλάδα. Διαπολιτισμική Προσέγγιση(στ' έκδοση). Αθήνα: Gutenberg, 2003
- Δεμίρη-Προδρομίδου Ε.-Καμαριανού-Βασιλείου Ρ. 2003 – Δεμίρη-Προδρομίδου Ε.-Καμαριανού-Βασιλείου Ρ. Νέα Ελληνικά για Μετανάστες, Παλιννοστούντες, Πρόσφυγες και Ξένους. Γ'Επίπεδο. «...και καλή επιτυχία». Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2003
- Καρακώργιου Μ.-Παναγιωτίδου Β. 2014 – Καρακώργιου Μ.-Παναγιωτίδου Β. Κλικ στα Ελληνικά. Επίπεδο Β1. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2014
- Μαλιγκούδη Χρ. 2012 – Μαλιγκούδη Χρ. Η διάσταση της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης στη διδασκαλία της Ελληνικής ως δεύτερης/ξένης γλώσσας. Διαδρομές στη Διδασκαλία της νέας ελληνικής ως ξένης γλώσσας. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2012 (elearning.greek-language.gr)
- Παναγοπούλου Ε. Ξ.-Χατζηπαναγιωτίδη Α. 1997 – Παναγοπούλου Ε. Ξ.-Χατζηπαναγιωτίδη Α. Ελληνικά για Προχωρημένους (ομογενείς και αλλογενείς) Γ'Κύκλος. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 1997.
- Παντελόγλου Α. 2007 – Παντελόγλου Α. Άκου να δεις 3. Ακουστική Κατανόηση. Αθήνα: Εκδόσεις Δέλτος, 2007
- Σιμόπουλος Γ.-Παθιάκη Ε.-Κανελλοπούλου Ρ.-Παυλοπούλου Α. 2010 – Σιμόπουλος Γ.-Παθιάκη Ε. – Κανελλοπούλου Ρ. – Παυλοπούλου Α. Ελληνικά Α'. Μέθοδος Εκμάθησης της Ελληνικής ως Ξένης Γλώσσας. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2012 (1η έκδοση 2010)
- Σιμόπουλος Γ.-Παθιάκη Ε.-Κανελλοπούλου Ρ.-Παυλοπούλου Α. 2012 – Σιμόπουλος Γ.-Παθιάκη Ε.-Κανελλοπούλου Ρ.-Παυλοπούλου Α. Ελληνικά Β'. Μέθοδος Εκμάθησης της Ελληνικής ως Ξένης Γλώσσας. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2012
- Συμβούλιο της Ευρώπης. Κοινό Ευρωπαϊκό Πλαίσιο Αναφοράς

ROLE OF MODERN GREEK LITERATURE, HISTORY AND CULTURE IN TEACHING OF MODERN GREEK AS FOREIGN LANGUAGE

In our paper we examine the position and role of modern Greek literature, history and civilisation in the curricula and textbooks which are used for the teaching of modern Greek as a foreign language. Through the structure and content of textbooks, we examine the gradual transition from teaching that emphasizes the cultural and historical specificities of Hellenism to intercultural education, in which the «communication « of the Greek culture with other cultures and mentalities plays a significant role.

Λέξεις-κλειδιά: Διδακτικά εγχειρίδια, ελληνική γλώσσα, ελληνικός πολιτισμός διαπολιτισμική διδασκαλία, επικοινωνιακή δεξιότητα.

Key-words: Textbooks, Greek language, Greek culture, intercultural teaching, communicative competence.

ALEXIS DAMIANOS' EVDOKIA AND THE PAINTING OF YANNIS TSAROUCIS

Alexis Damianos was a Greek theatre and cinema director, founder of the Experimental Greek Theatre. Although he only produced three controversial movies, he drastically contributed in shaping Modern Greek cinema during the mid 1960s. *Evdokia* (1971) is the best known of his films. It was his masterpiece, later named by numerous critics as “the best Greek movie of all times” [Σολδάτος 2004: 9]. Yannis Tsarouchis is one of the most influential twentieth-century Greek painters. Born in Piraeus, he started his training in painting in 1928, when he studied as an apprentice of another very important artist, Photis Kondoglou. Yet the crucial point of his career was a trip to Paris, where he was introduced to the art of the Impressionists. He was deeply influenced by the aesthetics of painters, such as Matisse, Renoir, Manet and Picasso, and his mannerism changed radically. Tsarouchis used modernist elements in order to promote the Hellenic culture. Most importantly, the artist had a deep lifelong interest in theatre, which he shared with Alexis Damianos. Tsarouchis' paintings appeared as homage to the beauty of the male body in common people.

Both artists depicted an idealised erotic picture created by the beauty of bodies. Bodily aspects convey specific messages about human relationships, behaviours, identities and social conventions in post-war Greece. The works of both Damianos and Tsarouchis praised the appeal of eroticism. It is the emphasis on the beauty of bodies in these artists' works that creates this idealised erotic picture, overcoming any social conventions about the subjects and their meeting. In this sense the erotic acts as a purifying force, lifting the subjects from social and historical conventions.

Common motifs appear in the aesthetics of the movie's setting and specific works of Tsarouchis. Damianos admired Tsarouchis' works for their setting and atmosphere. It is possible that he was

influenced by Tsarouchis when staging *Evdokia* [Παπαστάθης 2006: 31]. We can see colours, exterior and interior spaces relating to Tsarouchis' style.

If we examine the way *Evdokia* and Tsarouchis' works were perceived by Greek society during the particular era of their creation, we can understand how eroticism and aesthetics were formulated in Modern Greek culture during this period [Papanikolaou 2010: 36]. I would like to focus on bodily aspects used by both artists, in order to convey specific messages about human relationships, behaviours, identities and social conventions in Modern Greek community during this era. These aspects are depicted on the way of living, expressed through *Evdokia*, highlighting the importance of primary qualities of life, such as human flesh, sex and nature [Σολδάτος 2004: 31] and also in the engagement of Tsarouchis with the life of common people, living in the margins of society.

Moreover, at this point I would like to examine common motifs in the aesthetics of the movie's setting and specific works of Tsarouchis. It is important to highlight the relationship between the two artists, who had met during their cooperation in a theatrical play [Σολδάτος 2004: 70]. More specifically, we can see a very similar atmosphere from the first scenes of the movie, regarding chosen colours, tones and settings of exterior and interior spaces; to Tsarouchis' manner: they all remind us of a contemporary Greek scenery.

The scenery by the harbour, where *Evdokia* lives, brings the atmosphere of a particular painting by Tsarouchis: *The part of Piraeus from Gionis house* (1955). The small houses and the harbour in the background are painted in brown, grey and ochre tones, similar to the choice of colours in *Evdokia*'s neighbourhood. Moreover, on the one hand, we could argue that the tonal palette along with the blurry strokes over the mountains give the impression of heavy atmosphere in the miserable and exhausted post-war modern Greek society during 1955. Magos, the photographer of *Evdokia*, also chose specific lighting, in order to highlight the atmosphere of a destitute society near the harbour.

Tsarouchis as well as Damianos were admiring the simple life of

modern Greek society, especially the common people and indeed the former argues: 'πρέπει να μάθουμε όλοι να ζούμε φτωχικά, δηλαδή με τα απολύτως απαραίτητα' [Τσαρούχης: 1992].

In Damianos' movie *Evdokia* the protagonists embody this particular idea of Tsarouchis: two young people, belonging to the lower classes, living with nothing as the *Αθάνατα* plants, which for Damianos have a symbolic meaning, since these plants can survive without any water under the most demanding conditions, not to mention that 'Αθάνατα' is also indicating something or someone impossible to die.

Evdokia is a movie about the life of common people, of lower classes, living in the margins of society. The central characters are *Evdokia*, a young prostitute, living close to the military camp, Maria her friend and colleague, her pimp Giorgos and the soldier Giorgos. The soldier meets *Evdokia* during his military service and becomes involved with her.

Evdokia and Giorgos are the main characters in Damianos' movie; they encounter each other in the destitute part of modern Greek society of 1970s, where they belong. They meet and are attracted to each other instinctively. Both *Evdokia* and Giorgos are young and primitive in their behaviour as characters; they perceive reality through their bodily aspects and eroticism, which leads them to react in a very animalistic way in the greater part of the movie. Their gestures are quite brutal as they wildly fight, run and scream during erotic play, engaging in full bodily contact. Both of them are more comfortable with bodily communication when they set free their animalistic spirit, while they struggle to understand each other in the rational structure of society.

The fact that *Evdokia* is a prostitute does not seem to make her more mature or cynical, as it might have been expected from someone using intimacy as a commodity. As opposed to this, stand her young age (a teenager) and her innocent longing for pure unconditional love to come and illuminate her miserable life. A testament of her wishful desire for a better life is when she goes to her friend and colleague to have her fortune told. She is automatically attracted to Giorgos from the very first time, in a primitive way. This attraction

is translated into the idealisation of a person stronger than her; he can thus overcome problems which she is unable to. She combines this attraction with her desperate need to escape the crude reality of her identity.

Due to its direct connection with emotions, the embodied experience stands further from rational analysis of reality and therefore allows going deeper into hopes justified only by love. Once this step is taken, there is a rationalisation (as a defence mechanism) of the desired outcome, rather than first calculating the logical outcome and seeing feelings related to what it is to be expected. The social identity and position of *Evdokia* will be a burden for the young couple's idealised love. Firstly, society is unwilling to change its perception of a person's identity, as seen in Giorgos' comrades' perception and mockery of his new wife. Secondly, in the embodiment of her identity from *Evdokia* herself; this is seen when she reacts in her 'set' ways with the American tourists, not being able to readjust to her new status. On the other hand, Giorgos, presumably an uneducated common boy, cannot help drastically to rescue them. Therefore, the unavoidable poverty along with the inability of escaping social identity conventions will be crucial to the dramatic ending of their romance.

Like Tsarouchis' paintings, in Damianos' movie a huge part of communication is non-verbal. Dialogues are very basic; shots change slowly, making gestures and looks central to the context of each scene. It is very important to examine the way in which Damianos choreographed bodies in the scene where *Evdokia* and the soldier meet, and trace various messages revealed from their bodily actions. To understand the interactions of characters one has to concentrate on bodily aspects of their communication, as in the frames of the brutal fighting scene among the soldier and the pimp's crew, where all characters engage in full contact. Bodily qualities can also be seen in sexual tension caused by physical violence. This is illustrated in the scene where Giorgos slaps *Evdokia*.

Damianos and Tsarouchis addressed bodily connections between subjects as their central object of study. These bodily aspects of perceiving concepts, such as love through the senses, are close

to the thought of Maurice Merleau-Ponty, who emphasized the significant role of bodily sensations in perceiving the world. In his phenomenology Ponty argues that we cannot detach ourselves from our body in the process of understanding or perceiving the existing world [Langer 1989: 41]. Moreover, for Ponty the bodily aspect of sexuality is: 'a particular dialectic expressing existence' [Langer 1989: 53]. So we can say that *Evdokia* celebrates human existence; more specifically as Raphaelides argues, this film is a hymn to the vibrant, full of life human nature [Παπαστάθης 2006: 258], based on primary bodily features, such as sexual attraction, bodily contacts, pure love, spontaneous and radical reactions in a constant and continuous attempt to break through determined fates.

Although Damianos and Tsarouchis came from a different background, influences and inspirations, they both addressed bodily connections between subjects as the central object of study in their works. For Damianos, the movie *Evdokia* illustrates the celebration of pure unconditional love, trying to break through any enforced social identity in the structure of Greece's 1970's community; and also depicts the tragic failure to do so, since cruel practical reality of social pressure condemns characters to live in the narrow borders of their social position.

The leading characters fall in love in a pure way, forgetting the stereotypes of their identities. *Evdokia* lives away from social values and moral rules of the conservative view of life, with no respect from society; she cannot be accepted even by her own family. The soldier illustrates the protector of national moral values [Σολδάτος 2004: 38]; but he fails this expectation, when naively falls in love with *Evdokia*. In his mind he automatically excludes her from the social environment of her profession, idealising his love.

Falling in love by ignoring stereotypes mirrors Tsarouchis' description of love, in which subjects create an idealised world, different from reality. In his paintings Tsarouchis constructs idealised beauty of male bodies freed from conventional social identities [Νιάρχος 2010: 24, Παπανικολάου 2010: 36]. Through idealised love, individuals seek a getaway from the narrow borders of real social life.

The *ζεϊμπέκικο* scenes are another connecting element between Damianos' movie and Tsarouchis' paintings; dance is perceived as the bodily expression of sentiments [Τσαρούχης 1986: 268-269]. The *ζεϊμπέκικο* dance, in traditional modern Greek communities prohibited to women, celebrates an autonomous masculine, dominant individual, monopolizing the floor, while the rest of the participants are placed in the position of spectators [Cowan 1990: 173]. Tsarouchis depicted soldiers dancing *ζεϊμπέκικο* in several of his works. He focused on common people as soldiers, whom he might have seen in his everyday life [Τσαρούχης 1987: 44], to demonstrate the tradition of Greece and these powerful and vibrant men were the perfect subjects in order to do so.

For Damianos, these paintings might have been the source of inspiration, being an admirer of the artist whom he had known personally since 1948. A greater influence on Damianos might have also been a photo taken by Henri Cartier-Bresson in 1961, of Tsarouchis, himself dancing *ζεϊμπέκικο*, in background scenery quite similar to that of the tavern, in which the film director places the characters in his movie.

Evdokia works close to the military camp and she meets Giorgos for the first time in a taverna. He is vigorously dancing *ζεϊμπέκικο* and he conquers her in front of her pimp. Dance was an indication of power and dominance and Giorgos was 'the powerful soldier', bringing feelings of freedom, resonated with Evdokia's desires. Dancing comes as a bonding experience between two men, when *ζεϊμπέκικο* is danced by the soldier and his fellow soldier, following the victorious clash with the pimp and his crew. This scene resembles the painting *Dancing in real life and in theatre* (1963-1968) of Tsarouchis. At the end of the movie, facing the failure of his plans, Giorgos goes back to recapture that moment of strength and freedom through his dancing, completing a circle by coming back to the same location in which he had met Evdokia. In all three cases the interpretation of *ζεϊμπέκικο* connects Damianos and Tsarouchis.

The engagement with people of the lower classes is also a common pattern in the work of the two artists: Tsarouchis depicts

Saint Sebastian (1970), the martyr, as a simple young male in his underwear, being prepared to be tortured by the forces of military police. Saint Sebastian reminds us of Giorgos in *Evdokia*, in all the scenes where he also appears half-naked.

Both artists have dwelled on the contrast between a subject's idealised bodily aspects, in terms of his strength and beauty, depicted when shown half-naked, versus his marginalised status, where for all his strength and beauty he is still subject to the torments of his social condition. In *Saint Sebastian*, the perfect young male body is pierced by the arrows of soldiers, while in Damianos' movie Giorgos is suffering from the comments of his fellow soldiers.

Damianos and Tsarouchis also share the appreciation of the classic male Greek beauty. In many paintings of Tsarouchis one can see his strong preference for a male body of harmonic proportions, and there are many scenes in *Evdokia* dedicated to emphasize Giorgos' proportions.

In Damianos' movie contact with nature functions as the cleansing process of love and liberation of body and mind, through bodily activities such as playing and running. Liberation process of playing is led to its climax with Evdokia's ecstatic screams through the woods of *Parnitha*, while she swings in the highest point. These processes of 'flying' away from social conventions, while at the same time determined roles of social identities stand aside, since bodies are captured by erotic sensation, remind us of two paintings of Tsarouchis.

In the first painting, *Military policeman arresting the spirit* (1964), we can see the back of a male naked body with big white wings wide open, flying away from a sergeant with clothes similar to those of the soldier in the movie, arresting him and trying to bring him down to the earth. The spirit is anonymous, since he has his back turned on us. In *Evdokia*'s case, central characters try to fly away from their fate and live in the idealistic environment of pure love; but in the end, representatives of social discipline in each case hold characters on their fixed positions.

The second painting of Tsarouchis, *Eros arresting a military policeman* (1964), with a very similar scenery, might have been an

influence in Damianos' movie: A naked male body with great white wings, this time standing grounded on the earth, grabbing a military policeman by his arm. The male body is identified as Eros, the god of love, dominating the socially powerful military man; regardless of his rational thoughts he is captivated by the bodily game of love.

Both these two paintings could be seen as allegorical faces of a social versus emotional struggle, also observed in the case of Giorgos. The soldier Giorgos represents the conventional army morality, overpowered, however, by his emotions, arrested by Eros. These same social and moral conventions do not allow this love to 'fly', and he is therefore arrested by the military policeman. There are two aspects of the military man: the military and the man. The former represents social structure and power of society and the latter the human aspect. The former is controlling and limiting his spirit, while the latter is powerless, surrendering to his spirit and lifted by Eros.

Damianos' film *Evdokia* has a very deep understanding, mainly in bodily manners as they form social mannerisms in wide human society. The film demonstrates the powerful force of social structure, regarding the limited opportunities of change in social identity.

Although we cannot be certain whether intellectual ideas or artistic mannerisms of Tsarouchis have influenced the making of Damianos' *Evdokia*, the work of Damianos relates to that of the painter in various aspects: the fact that they knew each other, their common elements in the aesthetics of scenery, the engagement with common people of contemporary society and the focus on bodily aspects of those people's perception, the depiction or views on idealised love and even their regard of *ζεϊμπέκικο*. It is the existence of all these common features that reveal their strong affiliation: we can indeed speak of a serious and extended influence between the two artists.

BIBLIOGRAPHY

Cowan J. K., *Dance and the body politic in Northern Greece*, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Langer M., *Merlau-Ponty's Phenomenology of Perception*, a guide and commentary, London: Macmillan Press, 1989.

Νιάρχος Θ., Γιάννης Τσαρούχης για τη ζωγραφική και τον έρωτα, Αθήνα : Τα Νέα, 2010.

Παπανικολάου Δ., 'Γιάννης Τσαρούχης: Το μυστικό της ελληνικότητας', *The Athens Review of Books*, v. 5, 2010, 3-6.

Παπαστάθης Λ., Όταν ο Δαμιανός γύριζε την Ευδοκία, Αθήνα: Πατάκης, 2006.

Σολδατος Γ., 45ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Αλέξης Δαμιανός, Αθήνα: Αιγόκερως, 2004.

Τσαρούχης Γ., Αγαθόν το εξομολογείσθαι, Αθήνα: Καστανιώτης, 1986.

Τσαρούχης Γ., Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος, Αθήνα: Καστανιώτης, 1987.

ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΔΑΜΙΑΝΟΥ ΕΥΔΟΚΙΑ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ

Η ταινία του Αλέξη Δαμιανού *Ευδοκία* μπορεί να συνδεθεί με το έργο του ζωγράφου Γιάννη Τσαρούχη. Η *Ευδοκία* χαρακτηρίστηκε από την κριτική καλύτερη ελληνική ταινία όλων των εποχών. Το ενδιαφέρον των δύο καλλιτεχνών για το θέατρο αποτελούσε κοινό σημείο τους και επιπλέον τούς συνέδεε μακρά φιλία. Τα έργα του Δαμιανού και του Τσαρούχη επαινούν τον ερωτισμό, ενώ η έμφαση στην ωραιότητα των σωμάτων στο έργο τους δημιουργεί μια εξιδανικευμένη ερωτική εικόνα. Ο ερωτισμός λειτουργεί ως εξαγνιστική δύναμη, εξυψώνοντας τόσο στην ταινία όσο και στους πίνακες τα άτομα και απελευθερώνοντάς τα από τις κοινωνικές και ιστορικές συμβάσεις.

Λέξεις-κλειδιά: Αλέξης Δαμιανός, *Ευδοκία*, *ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας*, *ζεϊμπέκικο στον Τσαρούχη*, Άγιος Σεβαστιανός, Τσαρούχης, Το λιμάνι του Πειραιά από το σπίτι του Γκιώνη, Τσαρούχης.

Key words: Alexis Damianos, *Evdokia*, *zeibekiko dance*, *zeibekiko dance of Tsarouchis*, *Saint Sebastian*, *Tsarouchis*, *port of Peiraeus from Gkionis' house*, *Tsarouchis*.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ ΚΟΡΑΗ ΣΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΑΠΟ ΤΟ 18ο ΣΤΟ 19ο ΑΙΩΝΑ¹

1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Η περίοδος από τον 18ο μέχρι τον 19ο αιώνα αποτελεί κύριο ιστορικό πλαίσιο για τη διαμόρφωση του σύγχρονου ελληνικού λαού. Όπως είναι γνωστό, είναι η περίοδος του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, η οποία σημαδεύτηκε από πολλαπλά ιδιαίτερα ιδεολογικά, φιλολογικά, γλωσσικά και φιλοσοφικά στοιχεία. Στην πραγματικότητα, η εξέλιξη του Νεοελληνικού Διαφωτισμού είχε αποκτήσει μια μεγαλύτερη δυναμική μετά την συνθήκη του Κιουτσούκ Καϊναρτζή που συνήφθη το 1774. Η βασιική φιγούρα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, ο Αδαμάντιος Κοραής (1748-1833), δικαίως θεωρείται πατέρας της σύγχρονης ελληνικής γλωσσικής σκέψης. Ήταν ο πρώτος λόγιος κατά τη μετάβαση των δύο αιώνων ο οποίος, αν και δεν ήταν γλωσσολόγος στο επάγγελμα, προσπάθησε να επιλύσει με έναν πραγματιστικό-πρακτικό τρόπο το γλωσσικό πρόβλημα που για αιώνες ταλάνιζε στους Έλληνες· το πρόβλημα της διγλωσσίας.

Οι απόψεις του Κοραή σχετικά με τη γλώσσα, το σύνολο των αντιλήψεών του, όπως και η προτεινόμενη επίλυσή του για να ξεπεραστεί η διγλωσσία, συνιστούν την πρώτη προσπάθεια της πρακτικής (καλύτερα να πούμε, της εθνικής και, σε κάποιο βαθμό, πολιτικο-συμβιβαστικής) εφαρμογής του γλωσσικού σχεδιασμού στο πλαίσιο της ελληνικής πολιτικής γλώσσας. Αυτή ήταν μια ποιοτική

καινοτομία, αφού για την γλωσσική πολιτική, για την τυποποίηση της ελληνικής γλώσσας, καθώς και για την εναρμόνιση της γλώσσας στην αρχαιότητα όπως και τον Μεσαίωνα δεν ήταν εφικτό να μιλήσει κανείς. Κατά τη διάρκεια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η αρχαία ελληνική αποτελούσε λογοτεχνικό κανόνα και, σε αντίθεση με την περίοδο του Ελληνικού Διαφωτισμού, δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση. Επίσης, στο βυζαντινό έδαφος από τον 12ο αιώνα παρατηρούνται και πολλοί, σχετικά επιτυχημένοι, λογοτεχνικοί πειραματισμοί γραμμένοι στην καθομιλούμενη γλώσσα ή με την εισαγωγή στοιχείων της καθομιλουμένης γλώσσας στα λογοτεχνικά έργα, ωστόσο δεν υπήρχε ανταγωνισμός μεταξύ των δύο μορφών της ελληνικής γλώσσας. Από τα υστεροαρχαϊκά χρόνια και καθ' όλη τη διάρκεια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η ουσία ήταν και παρέμεινε η ίδια στην μορφή, μια τάση για την επιστροφή της ελληνικής γλώσσας σύμφωνα με το ιδεώδες μοντέλο, την αρχαία ελληνική από την «χρυσή εποχή» της Αθήνας (5ος – 4ος αιώνας π.Χ.).

Για τους γραμματικούς της Αλεξάνδρειας μια τέτοια γλώσσα ήταν η πιο κατάλληλη και από γραμματική και από μορφολογική άποψη, καθώς και από τη άποψη τη λεξιλογική, σε σχέση με την καθομιλουμένη (ελληνιστική) ελληνική, η οποία, όσο περνούσε ο χρόνος, υποβλήθηκε σε πολλές αλλαγές και η οποία, ως εκ τούτου, απομακρύνθηκε σημαντικά από την κλασική ελληνική. Σύμφωνα με την γνώμη του Browning, οι ίδιοι οι Έλληνες γλωσσολόγοι της Αλεξάνδρειας ήταν εκείνοι που αμφισβητούσαν και αποθάρρυναν την χρησιμοποίηση της ελληνιστικής κοινής και στον γραπτό και τον προφορικό λόγο [Browning 1983: 44-45]. Με αυτόν το τρόπο έθεσαν τις βάσεις για τη διγλωσσία, η οποία περιελάμβανε την ενίσχυση του αττικισμού στην ελληνική γραπτή γλώσσα με την ταυτόχρονη απομάκρυνσή της από τη ζωντανή γλώσσα του λαού. Πρέπει να έχουμε στο νου τον επιπλέον παράγοντα, ότι αυτό το είδος της γλωσσικής πολιτικής, πιο σωστά της εφαρμογής της, ήταν αρχικά περιορισμένο σε ένα σχετικά μικρό κύκλο μορφωμένων και εγγραμμάτων ανθρώπων. Κατά την περίοδο από τον 2ο μέχρι τον 5ο αιώνα μ.Χ. η ελληνική γλώσσα των διανοουμένων έγινε και η γλώσσα της Εκκλησίας, ενώ από τις αρχές του 6ου αιώνα κατέστη και η γλώσσα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.

¹ Αυτό το άρθρο γράφτηκε στα πλαίσια του Προγράμματος του Υπουργείου Επιστημών και Τεχνολογικής Ανάπτυξης της Δημοκρατίας της Σερβίας, Αριθμός 178002, με τίτλο Γλώσσες και Πολιτισμοί στο Χώρο και το Χρόνο (Jezici i kulture u vremenu i prostoru).

2. Η ελληνική γλώσσα του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα

Στην μετάβαση από το 18^ο στο 19^ο αιώνα οι συζητήσεις μεταξύ των διανοουμένων περί της ελληνικής γλώσσας και της διγλωσσίας πήραν νέες διαστάσεις που σιγά σιγά προσλάμβαναν και κάποιο πολιτικό υπόβαθρο. Αυτό δεν πρέπει να μας προξενεί καμία έκπληξη, δεδομένου ότι οι μεγάλες διαφορές μεταξύ γραπτής και προφορικής γλωσσικής μορφής της ελληνικής, οδήγησαν στον αυστηρό διαχωρισμό από τη μια πλευρά της γραπτής (δηλαδή της λόγιας) γλώσσας (και του ύφους της) στο κοινωνικό επίπεδο και από την άλλη της ομιλίας στο ατομικό (ήτοι προσωπικό). Οι Έλληνες διανοούμενοι εκείνης της εποχής γνώριζαν το γεγονός πως τα όρια μεταξύ των δύο αυτών κατηγοριών της γλώσσας είχαν ήδη μετατοπιστεί και πως η ομιλία του λαού έγινε ένα λεξιλογικό κυρίως και διαλεκτικό μείγμα που δεν μπορούσε να ταιριάζει με το ιδεώδες, και ως εκ τούτου ανυπέρβλητο, γλωσσικό ιδανικό.

Κατά την περίοδο για την οποία μιλάμε, είχαν εμφανιστεί τέσσερις γλωσσικές επιλογές οι οποίες απηχούσαν και τις τέσσερις κοινωνικο-πολιτικές αντιλήψεις:

1. η πρώτη ήθελε την αδιάλλακτη συνέχιση της βυζαντινής γλωσσικής πολιτικής και πρακτικής,
2. η δεύτερη ήθελε την επιστροφή στην κλασική ελληνική,
3. η τρίτη ήθελε να «καθαρίσει» την ομιλούμενη γλώσσα από τα όλα ξένα, ενσωματωμένα ήδη, γλωσσικά στοιχεία που είχαν εισέλθει στην ελληνική από την κλασική εποχή και εξής,
4. η τέταρτη ήθελε την εμπέδωση της εθνικής γλώσσας με το να καταστεί η βάση για την (προ)τυποποιημένη γλώσσα όλων των Ελλήνων.

Οι πρώτες τρεις επιλογές, όπως φαίνεται, είναι στέρεα βασισμένες στην ελληνική γραπτή παράδοση. Ο πρώτος που προσπάθησε να παρακολουθήσει την ελληνική γλώσσα με τον σύγχρονο τρόπο και να την απελευθερώσει από τα ιστορικά δεσμά ήταν ο Δημήτρης Καταρτζής (περίπου 1730-1807) – η δική του Γραμματική της γραικικής γλώσσας ήταν γραμμένη στην τοπική διάλεκτο των

Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης [Beaton 1996: 374]. Ο Καταρτζής θεώρησε ότι δεν έπρεπε να υπάρχουν εμπόδια στη μετάδοση της γνώσης, που πρακτικά σήμαινε ότι έθεσε μια σαφή διαχωριστική διαχρονική γραμμή μεταξύ κλασικής ελληνικής και σύγχρονης γλώσσας (ήτοι εκείνης της Καταρτζή). Αλλά την πρότασή του, όμως, παρόλο που ήταν ποιοτικά νέα και ριζοσπαστική, απέρριψε ως αβάσιμη ο κύριος εκπρόσωπος των συντηρητικών Ευγένιος Βούλγαρις (1716-1806) [Δημαράς 2002: 177-178], σύμφωνα με τον οποίο μόνο η αρχαία ελληνική κατείχε ταυτόχρονα όλες τις δυνατότητες για να γίνει το μοναδικό εκφραστικό γλωσσικό μέσο των Ελλήνων καθώς και τις ιδιότητες για να αναπτυχθεί πάνω σε αυτή η εκπαίδευση. Σχεδόν παρόμοιες ιδέες είχε εκφράσει, έναν αιώνα νωρίτερα, ο λόγιος Φαναριώτης Νικόλαος Μαυροκορδάτος (1670-1730) στο έργο του Φιλοθέου Πάρεργα, γραμμένο σε αρχαιοελληνική γλώσσα: μόνο η ελληνική γλώσσα θεμελιωμένη στην παλαιά (δηλ. την αττικιστική) βάση είναι η πιο αξιόπιστη για κάθε είδους ακαδημαϊκή συζήτηση [Κιτρομηλίδης 2000: 222-223].

Δεν είναι όμως τυχαίο που ο Βούλγαρις υποστήριξε την παραδοσιακή στάση. Αν και κληρικός στο επάγγελμα, ήταν ένας από τους πλέον σημαίνοντες εκπροσώπους της ελληνικής αστικής κοινωνίας στην Κωνσταντινούπολη στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Η σταδιακή αφύπνιση της ελληνικής εθνικής συνείδησης κατά τη διάρκεια εκείνου του αιώνα, και ιδιαίτερα κατά την περίοδο του Ελληνικού Διαφωτισμού, είχε προκύψει και στον τομέα της γλώσσας. Ένας μεγάλος αριθμός Ελλήνων διανοουμένων της εποχής εκείνης ακολουθούσε τον ίδιο γλωσσικό τύπο που διαδιδόταν από το Οικουμενικό Πατριαρχείο – τον αττικιστικό. Αυτή η στάση, η οποία είχε κυρίαρχο ρόλο στη γλωσσική σύγκρουση μέχρι το 1852, σύμφωνα με τον Παπαδερό, προέκυψε από την ίδια θέση του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο πλαίσιο του ορθόδοξου πολυεθνικού πληθυσμού μέσα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, λίγο πριν από το σχηματισμό του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους [Papaderos 1970: 88-89]. Το αττικιστικό ιδίωμα, η επίσημη γλώσσα του Οικουμενικού Πατριαρχείου, υπηρέτησε ως σύμβολο της φαινομενικής πολυεθνικότητας, ήτοι ως ένα είδος *lingua franca* μεταξύ διαφόρων ορθοδόξων λαών.

Μεταξύ 1760 και 1821 παρατηρείται στους Έλληνες μια σταδιακή ενίσχυση της αστικής ελίτ, που επρόκειτο να γίνει θεμελιώδης πυλώνας τόσο του σύγχρονου ελληνικού κράτους όσο και του έθνους, και από οικονομική και από πνευματική άποψη. Υπό αυτές τις συνθήκες έλαβαν χώρα απαραίτητες αλλαγές σε όλα τα επίπεδα, συμπεριλαμβανομένων των γλωσσικών. Το δεύτερο μισό 18^{ου} αιώνα έφερε τους Έλληνες μία πραγματική συντάραξη: όσο το ζήτημα της οριστικής (επι)λύσεως του πεπρωμένου του ελληνικού λαού πλησίαζε στο τέλος του, τόσο περισσότερο σκλήραιναν οι αντιπαράθεσεις ανάμεσα στους Έλληνες διανοούμενους, σχετικά με την τελική μορφή της γλώσσας η οποία θα αντιπροσώπευε καλύτερα το ελληνικό έθνος. Ένα επιπλέον πρόβλημα ήταν το γεγονός ότι μέχρι εκείνη τη στιγμή οι Έλληνες, περισσότερο ή λιγότερο, έγραφαν άνισα, ήτοι όπως τους βόλευε [Mackridge 2009: 80]. Αυτό το είχε αντιληφθεί καλά κι ο ίδιος ο Βούλγαρης, ο οποίος, όπως υπογράμμισε ο Μέγας [Μέγας 1927: 5], ήταν ο κύριος εμπνευστής της έναρξης της γλωσσικής πολιτικής, δηλαδή να θεσπιστεί τάξη στη γλώσσα. Έτσι ο Βούλγαρης στον πρόλογο του βιβλίου του με τίτλο Λογική (1766) στη σελίδα 49 αναφέρει πολύ καθαρά ότι είναι απαραίτητη η γνώση της αρχαίας ελληνικής για την μελέτη της φιλοσοφίας και γι' αυτό το λόγο «τα άχρηστα βιβλία που τείνουν να φιλοσοφούν στη χυδαία γλώσσα πρέπει να αποφευχθούν». Για τη μελέτη της φιλοσοφίας είναι απαραίτητες οι γνώσεις της αρχαίας ελληνικής. Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τη γνώμη του Κοραή [Κοραής 1984 [1804]: 12-13], το έργο αυτό είναι σημαντικό για τρεις λόγους:

- α) σηματοδότησε την έναρξη της ανανέωσης του ελληνικού πολιτισμού,
- β) με αυτό είχε ξεκινήσει το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα, και
- γ) έθεσε το θέμα της συνολικής μεταρρύθμισης του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος.

Ο Βούλγαρης ήταν αυστηρός συντηρητικός σε σχέση με τη γλώσσα: την αρχαία ελληνική φιλοσοφία μπορούν να διαβάσουν και να κατανοήσουν όλοι οι μορφωμένοι Έλληνες, αφού κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής τους είχαν αποκτήσει όλες τις απαραίτητες

γνώσεις και δεξιότητες για την επιτυχή απόκτησή και την αντίληψή της. Ως εκ τούτου, θα ήταν σωστότερο και εξεχόντως κατάλληλο να γράφεται η φιλοσοφία μόνο και κατ' αποκλειστικότητα στην αρχαία ελληνική. Για τον ίδιο τον Βούλγαρη, η λαϊκή γλώσσα είναι, για τους γνώστες της αρχαίας γλώσσας, άσχημη, τερατώδης και ακατάλληλη για την αφηρημένη σκέψη [Αγγέλου 1994: 30-31].

Ωστόσο, ο πρώτος από τους Έλληνες που είχε σαφώς καθορίσει το γλωσσικό ζήτημα και όλα τα προβλήματα που σχετίζονταν με τον γλωσσικό προγραμματισμό και τη γλωσσική πολιτική, ήταν λόγιος Έλληνας από τη Βλαχία Ιώσηπος Μοισιόδακας (1730-1800), πρώην φοιτητής του Βούλγαρη. Όπως επεσήμανε ο Μέγας [Μέγας 1927: 10], ο Μοισιόδακας ήταν ο πρώτος υπέρμαχος της λαϊκής ελληνικής γλώσσας, πράγμα που μπορεί να δει κανείς στον πρόλογο του βιβλίου του Muratori (Lodovico Αντόνιο Muratori)², το οποίο μετέφρασε στα ελληνικά το 1761. Κατά τη γνώμη της Γιακωβάκη, πρόκειται για την παλαιότερη δημοσιευμένη προάσπιση της ομιλούμενης ελληνικής γλώσσας [Γιακωβάκη 2005: 176]. Για τον Μοισιόδακα, για παράδειγμα, η προφορική παράδοση του ελληνικού λαού ήταν ο μεγαλύτερος γλωσσικός θησαυρός, τον οποίο ο καθένας θα έπρεπε να υπολήπτεται. Λογικά, θα ανάμενε κανείς από τον ίδιο τον Μοισιόδακα να χρησιμοποιεί την καθομιλουμένη γλώσσα στα έργα του, προκειμένου να είναι πειστικός στη στάση του. Αντίθετα, εκείνος συνέθεσε έναν πρόλογο σε μία πολύ λόγια και εξαιρετικά αρχαϊζουσα γλώσσα με ανάλογο ύφος. Όπως και ο δάσκαλός του, έτσι και ο Μοισιόδακας, γνώριζε τις αδυναμίες της λαϊκής γλώσσας και για αυτό ένιωθε την ανάγκη να δημιουργήσει νέες λέξεις και φράσεις. Στην ουσία, το βασικό ζήτημα που είχε ήδη αποκρυσταλλωθεί ήταν το θέμα του γλωσσικού κανόνα.

3. Ο Κοραής και η ιδεολογία περί γλώσσας

Οι γλωσσικές θεωρήσεις του Κοραή βρίσκονται σε ένα ιδιαίτερο είδος σταυροδρόμι: από τη μία πλευρά, υποστήριζε την ιδέα ότι

² Πρόκειται για το βιβλίο *La filosofia morale esposta e proposta ai giovani*, δημοσιευμένο στη Βερόνα το 1737.

η κάθε γλώσσα αλλάζει φυσικά, πράγμα που σημαίνει ότι ήταν συνειδητοποιημένος πως η γλώσσα εξελίσσεται και προοδεύει, αλλά από την άλλη πλευρά, είχε σχετικά αυστηρές συντηρητικές απόψεις. Ο συντηρητισμός του καθρεφτιζόταν στο γεγονός ότι δεν υποστήριζε την ιδέα να ληφθεί για την γραπτή ελληνική γλώσσα η ζωντανή εθνική γλώσσα των Ελλήνων, ήτοι «η γλώσσα χωρίς τον νόμο» (κανόνες). Αν και πίστευε βαθιά ότι βάση για την σύγχρονη ελληνική είναι ουσιαστικά η λαϊκή γλώσσα, ο Κοραΐς, στην προσπάθειά του να βάλει σε τάξη τη σύγχρονη ελληνική γλώσσα και να την οργανώσει κατά κανόνες, θέλησε να παράσχει τις δικές του νομιμότητες, αλλά εκτός κάθε της επίσημης γλωσσικής επιστήμης. Σε αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν ο πρώτος γλωσσικός νομοθέτης. Στο γράμμα του προς τους εκδότες του Λογίου Ερμού από τις 5 Σεπτεμβρίου 1817, περιγράφοντας πλαστικά και συνολικά το γλωσσικό ζήτημα στους Ελλήνους όπως και τη γλωσσική κατάσταση εν γένει, αναφέρει το εξής:

Τοιαύτη του εθνικού προφορικού λόγου κατάστασις παρομοιάζει κατάστασιν πολιτικής αναρχίας, ή εμφιλίου πολέμου – με ταύτην όμως διαφοράν, ότι αι πολιτικάί ταραχαί, γεννωμέναι από των πολιτών τα πάθη, αρχίζουσιν από λεπτάς διχονοίας και καταντώνσιν εις ύβρεις, βίας, αδικίας, και τελευταίον εις σφαγάς – εις δε τον περί γλώσσης πόλεμον, οι πολεμισταί, όντες μέρος τι πολλά μικρόν του έθνους, έχουντες (ή καν νομιζόμενοι ότι έχουν) και παιδείαν και ανατροφήν χρηστότεραν, κινούνται εις τον πόλεμον με μόνα της Λογικής τα όπλα, διά μόνην την αγάπην της αληθείας, και σκοπόν έχοντες μόνον την αποκτησίαν αυτής³.

Προσπαθώντας να συμβιβάσει τις ασυμβίβαστες διχογνωμίες, οι φιλοσοφικοί στοχασμοί του Κοραΐ σχετικά με τη γλώσσα βασίζονταν στην επονομαζόμενη «γλωσσική απλούστευση»: δεν ήταν ενάντιος ούτε στην εισαγωγή της κλασικής ελληνικής, επειδή πρόκειται για ένα αρκετά μακρινό στάδιο της γλωσσικής ανάπτυξης, ούτε στην εθνική γλώσσα, η οποία στους πνευματικούς

κύκλους εθεωρείτο χυδαία. Με τον τρόπο αυτό κατέληξε στην ιδέα της λεγόμενης «μέσης λύσης» (ήτοι της μέσης οδού), η οποία ήταν μεν προϊόν πρακτικών λόγων αλλά – πάνω απ' όλα – ιδεολογικών πεποιθήσεων. Αυτήν τη στάση του θα μπορούσαμε να καταλάβουμε κάπως καλύτερα αν έχουμε στο νου μια παραπομπή της Αργυροπούλου, η οποία γράφει για τον Κοραΐ ότι, στην ουσία του, ήταν ένας ιδεολογικός «εχθρός των συστημάτων» [Αργυροπούλου 2010]. Ο ίδιος, όμως, υπογράμμισε πως οι σύγχρονοι Έλληνες πρέπει να διαβάζουν την αρχαία ελληνική, αλλά ταυτόχρονα και να γράφουν στη νέα ελληνική [Κοραΐ 1984: 239].

Ο Silverstein, λαμβάνοντας υπόψη τον ρόλο της ιδεολογίας στη γλώσσα, παρουσίασε έναν ορισμό σύμφωνα με τον οποίο «η γλωσσική ιδεολογία είναι μια σειρά από συγκεκριμένες πεποιθήσεις περί γλώσσας, που οι χρήστες εκείνης της γλώσσας κατανοούν ως λογική ή ως δικαιολογία για την δεδομένη γλωσσική δομή και τη χρήση της» [Silverstein 1979: 193]. Δίνοντας έμφαση στη χρήση, ο ορισμός του Silverstein θα μπορούσε να συμπληρωθεί με την τριχοτόμηση του Friedreich (Friedrich, 1989: 301, 309), δηλαδή με τρεις από τις πιο σημαντικές έννοιες της γλωσσικής ιδεολογίας:

α) η βασική είναι η εννοιολογική αντίληψη, την οποία όλα τα μέλη μιας κοινωνίας / κοινότητας / έθνους έχουν περί της γλώσσας τους, στην μορφή των μη-ελίτ αξιολογήσεων της γλώσσας, όπως «χρήσιμη», «υψηλού κύρους», «κατάλληλη» και τα παρόμοια,

β) η επόμενη είναι πραγματική: πρόκειται για ένα σύστημα προώθησης της μόνιμης ή μεταβλητής κοινωνικής και πολιτιστικής τάξης, η οποία φαίνεται σε όλες τις περιπτώσεις, όταν η ελίτ επιζητεί να καθιερώσει την εναρμονισμένη γλώσσα ως εργαλείο και σύμβολο του έθνους-κράτους,

γ) η τρίτη είναι κριτική και συνδέεται με μια συγκεκριμένη ομάδα υφιστάμενων εξηγήσεων και ψευδών πεποιθήσεων που χρησιμοποιούνται για να κρυφτεί η πολιτική κυριαρχία.

Στους Έλληνες στα τέλη του 18^{ου} αιώνα συμμετείχαν όλοι οι τρεις προαναφερθέντες παράγοντες που μεταφέρθηκαν και στο σχέδιο της εθνικής ιδεολογίας – οι υποστηρικτές της λαϊκής γλώσσας – δηλαδή

³ Βλ. περισσότερο την ιστοσελίδα: <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/2/e/4/metadata-136-0000009.tkl>

οι δημοτικιστές – συνδέθηκαν αργότερα με την πολιτική επιλογή της προηγμένης φιλελεύθερης αριστεράς, ενώ οι υποστηρικτές της αρχαΐζουσας, όπως και οι υπερασπιστές του γλωσσικού καθαρισμού, συνδέθηκαν με τη πολιτική επιλογή της συντηρητικής δεξιάς. Η τάση των παραδοσιακών για μίμηση, όσο περισσότερο δυνατόν της κλασικής ελληνικής γλώσσας, πράγμα που είχε αποτέλεσμα να πάρει σταδιακά η σύγχρονη ελληνική αρχαΐζουσα μορφή, ήταν σε συμφωνία με τις γενικές προσδοκίες για την αναβίωση της αρχαιότητας, ως το μόνο μέσο που θα ήταν σε θέση να παράσχει την αναγκαία νομιμοποίηση του αναδυόμενου ελληνικού εθνικού κράτους, που συνέπιπτε με φιλοδοξίες οι οποίες και στην Δυτική Ευρώπη είχαν αμέριστη υποστήριξη [Herzfeld 1982, 1987].

Η φιγούρα του Αδαμαντίου Κοραή κατά τη μετάβαση από το 18^ο στο 19^ο αιώνα ήταν κρίσιμη, αν όχι και αποφασιστική, όταν πρόκειται για τους πνευματικούς αστικούς κύκλους τόσο στην πατρίδα όσο και στην ελληνική διασπορά. Οι απόψεις του, όχι μόνο όσον αφορά τη γλώσσα, αλλά και αυτές για την εκπαίδευση, την πολιτική, τη θρησκεία, είχαν σημαντική επίδραση στην μελλοντική διαμόρφωση του ελληνικού έθνους, ωστόσο, από την άλλη πλευρά, δεν ήταν σε επιμέρους στοιχεία τους εντελώς νέες. Ήδη ο Στέφανος Κομνητάς (1770-1837) ξεκάθαρα τόνισε, ήδη από το 1800, στο πόνημά του Παιδαγωγός ή Πρακτική Γραμματική ότι η παλαιά γλώσσα θα μπορούσε να γίνει καθομιλουμένη κοινή, αλλά για αυτό οπωσδήποτε απαιτείται κάποια βοήθεια. Κάτι παρόμοιο ανέφερε και ο Λάμπρος Φωτιάδης (1752-1805), ένας Έλληνας λόγιος από το Βουκουρέστι, μερικά χρόνια πριν τα τέλη του 18^{ου} αιώνα: σύμφωνα με τον ίδιο, η αρχαία ελληνική «είχε αρρωστήσει» και μόνο γι' αυτό χρειαζόταν «φάρμακα» για να «θεραπευτεί» (Κορδάτου, 1973: 88). Ωστόσο, ο Νεοφώτιστος Ντούκα (1760-1845), μαζί με τους Παναγιώτη Κοδρικά και Αθανάσιο Πάριο (1721-1813), ήταν ένας από τους σημαντικότερους υποστηρικτές της ελληνικής ακαδημαϊκής ελίτ της Κωνσταντινούπολης, οι οποία θεώρησε ότι τέτοιες ιδέες είναι απολύτως εσφαλμένες και ότι η κλασική γλώσσα είναι απαράβατη, αφού ήταν η γλώσσα του ελληνικού πολιτισμού, της ελληνικής Ορθοδοξίας και της εκκλησίας, της ελληνικής κουλτούρας καθώς και του ελληνικού αστικού πολιτισμού.

Την εποχή του Διαφωτισμού στους γαλλικούς πνευματικούς κύκλους επικρατούσε η γνώμη του Condillac (Étienne Bonnot de Condillac, 1715-1780) ότι η γλώσσα, σε κάποιο βαθμό, καθορίζει τον χαρακτήρα του έθνους [Davies 1998: 34-35, 115]. Έχοντας ζήσει στο Παρίσι και κινηθεί μέσα σε αυτούς τους κύκλους, ο Κοραής, ο σύγχρονος Lessing των Ελλήνων σύμφωνα με την γνώμη του Κοντύλη [Κοντύλης 1988: 146], αποδέχθηκε την ιδέα αυτή, η οποία, κατά την άποψή του, έπαιρνε μια λίγο τροποποιημένη σημασία: «ο χαρακτήρας ολόκληρου του έθνους μαθαίνεται μέσω της γλώσσας» [Κοραής 1984 [1804]: 52]. Η λογική αφετηρία αυτής της σκέψης του ήταν η εξής: αν αρχίσουμε από την άποψη ότι η σύγχρονη (δηλαδή η λαϊκή, η εθνική) ελληνική είναι βαρβαρική, όπως πίστευαν οι παραδοσιακοί, τότε οι Έλληνες είναι ένας βαρβαρικός λαός. Εάν όμως αλλάξει ή αλλοιωθεί ο χαρακτήρας της ελληνικής (εθνικής) γλώσσας, ακολούθως θα αλλάξει εντελώς ή θα τροποποιηθεί ο ίδιος ο χαρακτήρας του ελληνικού έθνους. Ακριβώς για αυτό το λόγο για τον ίδιο τον Κοραή «η μεταρρυθμισμένη γλώσσα ήταν ένα οργανικό μέρος της γενικότερης προσπάθειας που κατευθύνεται προς την πολιτιστική αναγέννηση του έθνους» [Κιτρομιλίδης 1996: 79].

Σε αυτό το σημείο, για να είμαστε πιο ακριβείς, πρέπει να τονίσουμε ότι η ιστορική εμφάνιση του Αδαμαντίου Κοραή δεν έφερε στους Έλληνες τίποτα νέο από την άποψη της τελικής επιλογής είτε της λαϊκής γλώσσας είτε της αρχαίας ελληνικής. Είναι όμως αναμφισβήτητο ότι αυτός ο διαφωτιστής ήταν εξαιρετικά μορφωμένος – ήταν ο πρώτος σύγχρονος Έλληνας φιλόλογος ευρωπαϊκού εύρους, δραστήρια εμπλεκόμενος στη συνολική ανάπτυξη της ευρωπαϊκής φιλολογίας και των κλασικών σπουδών και εξέχον μέλος της ακαδημαϊκής κοινότητας της οποίας ηγήθηκε ένας από τους μεγαλύτερους ειδικούς στον τομέα αρχαιότητας, ο Villosion (Jean-Baptiste Gaspard de d'Anssi Villosion, 1750-1805). Ο Κοραής, έχοντας πλήρη επίγνωση ότι, λόγω της πολύπλοκης και άλυτης ελληνικής γλωσσικής κατάστασης, δεν υπήρχε δυνατότητα να επιτευχθεί η ελληνική εθνική ένωση, ήταν ανάμεσα στους πρώτους που προώθησε την ιδέα της δημιουργίας ενός μοναδικού συγχρόνου ελληνικού κράτους. Την διατύπωσε σε έναν από τους

προλόγους του, έχοντας γράψει ότι για την επίτευξη ενός τέτοιου εγχειρήματος πρέπει να εφαρμοστούν οι απαραίτητες αλλαγές στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, αφού η αποκτημένη ελευθερία θα διατηρηθεί μόνο υπό τον όρο να αυξηθεί το επίπεδο εκπαίδευσης του ελληνικού λαού. Κατά την κρίση του, για τις αλλαγές αυτές, οι οποίες περιλαμβάνουν και αλλαγές στη γλώσσα, θα έπρεπε να περάσει περίπου μισό αιώνα. Η ουσία τους συνοψίζεται στα παρακάτω τρία στοιχεία⁴:

1. η αρχαία ελληνική γλώσσα είναι το μοναδικό κλειδί της πανελλήνιας εκπαίδευσης από την οποία οι μεταγενέστερες γενιές πρέπει να αποκτήσουν καλές και σωστές βάσεις για να είναι σε θέση να εμπεδώσουν το δικαίωμα της εθνικής αυτοδιαθέσεως,

2. η γραπτή σύγχρονη ελληνική γλώσσα, η βάση της οποίας βρίσκεται στην αρχαία ελληνική, πρέπει να είναι οπωσδήποτε λογική, με τους καθιερωμένους κανόνες και τη γραμματική, και, συνεπώς, πρέπει να χρησιμοποιείται ταυτόχρονα και ως καθομιλουμένη γλώσσα όλων των Ελλήνων,

3. επειδή η λαϊκή ελληνική γλώσσα παρουσιάζει το σημείο εκκίνησης, εκείνη πρέπει να υποβάλλεται άκριτα στην διαδικασία «επισκευής», «διόρθωσης», ώστε να είναι κοντινή στο ιδανικό κλασικό πρότυπο.

Με πολύ βαθιά επίγνωση του ρόλου και της σημασίας της γλώσσας στην ελληνική κοινωνία, ο Κοραΐς λέει γι' αυτήν τα εξής:

Η γλώσσα μας είναι το εργαλείον, με το οποίον η ψυχή πλάττει πρώτον ενδιαθέτως, έπειτα προφέρει τους λογισμούς της. Όταν το εργαλείον είναι ανακόνητον, ιωμένον, ή κακά κατασκευασμένον, ατελές εξ ανάγκης μένει και το έργον του τεχνίτου [Κοραΐς 1964: 800].

⁴ Αυτές οι ιδέες του Κοραΐ, που αρχικά είχε διατυπώσει σε μια επιστολή σταλμένη το 1804 προς τον φίλο του Α. Βασιλείου, είναι κάπως καλύτερα και λεπτομερειακά εξηγημένες στον πρόλόγο του, πιο συγκεκριμένα λεγόμενο στη μετάφραση του μυθιστορήματος Αιθιοπικά του Ηλιοδώρου, Κοραΐς, 1969. Σ. 823-856.

Οι ώριμοι στοχασμοί του Κοραΐ, οι οποίοι θα μπορούσαν να ενταχθούν στο πλαίσιο της σημερινής γλωσσικής πολιτικής όπως και του γλωσσικού προγραμματισμού, προήλθαν από τις τρεις προτεινόμενες λύσεις της προεπαναστατικής περιόδου:

α) η γραπτή (εθνική) γλώσσα πρέπει να συνδέεται κατ' ανάγκη με την παραδοσιακή γραπτή γλώσσα⁵,

β) η καθομιλούμενη γλώσσα χρειάζεται κατάλληλη μεταγραφή για να γίνει γενικά αποδεκτή από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον,

γ) η τρίτη πρόταση ήταν να βρεθεί μια άλλη ικανοποιητική λύση που θα μπορούσε ενδεχομένως να αποτελείται από μια μικρότερη σύγκλιση σε σχέση με τις δύο προηγούμενες προτεινόμενες.

4. Τελικές παρατηρήσεις

Κατά την περίοδο πριν από την Ελληνική Επανάσταση (τέλος του 18ου αιώνα – αρχές του 19ου), όσον αφορά την ελληνική γλώσσα και τη μορφή της, υπήρχαν τρία ρεύματα των οποίων οι επικεφαλής ήταν:

α) οι αττικιστές, γνωστοί ως παραδοσιακοί, συντηρητικοί και αργότερα ονομασμένοι επίσης αρχαϊστές,

β) οι δημοτικιστές, αποκαλούμενοι και χυδαϊστές, δηλαδή προοδευτικοί, που αντιπροσωπεύουν την αστική «εθνικιστική» τάση,

γ) οι διαλλακτικοί, ήτοι εκείνοι που ήταν «μέτριοι».

Ενώ τα δύο πρώτα ρεύματα ήταν αποκλειστικά σχετικά με τα αιτήματά τους, οι διαλλακτικοί προσπαθούσαν να αποδείξουν την αναγκαιότητα και την καταλληλότητα της συμβίωσης και των δύο θέσεων, στηρίζοντας και υποστηρίζοντας την λύση του Κοραΐ και, λίγο αργότερα, την καθαρεύουσα. Φαίνεται, όμως, ότι σε εκείνους οφείλουμε που, από το 1821 (επίσημα από το 1830) μέχρι σήμερα, η σύγχρονη Ελληνική γλώσσα ονομάζεται σύμφωνα με την

⁵ Εδώ, όμως, ο Κοραΐς δεν ανέφερε για τι ακριβώς γλώσσα πρόκειται.

παραδοσιακή της ονομασία **ελληνική**, και που εγκαταλείφθηκε για πάντα, ως άνευ αντικειμένου, ο όρος **ρωμαϊκή γλώσσα**, κάνοντας έτσι μια παραχώρηση προς τους δημοτικιστές και κερδίζοντας τους για την ιδέα τους⁶. Αλλά ήδη από το 1880 άρχισε και πάλι μια σκληρή μάχη για το αν η εθνική γλώσσα είναι αναγκαία στη λογοτεχνία και αν είναι δυνατόν να δημιουργήσουν πάνω σ' αυτήν χρήσιμα και καλά λογοτεχνικά έργα. Η αντίδραση ήταν απολύτως φυσική, γιατί η ιδέα του Κοραή είχε χάσει εντελώς τη σημασία της εν τω μεταξύ – η καθαρεύουσα πολύ γρήγορα έγινε μια εξαιρετικά αρχαϊζουσα μορφή της ελληνικής γλώσσας, η οποία ήταν εκτός πραγματικότητας και ελληνικής γλωσσικής πρακτικής και η οποία δεν είχε πλέον καμιά ουσιαστική επαφή με την αρχική ιδέα περί «διορθωμένης» γλώσσας.

Η σημαντική μορφή της ιδεολογικής άποψης του Κοραή περί προσπάθειας της γλωσσικής τυποποίησης της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας θεμελιωνόταν πάνω στις αναζητήσεις των ομοιοτήτων μεταξύ αρχαίας και σύγχρονης μορφής της ελληνικής γλώσσας, από τη μία πλευρά, και στην προσπάθεια της τυποποίησης και του εμπλουτισμού όπως και της περαιτέρω ανάπτυξης της σύγχρονης γλώσσας από την άλλη. Καταρχήν, ο ρόλος της ολοκληρώθηκε μόνο στη φιλολογικο-εξηγητική μέθοδο, δηλαδή αποτελούσε έναν επιπλέον βοηθητικό τρόπο για να εξηγηθούν και να αποσαφηνιστούν όλα τα ασαφή ή / και δύσκολα ανεξήγητα σημεία μέσα στα κλασσικά κείμενα. Στο πλαίσιο αυτό, η προσέγγιση αυτή είναι σημαντική, διότι επέτρεψε την μελέτη και την ανακάλυψη της κλασικής ελληνικής τόσο βάσει της λαϊκής (ήτοι εθνικής) γλώσσας όσο και βάσει των προηγούμενων σταδίων εξέλιξης της ελληνικής⁷.

Αν, όμως, κοιτάζουμε από τη σημερινή σκοπιά, είναι σαφές ότι η γλωσσική μεταρρύθμιση του Κοραή, καλύτερα να πούμε η

απόπειρά του της εφαρμογής του γλωσσικού προγραμματισμού, δεν μπορούσε να επιτύχει και να εμπεδωθεί στην άμεση πράξη, παρόλο που ο ίδιος είχε πολλές γνώσεις και δεξιότητες. Η προσπάθεια του Κοραή για μια επιτυχημένη τυποποίηση της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας μέσω της επίσημης «διόρθωσης» όλων των μορφολογικών και, στη συνέχεια, των συντακτικών στοιχείων της λαϊκής ελληνικής γλώσσας, αποδείχθηκε και αφύσικη και άστοχη, δεδομένου ότι ήταν αδύνατο να συνδεθούν δύο εντελώς απομακρυσμένες γλωσσικές μορφές σε ένα σύνολο, ώστε να επιτευχθεί με οποιοδήποτε τρόπο η γενική συναίνεση μεταξύ ασυμβίβαστων ρευμάτων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγέλου 1994 – Αγγέλου Άλκης. Εισαγωγή στον Κοραή. Αθήνα: Εστία, 1994.

Argyropoulos 2010 – Argyropoulos Roxana D. „Adamance Coray et sa réflexion philosophique. Vers une anthropologie médicale et culturelle“. Στο: Adamantios Korais and the European Enlightenment (editor Paschalis M. Kitromilides). Oxford: Voltaire Foundation, 2010. Σ. 187-212.

Beaton 1996 – Beaton Roderik. Εισαγωγή στη Νεοελληνική Λογοτεχνία. Αθήνα: Νεφέλη, 1996.

Browning, Robert. Medieval and Modern Greek. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Davies 1998 – Davies Anna Morpurgo. Nineteenth-Century Linguistics [History of Linguistics, ed. Giulio Lepschy, vol. 4]. London-New York, 1998.

Δημαράς 2002 – Δημαράς Κωνσταντίνος Θ. Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Αθήνα: Ερμής, 2002.

Ferguson 1959 – Ferguson Charles A. „Diglossia“. Word 15, 1959. Σ. 325-340.

Friedrich 1989 – Friedrich Paul. „Language, Ideology and Political Economy“. American Anthropology 91, 1989. Σ. 295-312.

Γιακωβάκη 2005 – Γιακωβάκη Νασία. „Καθομιλούμενη και τυπογραφία: όροι της διευρύνσης του ελληνικού αναγνωστικού

⁶ Ακόμα και ο συνδυασμός των τελευταίων ιστορικών συνθηκών ταίριαζε εντελώς με τα γεγονότα, ειδικά όταν ανακαλύφθηκε, σχεδόν αμέσως μετά το ξέσπασμα της άσχημα οργανωμένης επανάστασης στη Βλαχία το 1821, ότι η κορυφή της φαναριώτικης μυστικής οργάνωσης, της Φιλικής Εταιρείας, αποτελείτο αποκλειστικά από εκλεκτούς και ως επί το πλείστον πλούσιους Έλληνες.

⁷ Εδώ θα άξιζε τον κόπο να αναφέρουμε ότι ο Κοραής ήταν ο πρώτος Έλληνας διαφωτιστής που ενδιαφερόταν για τη βυζαντινή (δηλαδή, μεσαιωνική) ελληνική. Ήταν επίσης υπεύθυνος για τη δημοσίευση των *Πτωχοπροδρομικών ποιημάτων*, ένα από τα πιο σημαντικά κείμενα της ελληνικής μεσαιωνικής λαϊκής ποίησης.

κοινού κατά τον 18ο αιώνα“. Στο: Χρήσεις της γλώσσας (επιμέλεια Ν. Δ. Παππανικολάου), Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη-Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2005. Σ. 175-206.

Herzfeld, Michael. *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*. Austin: University of Texas Press, 1982.

Herzfeld 1987 – Herzfeld Michael. *Anthropology Through the Looking Glass: Critical Ethnography. Margins of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Κιτρομιλίδης 1996 – Κιτρομιλίδης Πασχάλης Μ. *Νεοελληνικός Διαφωτισμός: οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες*. 1η έκδοση, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1996.

Κιτρομιλίδης 2000 – Κιτρομιλίδης Πασχάλης Μ. „Γλωσσικός αρχαισμός και φιλοσοφική ανανέωση“. Στο: *Ιστορία της Ελληνικής γλώσσας*, επιμ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης. Αθήνα: ΕΛΙΑ, 2000. Σ. 219-232.

Κοντύλης 1988 – Κοντύλης Παναγιώτης. *Ο Ελληνικός διαφωτισμός. Οι φιλοσοφικές ιδέες*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1988.

Κοραής 1984 [1804] – Κοραής Αδαμάντιος. *Αλληλογραφία, τόμος Δ΄*. Αθήνα: Εστία, 1984 [1804].

Κοραής 1969 – Κοραής Αδαμάντιος. *Άπαντα, τόμος Α΄*. Αθήνα, s.e., 1969.

Κοραής 1964 – Κοραής Αδαμάντιος. *Άπαντα τα πρωτότυπα έργα, τόμος Α΄* (αναστύλωσε και έκρινε ο Γ. Βαλέτας). Αθήνα: Δωρικός, 1964.

Κοραής 1984-1985 – Κοραής Αδαμάντιος. *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, τόμος Α΄*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1984-1985.

Mackridge 2009 – Mackridge Peter. *Language and National Identity in Greece 1766-1976*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Μέγας 1927 – Μέγας Αλέξανδρος Ε. *Ιστορία του γλωσσικού μας ζητήματος, τόμος Β΄*. Αθήνα: Ι. Δ. Κολλάρος & Σία, 1927.

Papaderos 1970 – Papaderos Alexandros. *Metakenosis. Griechenlands kulturelle Herausforderung durch die Aufklärung in der Sicht des Korais und des Oikonomos*. Meinsenheim am Glor: Verlag Anton Hain, 1970.

Silverstein 1979 – Silverstein Michael. „Language Structure and Linguistic Ideology“. Στο: *The Elements: A Parasession on Linguistic Units*, Paul R. Clyne, William F. Hanks, Carol L. Hofbauer eds. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1979. Σ. 193-247.

<http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/2/e/4/metadata-136-0000009.tkl> (< πρόσβαση: 15/02/2015)

Predrag Mutavdžić – Αναστάσιος Καμπούρης

ADAMANTIOS KORAI AND THE GREEK LANGUAGE POLICY

AT THE TURN OF 18th TO 19th CENTURIES

In the present paper we have tried to discuss and comment in general attempts of the standardization of the Modern Greek Language during the crucial period of formation of the Greek nation which coincides with the Greek Enlightenment (Νεοελληνικός Διαφωτισμός). In that historic period at the very turn of the two centuries the Greek language question (το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα) appeared for the first time in Greek society. This question, marked by the complicated diglossia situation, was under the great influence of different sociopolitical conditions as well as opinions and claims for language codification and standardization. Although several different proposals for the language reform were put forward, none of them was satisfactory nor accepted in wide dimensions as neither of them was able to solve diglossia and offer a good language basis for further education of young Greek generations.

The proposal of the first modern Greek linguist, Adamantios Korais, in a view of language policy and language planning represented so-called “the middle way” (μέση οδός) which unfortunately did not fully accepted the common vernacular Greek nor aspired Ancient Greek due to the large weight both of the ancient and Byzantine heritage which neither he could have neglected. No matter how his approach was revolutionary and useful, the Greek diglossic situation was not solved, although it

seemed at the very beginning that Korais' ideologically neutral attitude might have represented a good ground for solution of the Greek diglossic situation, unfortunately it did not solve the Greek language question, it even made it worse generally speaking.

Λέξεις-κλειδιά: ελληνική γλώσσα, διγλωσσία, γλωσσική πολιτική, προτυποποίηση, εναρμόνιση, Κοραΐς..

Key words: *Modern Greek, diglossia, language policy, standardization, language codification, Korais.*

Πιπινιά Ιουλία, Θεσσαλονίκη

ΕΚΠΑΙΔΕΥΟΝΤΑΣ ΤΗΝ «ΑΛΗΘΗ ΕΛΛΗΝΙΔΑ»: ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΓΑΛΛΙΚΩΝ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΙΜΙΛΙΑ ΚΤΕΝΑ-ΛΕΟΝΤΙΑΔΑ

*Στη μνήμη του Δημήτρη Σπάθη**

Η Αιμιλία Κτενά-Λεοντιάς, γνωστή κυρίως ως εκδότρια του περιοδικού Ευρυδίκη, το οποίο κυκλοφόρησε στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ 1870 και 1873, ανήκει στην ομάδα εκείνη των γυναικών του 19^{ου} αιώνα οι οποίες, μέσα από τη γραφή, δοκιμάζουν να βγουν στον δημόσιο χώρο, μεταπλάθουν και μεταφέρουν την κληρονομιά του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού στη νοτιοανατολική Ευρώπη και προετοιμάζουν το έδαφος για τις διεκδικήσεις του γυναικείου φύλου προς το τέλος του αιώνα [Βαρίκα 1996: 233]. Κόρη του κύπριου δασκάλου Λεόντιου Κληρίδη και γεννημένη πιθανότατα κατά τη δεκαετία του 1830, ζει και δραστηριοποιείται κατά κύριο λόγο στη Σμύρνη. Παρά τη σταθερή παρουσία της στα γράμματα, η Αιμιλία βρίσκεται στη σκιά της αδιαμφισβήτητα ακαταπόνητης και πιο μαχητικής, επαγγελματικά και συγγραφικά, αδελφής της, Σαπφούς Λεοντιάδος, σημαντικής παιδαγωγού και λογίας της εποχής, με την οποία άλλωστε συνεργάζονται στην έκδοση της Ευρυδίκης [Ριζάκη 2007: 61-63, Ντενίση 2014: 103, 187-191].

Η Κτενά εμφανίζεται στον δημόσιο στίβο ήδη από τη δεκαετία του 1860. Οι παρεμβάσεις της πυκνώνουν τη δεκαετία του 1870, όταν με ομιλίες σε συλλόγους και κείμενα στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, που αφορούν τη συμπεριφορά και την εκπαίδευση των γυναικών, προτείνει θετικά πρότυπα για τις γυναίκες της εποχής και ανασύρει από τη λήθη ξεχασμένες μορφές της γυναικείας λογοσύνης [Ντενίση 2014: 345-350]. Ταυτόχρονα από

* Αποχαιρετισμός στον δάσκαλο από τους τόπους της ζωής, της μνήμης και της γνώσης.

νωρίς μεταφράζει, συστηματικά, εγχειρίδια, διηγήματα, αλλά και θεατρικά έργα¹. Η παρούσα εργασία θα ασχοληθεί με αυτή την τελευταία, και ελάχιστα γνωστή, πτυχή του έργου της Κτενά και πιο συγκεκριμένα, με τις μεταφράσεις της στα ελληνικά γαλλικών μελοδραμάτων.

Στις μεταφράσεις αυτές ανήκουν τέσσερα κείμενα γνωστών γάλλων συγγραφέων του δημοφιλούς αυτού θεατρικού είδους, που ο ελληνικός 19ος αιώνας αποκάλεσε «μυθιστορηματικό δράμα». Πρόκειται για τα: *Ελωδία ή η παρθένα του μοναστηρίου* και *Ο αδάμας*, δράματα και τα δύο του Victor Ducange, Γερμαίνη των D' ennery και Crémieux και Γουλιέλμος ο αχθοφόρος των Dumersan και Delaborde. Οι τρεις πρώτες μεταφράσεις σώζονται σε χειρόγραφα στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο στην Αθήνα ενώ το τελευταίο εκδόθηκε από τις εκδόσεις Φέξη². Από τα τέσσερις αυτές μεταφραστικές απόπειρες, οι δύο τελευταίες μόνον έχουν παρουσιαστεί στη σκηνή. Ειδικά, το έργο *Γουλιέλμος ο Αχθοφόρος* υπήρξε ένα από τα πιο εμπορικά μελοδράματα της εποχής, με παραστάσεις, εντός και εκτός της ελληνικής επικράτειας, κυρίως από τον Πανελλήνιο θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη [Χατζηπανταζής 2012: Β'. Ημερολόγιο παραστάσεων]. Οι μεταφράσεις της Κτενά, όπως δείχνουν οι χρονολογίες αντιγραφής των χειρογράφων και των παραστάσεων, πρέπει να έγιναν μέσα στη δεκαετία του 1870 και έως τις αρχές του 1880³, την περίοδο ακριβώς που η ίδια είχε

πρωτοστατήσει υπέρ της ανάγκης εκπαίδευσης της Ελληνίδας, ειδικά στις κοινότητες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Στο κείμενο που ακολουθεί, δεν υπάρχει το περιθώριο αλλά και η δυνατότητα για μια διεξοδική συζήτηση γύρω από τα χειρόγραφα και την ταυτότητα των μεταφράσεων, στα οποία ελπίζω με άλλη αφορμή να επανέλθω⁴. Το ενδιαφέρον της σύντομης αυτής συμβολής περιορίζεται, επομένως, στην ενασχόληση της Αιμιλίας Κτενά με το θέατρο και τα μυθιστορηματικά δράματα, υπό το πρίσμα των απόψεών της για τη γυναίκα, την εκπαίδευση και τον ρόλο της στην κοινωνία του 19ου αιώνα. Επιδιώκει, πιο ειδικά, να αναδείξει πώς τα μελοδραματικά πρότυπα γραφής και συμπεριφοράς υιοθετούνται και προσαρμόζονται στο αίτημα για ελληνοπρεπή γνώση, να συζητήσει τη θέση του θεάτρου στην προσπάθεια κατασκευής της «αληθούς Ελληνίδας» και να διερευνήσει ζητήματα πολιτισμικών ανταλλαγών και προσαρμογών στο τρίγωνο Γαλλία, Ελλάδα και Οθωμανική αυτοκρατορία, το οποίο η μεταφράστρια αποπειράται να γεφυρώσει με το έργο της.

Μεταφράζοντας μελοδράματα

Η εισβολή του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή τοποθετείται, από τους ιστορικούς του θεάτρου, στη δεκαετία του 1860, όταν δηλαδή πια το είδος, οι αισθητικές καταβολές και ιδεολογικές του χρήσεις, έχουν σημαντικά ατονήσει στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες [Σπάθης 2001: 179-184, Χατζηπανταζής 2015: 238]. Για τις επόμενες δύο δεκαετίες περίπου, τα μελοδράματα κατακτούν μια σταθερή θέση στο δραματολόγιο των ελληνικών θιάσων καθώς οι παραστάσεις τους αποδεικνύονται ιδιαίτερα επωφελείς: το κοινό των αιθουσών διευρύνεται και κυρίως, οι εισπράξεις αυξάνονται, κάτι που χρειάζονται επείγοντως οι περιπλανώμενοι ανά τη Μεσόγειο, έλληνες επαγγελματίες του θεάτρου, προκειμένου να κατοχυρώσουν τη θέση τους και να αντιμετωπίσουν τον

¹ Για τα ενυπόγραφα άρθρα και τις μεταφράσεις της Κτενά στην Ευρυδική βλ. Γριβέα 2001, Σ. 90-127· η πιο πλήρης και πρόσφατη καταγραφή των κειμένων που φέρουν το όνομά της ή αποδίδονται σε εκείνη (αυτοτελείς εκδόσεις ή δημοσιεύματα στον Τύπο), στο Ντενίση 2014, Σ. 439-512.

² Τα στοιχεία προέρχονται από το υλικό που συνέλεξα στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Το γαλλικό μελόδραμα στην ελληνική σκηνή του 19ου αιώνα» του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών – Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας. Το πρόγραμμα είχε ως στόχο την ταύτιση και καταγραφή των μεταφράσεων στα ελληνικά γαλλικών μυθιστορηματικών δραμάτων κατά τον 19ο αιώνα και στις αρχές του 20ού.

³ Στο χειρόγραφο *Ελωδία ή Η Παρθένα* του μοναστηρίου υπάρχει σημείωση ότι αντιγράφηκε στη Σμύρνη τον Ιανουάριο του 1876 και φέρει την υπογραφή «Δ. Κ. Αλεξιάδης». Στο χειρόγραφο του *Αδάμαντα* δεν υπάρχει χρονολογική ένδειξη, ενώ έχει, σε διάφορες σελίδες, κόκκινη σφραγίδα «Χριστ. Ταβουλάρης ταμίας». Η Γερμαίνη υπάρχει σε δύο διαφορετικά αντίτυπα. Το συγκεκριμένο έργο παίχτηκε από τον θίασο Αλεξιάδη στη Σμύρνη, τον Νοέμβριο του 1881 ενώ η πρεμιέρα του Γουλιέλμου έγινε τον Δεκέμβριο του 1883. Σε όλα τα χειρόγραφα δηλώνεται ρητά ότι πρόκειται για μετάφραση της Αιμιλίας Κτενά-Λεοντιάδης.

⁴ Δυστυχώς τα οικονομικά προβλήματα που ταλανίζουν το Θεατρικό Μουσείο στην Αθήνα, από το 2011, έχουν στην ουσία ακυρώσει την πρόσβαση στα αρχεία του και έχουν δυσχεράνει τη θεατρολογική έρευνα στο πλούσιο υλικό του. Γι' αυτό και η ευγνωμοσύνη μου προς την Ξανθή Ζαχαριάδου και τον Κωστή Στάβαρη για τη βοήθεια που μου προσέφεραν, είναι μεγάλη και τους ευχαριστώ, και από εδώ, θερμά.

ανταγωνισμό των ξένων καλλιτεχνών. Οι επιφυλάξεις μερίδας της κριτικής για την υπερβολή των χαρακτήρων, την παραδοξότητα της πλοκής και την ισχνότητα της δραματικής γραφής, που εξαρχής διατυπώνονται, δεν κατορθώνουν να αποτρέψουν τους θεατές από τα, γεμάτα συγκίνηση και βίαιες ανατροπές της τύχης, μυθιστορηματικά δράματα.

Η απήχηση του είδους και η αυξανόμενη δυναμική της σκηνής, ιδίως στις ακμαίες εστίες του ελληνισμού της διασποράς, όπως η Σμύρνη και η Πόλη, μοιάζουν εν μέρει να εξηγούν την ενασχόληση της Κτενά με το μελόδραμα, τη συγκεκριμένη περίοδο. Στο ενδιαφέρον της αυτό ίσως να έπαιξε ρόλο η συνεργασία με τον Αλέξανδρο Σταματιάδη. Ο κωνσταντινουπολίτης γιατρός που δημοσιεύει κείμενά του στην Ευρυδίκη, είναι ένας από τους πρώτους και πιο σημαντικούς μεταφραστές γαλλικών δραμάτων στα ελληνικά. Ο Σταματιάδης όχι μόνο εφοδίασε τους θιάσους με επιτυχημένες διασκευές, μοχλώντας κατά τα λεγόμενά του, «υπέρ του ελληνικού θεάτρου», αλλά είναι και αυτός που σύστησε στο ελληνικό κοινό τον Victor Ducange, όταν δημοσίευσε στα 1863 δύο κείμενά του [Σπάθης 2001: 193-202]. Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα ότι ο Σταματιάδης είναι αυτός που ‘σπρώχνει’ την Κτενά στην αγκαλιά του μελοδράματος, και πιο ειδικά στον Ducange, πάντως οι δυο τους παραμένουν οι βασικοί μεταφραστές του κατεξοχήν ρομαντικού των γάλλων μελοδραματικών συγγραφέων.

Πιο ασφαλή εκτίμηση για τους λόγους που οδήγησαν την ελληνίδα λογία στο λαϊκό, εμπορικό ή και ευτελές, όπως κατά καιρούς χαρακτηρίζεται, δραματικό αυτό είδος, δίνουν τα ίδια τα κείμενα. Δίπλα στη στερεοτυπική δομή, τους παγιωμένους χαρακτήρες και τις περιπετειώδεις ιστορίες στέκουν τα μαθήματα μανιχαϊστικής ηθικής και τα αταλάντευτα πρότυπα γυναικείας αρετής που αφειδώς προσφέρει το μελόδραμα. Η Ελωδία, η Σοφία, η Γερμαίνη και η Ροζαλία, όπως ονομάζονται οι ηρωίδες που πρωταγωνιστούν στις μεταφράσεις της Κτενά, αποτελούν θετικά πρότυπα γυναικείας αυταπάρνης, γενναιότητας αλλά και αποφασιστικότητας. Αξίζει, νομίζω, να σταθούμε, για λίγο, στα

δραματικά αυτά πρόσωπα, καθώς επιτρέπουν να αποσαφηνιστεί περισσότερο η γενικότερη στάση της Κτενά στη συζήτηση για τις γυναίκες που έχει ξεκινήσει, με αφορμή και τα μελοδράματα, στις ελληνικές κοινότητες της οθωμανικής αυτοκρατορίας [Παπαγεωργίου 2007: 142-151].

Γυναικεία πρότυπα και μελόδραμα

«Εργασία, οικογένεια, πατρίδα»: το τρίπτυχο αυτό αποτελεί το άγιο δισκοπότηρο του γαλλικού μελοδράματος, ειδικά μετά το 1830, και αποτυπώνει τις κοινωνικές ιεραρχήσεις που καθορίζουν τον βίο των ηρώων και κυρίως των ηρωίδων στα έργα [Metayer 1987: 39]. Η προστασία της ιδιοκτησίας, ο νόμος του πατέρα και του συζύγου και η θυσία για την πατρίδα είναι θεμελιώδεις αξίες του αστικού κόσμου, που ξεπηδά από τις μεγάλες επαναστάσεις του 18ου αιώνα, και τις οποίες το μελόδραμα διαφυλάττει και μέσω των δραματικών χαρακτήρων του. Στο πλαίσιο αυτό, οι ηρωίδες ενδύονται τον μανδύα ενίοτε της αγνότητας και πάντα της αρετής, και αξίζουν τη δικαίωση, όταν πρόκειται να επιβεβαιώσουν τη νίκη του καλού απέναντι στο κακό.

Οι γυναικείοι χαρακτήρες που επιλέγει να παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό η Κτενά δεν ξεφεύγουν από τα παραπάνω πρότυπα, όμως διαθέτουν μια απaráμιλλη τόλμη να υπερασπιστούν τις επιλογές τους. Η Ελωδία στην Παρθένο του μοναστηρίου θα ανηγήσει κάθε κίνδυνο και θα οδηγηθεί στον θάνατο, αλλά δεν θα εγκαταλείψει τον αγαπημένο της, τον οποίο επιθυμεί να παντρευτεί ακόμη κι όταν θα μάθει ότι είναι υπεύθυνος για τον χαμό του πατέρα της. Σύμφωνα με την Marie-Pierre Le Hir, στο κείμενο αυτό, ένα από τα πιο θεαματικά μελοδράματα που γνώρισε η παρισινή σκηνή, η φιγούρα της κεντρικής ηρωίδας κυριαρχεί στην πλοκή μέσα από τον λόγο και τη στάση της, ξεφεύγοντας από τις συνήθειες τεχνικές του είδους [Le Hir 1992: 63].

Η Σοφία στον Αδάμαντα, ένα μελόδραμα που στηρίζει το σύνολο της δράσης του σε ένα κρυμμένο μυστικό, αποδεικνύεται ο στυλοβάτης της οικογένειας σε καιρούς χαλεπούς. Η νεαρή γυναίκα συντηρεί τον γηραιό πατέρα της στην εξορία, ζωγραφίζοντας πορτρέτα, καταλήγει στη φυλακή για ένα αδίκημα

που δεν διέπραξε και στερείται τον έρωτα προστατεύοντας όσους αγαπά. Η Σοφία, θύμα μιας άδικης μοίρας, όπως συνήθως συμβαίνει στα μελοδράματα, σήκωνει το βάρος του ονόματος και της οικογένειάς της και υπερασπίζεται μπροστά στο νόμο τις πράξεις και τις αρχές της, αρνούμενη τη βοήθεια του (ανδρικού) περίγυρου.

Η περίπτωση της Γερμαίνης είναι διαφορετική. Εδώ το θέμα είναι η μητρότητα και η Γερμαίνη καλείται να αναλάβει έναν ρόλο που δεν της ανήκει, όταν η φυσική μητέρα αποδεικνύεται η ραδιούργος του μελοδραματικού σύμπαντος. Η σχέση μητέρας και κόρης θίγεται και στον Γουλιέλμο τον Αχθοφόρο, όταν η νεαρή ορφανή Ροζαλία θα βρεθεί διχασμένη ανάμεσα στην φτωχή οικογένεια που την ανέθρεψε και στην αληθινή της μητέρα, που απαιτεί από την κόρη της να εγκαταλείψει τον Γουλιέλμο και να παντρευτεί τον διεφθαρμένο και οικονομικά κατεστραμμένο, αλλά κατάλληλο κοινωνικά, εξάδελφό της. Η Ροζαλία θα αντισταθεί στις πιέσεις της μητέρας της και θα ανατρέψει τις ταξικές προκαταλήψεις, σε ένα μελόδραμα που τοποθετείται χρονικά στις παραμονές της Γαλλικής Επανάστασης και τελειώνει θριαμβευτικά με τον εξεγερμένο λαό επί σκηνής να διεκδικεί τα δικαιώματά του.

Η πινακοθήκη των γυναικών, επομένως, που η Κτενά επιλέγει να προσφέρει στο ελληνικό κοινό —συμπεριλαμβανομένου και του αρνητικού παραδείγματος της Madame Kermidy, της άπληστης και δολοπλόκου αντίζηλου της Γερμαίνης—, ενισχύει τα διδακτικά ερείσματα της μελοδραματικής προσωπογραφίας και επιβεβαιώνει την ηθική υπόσταση των προτύπων της. Την ίδια στιγμή οι ηρωίδες των μεταφράσεών της, χωρίς να παραβιάζουν τα όρια του κοινωνικού τους ρόλου και τους περιορισμούς της έμφυλης ταυτότητάς τους, διεκδικούν μια πιο δυναμική παρουσία στην πλοκή (ένα μικρό κομμάτι δημόσιας σφαίρας) και αποτινάσσουν την ιδιότητα του παθητικού και άβουλου θύματος, έστω και μέσα από τη θυσία τους, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της Ελωδίας. Δεν θα πρέπει ενδεχομένως να θεωρηθεί τυχαίο ότι από τα δραματικά πρόσωπα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και του Ευριπίδη, η Κτενά μοιάζει να ξεχωρίζει την

Ανδρομάχη [Κτενά-Λεοντιάς 1873] και την Άλκηστη⁵. Πρότυπα συζυγικής αφοσίωσης και μητρικής στοργής και οι δύο, καλούνται σε κρίσιμες στιγμές να λάβουν δύσκολες αποφάσεις, έξω από το πλαίσιο του οίκου τους και την προστασία των ανδρών, υπακούοντας εντούτοις αδιαμαρτύρητα στις κοινωνικές οριοθετήσεις του φύλου τους.

Σε ένα από τα πιο προοδευτικά για τις γυναίκες κείμενα της Ευρυδίκης, που υπογράφεται με το ψευδώνυμο Βοσπορίς —και πίσω από το οποίο ίσως να κρύβεται η Κτενά [Ντενίση 2014: 497]—, υπογραμμίζεται ότι «η γυνή είναι η σύντροφος του ανδρός, το έμφρον και νοήμον εκείνο πλάσμα, εις ο επεφόρτισεν ο τα πάντα καλώς διατάξας Ύψιστος τα τε σοβαρότερα καθήκοντα και τα ιερότερα χρέη της ανθρωπότητας. Είναι σύζυγος, μήτηρ, πολίτις· η δε αποστολή αυτής συνίσταται εις το αποκατασταθῆναι ωφέλιμον και αγαθοποιόν» [Βοσπορίς 1871: 98]. Τα γυναικεία πρότυπα που προβάλλουν οι μεταφράσεις της Κτενά, αλλά και η αισθηματολογία και οι συγκινήσεις του μελοδράματος φαίνεται να ανταποκρίνονται στις θέσεις αυτές και να υπηρετούν συνολικά τις απόψεις που διατυπώνει και παρακάτω η συγκεκριμένη αρθρογράφος: «Η γυνή πρέπει να η ελευθέρα, πεφωτισμένη, γνωρίζουσα τον προορισμόν της, μεμυημένη των αληθών ιδεών και υψηλών αισθημάτων, πεπρωτισμένη δια γνώσεων ωφελίμων, όπως αι οικογένειαι συνδέονται καλλίτερον δ' άρρηκτους δεσμούς, η Πολιτεία ενδυναμούται και γίνηται ηθικωτέρα, το έθνος η έντιμον και ανεξάρτητον, και τέλος οι άνθρωποι καλλίτερον προαισθάνονται, ηδύτερον συγκινούνται, και προετοιμάζονται κατά των δυσχερειών της ζωής και εις την εκπλήρωσιν του καθήκοντος» [99]. Οι γυναικείοι χαρακτήρες, που η Κτενά επιδιώκει να γνωρίσει στο ελληνόφωνο κοινό με τις μεταφράσεις της, δεν είναι ούτε επαναστατημένες ούτε παραστρατημένες ηρωίδες και πολύ περισσότερο δεν αμφισβητούν τις πατριαρχικές δομές της κοινωνίας. Είναι, όμως, δραματικά

⁵ Στην εφ. Νέα Σμύρνη στις 30.11.1878 αναγγέλλεται παράσταση του δράματος Άλκηστις της Κτενά, βασισμένο στην τραγωδία «του Ευριπίδου και τινών γάλλων συγγραφέων» το οποίο προβάλλει «το πρόσωπον της φιλοστόργου συζύγου και διαζωγραφίζει αρχαϊκότερα εθνικά ήθη και έθιμα». Μάλιστα η εφημερίδα της Σμύρνης διαφημίζει το έργο, που πρόκειται να παιχθεί από τον θίασο Μένανδρο, ως «το πρώτον γυναικείον, όπερ αναβιβάζεται επί της ελληνικής σκηνής». Δεν είναι σαφές αν η παράσταση τελικά πραγματοποιήθηκε.

πρόσωπα που υπηρετούν τον ρόλο και τη θέση τους, επιδεικνύοντας γνώση, βούληση, ανεξαρτησία και δύναμη, όταν χρειάζεται, αξιοποιώντας την ηθική τους υπεροχή [Hyslop 1986: 69]. Γι' αυτό και μπορούν να γίνουν πρότυπα θετικά στη διαπαιδαγώγηση των Ελληνίδων.

Εκπαιδεύοντας την «αληθή Ελληνίδα»

Στο εκδοτικό σημείωμα-κάλεσμα στο πρώτο φύλλο της Ευρυδίκης, η Κτενά διευκρινίζει ότι το νέο έντυπο επιδιώκει να ευχαριστήσει, να ωφελήσει, να διαπαιδαγωγήσει και πρωτίστως να παροτρύνει τις γυναίκες να ασχοληθούν με τη γραφή, προκειμένου να υπηρετήσουν την οικογένεια, τον ελληνισμό και το έθνος [Κτενά-Λεοντιάς 1870]. Η «αληθής Ελληνίς», όπως την σκιαγραφούσε η Ευρυδίκη, ήταν η γυναίκα που διεκδικούσε τη δημιουργία μιας κοινότητας πεπαιδευμένων γυναικών, μαχόταν για την αλλαγή της θέσης της στην κοινωνία, αλλά και στη συνείδηση των ανδρών, και προσπαθούσε να ξεπεράσει τα στεία πρότυπα του παρελθόντος. Η Ελληνίδα για τις συντάκτριες του περιοδικού είχε επίσης καθήκον να βοηθήσει ώστε να διαμορφωθεί ο εθνικός χαρακτήρας και να επιτευχθεί το εθνικό όραμα [Faliereu 2013: 213-221], καθώς «το εις τας φλέβας της Ελληνίδος ρέον ελληνικόν αίμα δεν δύναται αυτό και μόνον να αποτελέσει την αληθή Ελληνίδα» [Κ... 1872]. Οι μορφωμένες Ελληνίδες πιο ειδικά καλούνται να πάψουν να περιφρονούν τη μητρική τους γλώσσα και μαζί τα ήθη και τον πολιτισμό τους [Τζανάκη 2007: 205].

Η υπεράσπιση της ελληνικής γλώσσας, μέσω της μετάφρασης, είναι ένα από τα καθήκοντα που ασκεί η Κτενά, ακολουθώντας το κατεξοχήν μοντέλο της γυναίκας διανοούμενης του Διαφωτισμού, για να εκτελέσει το προσήκον προς το έθνος και το φύλο της. Στην ομιλία της στο σύλλογο «Κοραή» στην Κωνσταντινούπολη, το 1874, αναφέρεται στην επιστολή Κοραή στην Ευανθία Καΐρη και αφού στηλιτεύει την ξενομανία και τον συρμό της εποχής, θα υπογραμμίσει την παραίνεσή του ότι με τη μετάφραση γυμνάζεται κανείς και στην ξένη γλώσσα και στη δική του [Κτενά-Λεοντιάς 1874]. Σε άλλη διάλεξη, θα θυμηθεί την Anne Dacier, την γαλλίδα μεταφράστρια του Ομήρου, και θα αποθεώσει το έργο της [Κτενά-

Λεοντιάς 1878]. Το αίτημα για ελληνική παιδεία και ελληνοπρεπή πρότυπα, επομένως, περνά μέσα από τη μετάφραση για να διεκδικήσει με συμβατούς για την εποχή όρους τη θεσμοθέτηση της γυναικείας εκπαίδευσης. Η καλλιέργεια της γλώσσας και της γραφής βοηθά εν τέλει τις γυναίκες «στην ενσωμάτωση των δραστηριοτήτων τους στο δημόσιο πεδίο και την εξοικείωσή τους με τα καθήκοντα και τις υποχρεώσεις της γυναίκας-πολίτη» [Αβδελά 2006: 235].

Επιπλέον, το θέατρο για την Κτενά μοιάζει να παραμένει ένας προνομοιακός χώρος σύμπνοιας, ωφέλειας και καλλιέργειας. Όπως είχε ξεκαθαρίσει σε σχετικό εκτενές κείμενό της στην *Αμάλθεια* Σμύρνης (30.1.1870) η αδελφή της Σαπφώ, το θέατρο είναι ευεργετικό για την κοινωνία «διότι βοηθεί την ρύθμισιν του ήθους παριστών εν ζωηρά εικόνι την ωραιότητα της αρετής και την ασχημίαν της κακίας διότι εξισοί τας ανωμαλίας των κοινωνικών τάξεων άγον αυτάς δια της ομοφροσύνης και της ομονοίας εις την οδόν του πολιτισμού και των κατ' αυτόν έργων, και διότι τέλος μορφώνει και οικοδομεί καλλιτεχνικώς την γλώσσαν του λαού» [Λεοντιάς 1870]. Βέβαια, όπως και η Αιμιλία αργότερα, έτσι και η Σαπφώ επιμένει στο άρθρο ιδιαίτερα στην εθνική αποστολή του θεάτρου, στις καταβολές του από την αρχαία Ελλάδα αλλά και στη σημασία του στην διαπαιδαγώγηση των νεαρών κοριτσιών. Σημειώνει όμως ότι μολονότι τα δραματικά κείμενα πρέπει να αντλούν τις υποθέσεις τους από την εθνική ιστορία, η «ηθική των υποθέσεων» οφείλει να είναι το κριτήριο της αξίας τους. Με τον τρόπο αυτό, η ηθική και τα χρηστά πρότυπα του μελοδράματος καθώς και η οργανική σχέση με τη γαλλική κουλτούρα των ελληνόφωνων αστικών στρωμάτων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας φαίνεται να κρατούν ανοιχτό ένα μοντέλο διαλόγου με τα ευρωπαϊκά πολιτισμικά μοντέλα, σε μια εποχή αντιδυτικής ρητορικής, σφοδρής κριτικής των ξενόφερτων καταναλωτικών συμπεριφορών και αναζήτησης ταυτοτήτων [Εξερτζόγλου 2015: 145-172].

Συμπερασματικά, με τη συζήτηση γύρω από την εκπαίδευση των κοριτσιών, τη λειτουργία του θεάτρου και τις επιρροές του δυτικού πολιτισμού και των ξένων ηθών να φουντώνει στον ομογενειακό Τύπο της εποχής, η Αιμιλία Κτενά, με τις μεταφράσεις της, μοιάζει,

στην πράξη, να παίρνει θέση απέναντι στα κρίσιμα αυτά ζητήματα. Αναγνωρίζει την παιδευτική λειτουργία του θεάτρου και τον εθνικό του ρόλο, υπερασπίζεται με σθένος την ανάγκη να πρωταχθούν τα εθνικά οράματα και να αναδειχθούν τα ελληνικά ήθη αλλά δεν μοιάζει διατεθειμένη να απαρνηθεί όσα θετικά για την ελληνίδα γυναίκα μπορεί να εισφέρουν η Δύση και οι κατακτήσεις του Διαφωτισμού. Με άλλα λόγια, οι μεταφράσεις των γαλλικών κειμένων από την Αιμιλία Κτενά, και μάλιστα ενός είδους που δεν χαιρεί της εκτίμησης των λογοτεχνικών κύκλων, αλλά προσφέρει θετικά γυναικεία πρότυπα, έστω ‘γαλλικά’ και ‘ξενόφερτα’, αναδεικνύει τις εντάσεις, αντιφάσεις και τις εύθραυστες ισορροπίες που τροφοδοτούν τόσο τη συζήτηση γύρω από τα εθνικά πρότυπα όσο και γύρω από τις γυναίκες και το φύλο στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αβδελά 2006 - Αβδελά Ε. Ανάμεσα στο καθήκον και το δικαίωμα. Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα, 1864-1952. Στο Φ. Μπιρτέκ - Θ. Δραγώνα (επιμ.). Ελλάδα και Τουρκία. Πολίτης και έθνος-κράτος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2006. Σ. 225-272.

Βαρίκα 1996 - Βαρίκα Ε. Η εξέγερση των κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1833-1907. Αθήνα: Κατάρτι 1996.

Βοσπορίς - Βοσπορίς, «Ολίγιστα περί γυναικός». Ευρυδίκη, 15.1.1871, Σ. 97-99, και 22.1.1871, Σ. 109-111.

Γριβέα 2001 - Γριβέα Μ. Το γυναικείο περιοδικό Ευρυδίκη (1870-1873), ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας. Ρέθυμνο, 2001.

D' ennery, Crémieux 1858 - D' ennery A. – Crémieux H. Germaine. Paris: Michel Lévy frères, 1858.

Ducange 1824 - Ducange V. Elodie ou, la vierge du monastère. Paris: Pollet, 1822.

—. Le Diamant. Paris: Pollet, 1824.

Dumersan 1905 - Dumersan T. Guillaume le débardeur. Paris: Donde-Dupré, 1848.

Du Mersan, Delaroche 1905 - Du Mersan και Delaroche. Γουλιέλμος ο αχθοφόρος. Κατά μετάφρασιν Αιμιλίας Κτενά Λεοντιάδος. Εν Αθήναις: Φέξης, 1905.

Εξερτζόγλου 2015 - Εξερτζόγλου Χ. Εκ Δυσμών το φως; Εξελληνισμός και οριενταλισμός στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (μέσα 19ου – αρχές 20ού αιώνα). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, 2015.

Falierou 2013 - Falierou A. Enlightened Mothers and Scientific Housewives: Discussing Women's Social Roles in Eurydice (Evridiki) (1870-1873). Στο: Duygu Köksal και Anastasia Falierou (επιμ.), A Social History of the Late Ottoman Women: New Perspectives. Leiden: Brill, 2013, 201-224.

Hyslop 1985 - Hyslop G. Deviant and Dangerous Behavior: Women in Melodrama. Journal of Popular Culture 19 (Winter 1985), P. 65-77.

Κ.... «Η αληθής Ελληνίς. Ευρυδίκη, 15.2.1872, 49-50.

Κτενά-Λεοντιάς 1870 - Κτενά-Λεοντιάς Α. Φίλοι Ομογενείς!. Ευρυδίκη, 21.11.1870, Σ. 1-3.

Κτενά-Λεοντιάς 1873 - Κτενά-Λεοντιάς Α. Περί Ανδρομάχης. Ευρυδίκη, 15.5.1873: 65-67 και 30.5.1873, Σ. 81-84.

Κτενά-Λεοντιάς 1874 - Κτενά-Λεοντιάς Α. «Επιστολή Α. Κοράη προς Ευανθίαν Καΐρη. Όμηρος 2, 3 (1874), Σ. 81-93.

Κτενά-Λεοντιάς 1878 - Κτενά-Λεοντιάς Α. Περί της πρώτης των ομηρικών ποιημάτων μεταφράστριας. Όμηρος 6, 2 (1878), Σ. 45-54.

Λεοντιάς 1870 - Λεοντιάς Σ. Η εκ του θεάτρου ωφέλεια, εφ. Αμάλθεια 10, 17 και 31.1.1870.

Hir 1992 - Le Hir M.-P. Le Romantisme aux enchères: Ducange, Pixérécourt, Hugo. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1992.

Metayer 1987 - Metayer L. La leçon de l' heroine (1830-1870). Europe 703-704 (Nov.-Dec. 1987), Σ. 39-48.

Ντενίση 2014 - Ντενίση Σ. Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή. Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού – Ρομαντισμού. Αθήνα: Νεφέλη, 2014.

Παπαγεωργίου 2007 - Παπαγεωργίου Ι. Οι αποκλίνοσες

ηρωίδες του μυθιστορηματικού δράματος ως αφετηρία διαλόγου για τον ρόλο της γυναίκας (1871-1879). Στο: Ν. Παπανδρέου - Ε. Βαφειάδη (επιμ.). Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, Σ. 135-151.

Ριζάκη 2007 - Ριζάκη Ε. Οι «γράφουσες» Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοισύνη του 19ου αιώνα. Αθήνα: Κατάρτι, 2007.

Σπάθης 2001 - Σπάθης Δ. «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή». Στο: Σ. Πατσαλίδης – Α. Νικολοπούλου (επιμ.). Μελόδραμα: Ειδολογικοί και Ιδεολογικοί Μετασχηματισμοί. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2001. Σ. 165-226.

Τζανάκη 2007 - Τζανάκη Δ. Δούλα και κυρά. Όψεις εθνικισμού: ρόλοι και συμπεριφορές στην Ελλάδα των ρομαντικών χρόνων (1836-1897). Αθήνα: Σαββάλας, 2007.

Χατζηπανταζής 2012 - Χατζηπανταζής Θ. Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως την Μικρασιατική καταστροφή, τόμος Β': 1876-1897. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012.

Χατζηπανταζής 2015 - Χατζηπανταζής Θ. Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015.

PREPARING THE «RIGHT GREEK WOMAN»: TRANSLATIONS OF FRENCH MELODRAMA BY EMILIA KTENA-LEONTIS

The paper discusses Aimilia Ktena-Leontias' translations of popular French melodramas during the second half of 19th century. Aimilia Ktena was a scholar and the editor of the women's journal Eurydice, a short-lived literary magasin that was published in Constantinople during the early 1870s. Ktena's contribution in the translation of the genre in Greek is examined in relation to her ideas on women's education and their national role within the multinational communities of the Ottoman Empire.

Λέξεις κλειδιά: Μελόδραμα, μετάφραση, νεοελληνικό θέατρο, φύλο.

Key words: melodrama, translation, modern Greek theatre, women.

Η ΠΟΙΚΙΛΙΑ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΩΣ ΞΕΝΗΣ

Τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται άνθιση στη διδασκαλία της νέας ελληνικής ως ξένης. Σε αυτό συνέκλιναν οι μετακινήσεις των λαών, οι αναμειξίες που επήλθαν, το έντονο μεταναστευτικό ρεύμα που σημειώθηκε στην Ελλάδα μετά τους δύο πολέμους, η εισροή μεταναστών στη χώρα καθότι αποτελεί πέρασμα – είσοδος για την Ευρώπη, η ανασύσταση του ενδιαφέροντος πολλών ομογενών και Ελλήνων του εξωτερικού να διατηρήσουν ζωντανή μέσω της γλώσσας τη σύνδεση με τη μητέρα-πατρίδα. Σε ένα πιο επιστημονικό πλαίσιο οι εξελίξεις στον τομέα της γλωσσολογίας με τη στροφή της σε πρακτικά ζητήματα διδασκαλίας της γλώσσας ευνόησαν τη μελέτη και την εμβάθυνση για την εκμάθηση της Νέας Ελληνικής.

Εξίσου σημαντική και εμφανής είναι η προσπάθεια για τη συγκρότηση και την οργάνωση υλικού προκειμένου να αξιοποιηθεί στη διδασκαλία της ελληνικής ως ξένης γλώσσας. Το υλικό φέρει τη σφραγίδα της επικοινωνιακής προσέγγισης αφού αυτή θεωρήθηκε ως η καταλληλότερη μέθοδος για την εκμάθηση μιας ξένης γλώσσας λόγω των πρακτικότερων και αμεσότερων στόχων της. Αρχικός σκοπός είναι ο κάθε εκπαιδευόμενος να μπορεί να ανταποκριθεί σε απλές αρχικά, συνθετότερες σταδιακά περιστάσεις της καθημερινής ζωής. Τα γλωσσικά στοιχεία δεν είναι πια μόνο οι κανόνες γραμματικής, η σύνταξη και η ορθογραφία αλλά ό,τι μπορεί να αξιοποιηθεί από αυθεντικό κυρίως υλικό που κατάλληλα προσαρμοσμένο σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον αποτελεί πηγή μάθησης, στοιχείο για επικοινωνία, γνώση και κατανόηση του κόσμου που προέρχεται αλλά και εφελκυστικό σύγκρισης, αυτενέργειας του υποκειμένου που μελετά τη νέα γλώσσα.

Χωρίς να σημαίνει ότι η σχετική ποικιλία υλικού εντοπίζεται

ισόρροπα στη μαθησιακή διαδικασία εμείς θα αναφερθούμε ενδεικτικά σε πηγές και στη σχετική τους αξιοποίηση.

Οι φωτογραφίες είναι ένα απλό υλικό που η συμβολή του είναι ουσιώδης, ιδιαίτερα κατά τα πρώτα στάδια εκμάθησης της γλώσσας. Έτσι, λόγου χάρη, μέσω μιας φωτογραφίας που απεικονίζει μια τάξη μπορεί να δοθεί σχετικό λεξιλόγιο (πίνακας, σφουγγάρι, θρανία κ.ά). Μια οποιαδήποτε εικόνα επίσης μπορεί να αξιοποιηθεί για περιγραφή ή και για επέκταση της φαντασίας και της κρίσης (έκφραση συναισθημάτων των πρωταγωνιστών της, αλλά και εκείνων που τη μελετούν)¹.

Τα δημόσια έντυπα (π.χ. μια υπεύθυνη δήλωση, ένας λογαριασμός, ένας χάρτης του μετρό) είναι μια ακόμα πηγή, που όσο και αν φαίνεται παράξενο, μπορεί να αποτελέσει ένα πρώτης τάξης μέσο προκειμένου οι μαθητές να εντυπωθούν σε λεξιλόγιο που αφορά κυρίως σε στοιχεία ταυτότητας αλλά και άλλο συναφές με αριθμούς ή και βασικό της καθημερινής ζωής. Ο εύκολος εντοπισμός των σχετικών εγγράφων αλλά και η ευρεία χρήση τους τα καθιστούν πηγές μάθησης αυθεντικές και συνάμα άμεσες.

Μία συνέντευξη μπορεί να αποτελέσει υλικό για την εξάσκηση στην κατανόηση του γραπτού ή του προφορικού λόγου (αν λόγου χάρη αξιοποιηθεί ως listening). Η αμεσότητα, η ρεαλιστική χρήση του λόγου, μπορεί να συμβάλει σε ασκήσεις εντοπισμού και αποκωδικοποίησης κύριων σημείων και να οξύνει την κρίση και την προσοχή στην ουσία και τη διάκριση από τις λεπτομέρειες².

Το κόμικ είναι μια ακόμα πηγή υλικού, με ευσύνοπτο μέγεθος και μήνυμα που συνήθως υπολανθάνει, για αυτό ενδείκνυται για πιο προχωρημένα επίπεδα, αφού δηλαδή οι σπουδαστές έχουν εντυπωθεί στη δηλωτική σημασία της γλώσσας. Το μήνυμα μπορεί να αποτελέσει ερέθισμα για ευρύτερες συζητήσεις, ταυτοποιήσεις ή αποκλίσεις με τις δικές τους εμπειρίες³.

¹ Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν οι εναρκτήριες σελίδες των ενοτήτων του εγχειριδίου «Γράφω Ελληνικά», της σειράς «Ταξίδι στην Ελλάδα» και του υλικού «Εκμάθηση της Ελληνικής γλώσσας Α1 & Α2 Οδυσσέας»

² Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα συναντάμε στο «Ταξίδι στην Ελλάδα 3», όπου μια συνέντευξη αξιοποιείται για την ακουστική κατανόηση και στη συνέχεια οι μαθητές καλούνται να συμπληρώσουν κενά με τα κύρια σημεία αυτής (σελ. 162).

³ βλ. ενδεικτικό παράδειγμα από «Ταξίδι στην Ελλάδα 2», ο διάλογος ανάμεσα στα πουλιά του Αρκά, εξελίσσεται σε μια άσκηση-αφόρμηση για ανταλλαγή απόψεων σχετικά με τον ρόλο των υπερπροστατευτικών γονέων (σελ. 53)

Η αξιοποίηση της λογοτεχνίας στη διδακτική πράξη της ξένης γλώσσας πέρασε από πολλά σκαμπανεβάσματα⁴. Όμως οι εξελίξεις στην εφαρμοσμένη γλωσσολογία και η καθιέρωση της επικοινωνιακής μεθόδου έφεραν τη λογοτεχνία στο προσκήνιο αφού αποτελώντας αυθεντικό υλικό θεωρήθηκε ταυτόχρονα και χρηστικό εργαλείο στην εκμάθηση της γλώσσας λόγω του λεξιλογικού πλούτου, της εκφραστικής ποικιλίας, των διαφορετικών ειδών και επίπεδων. Στην περίπτωση δε της απαιτητικής ελληνικής αποτελεί το κύριο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για τις σύνθετες και ποικίλες γραμματικοσυντακτικές δομές της πολυσύνθετης γλώσσας. Σημαντικό είναι το απόσπασμα να είναι μεν αυθεντικό, με μέγεθος ευσύνοπτο, με τις απαραίτητες προϋποθέσεις της νοηματικής, γλωσσικής και αισθητικής αυτοτέλειας και άρα κατάλληλο για προσέγγιση και επεξεργασία. Δεν είναι απαραίτητο στο επιλεγμένο κείμενο ο σπουδαστής να κατανοήσει και την τελευταία λέξη όσο το γενικότερο νόημα που θα τον οδηγήσει σε συμπεράσματα και συναφείς προεκτάσεις⁵.

Μέσω της λογοτεχνίας και των πολιτισμικών στοιχείων ο σπουδαστής μπορεί να διδαχθεί και τις τέσσερις δεξιότητες: την κατανόηση και την παραγωγή γραπτού και προφορικού λόγου. Ο διδάσκων μπορεί να δημιουργήσει ασκήσεις παραδοσιακού τύπου, όπως απαντήσεις σε ερωτήσεις, συγγραφή παραγράφου – ενδεικτικά για τη συνέχεια της ιστορίας- ή ολόκληρου κειμένου ανάλογα με το επίπεδο – ενδεικτικά χαρακτηρισμός ηρώων – . Μια άλλη ιδέα είναι να υπάρχουν ασκήσεις δημιουργικής επέμβασης στο κείμενο, όπως αναπροσαρμογή της ιστορίας σε έναν άλλον χώρο ή και χρόνο –π.χ. στη δική τους χώρα- ή να συντάξουν ένα

μέγλο σε κάποιον από τους ήρωες παροτρύνοντας ή αποθαρρύνοντας τον για κάτι, ή ακόμα και προς τον συγγραφέα που θα πρότειναν μια διαφορετική τροπή στην ιστορία. Σε ένα ανώτερο επίπεδο θα μπορούσαν να γράψουν μια κριτική για το έργο.

Οι σκηνές από κινηματογραφική ταινία μπορούν να αποτελέσουν χρηστικό υλικό για την αξιοποίησή του στη διδασκαλία της Νέας Ελληνικής ως ξένης⁶. Σημαντικό είναι ότι με αυτόν τον τρόπο διαγράφονται κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της γλώσσας στόχου, όπως τα επιφωνήματα, οι εκφράσεις του προσώπου, οι χειρονομίες που θα ήταν αδύνατο να αποδοθούν στον γραπτό λόγο με την ανάλογη ένταση. Το ίδιο συμβαίνει και με συναισθήματα και καταστάσεις όπως ο πόλεμος, ο έρωτας. Προσεγγίζεται λοιπόν στο σύνολο της η γλώσσα περισσότερο βιωματικά.

Ο συνδυασμός λογοτεχνίας και κινηματογράφου είναι ακόμα πιο απρόσμενος και γοητευτικός, αφού εμπλουτίζει περαιτέρω τη μαθησιακή διαδικασία και δημιουργεί μια ανανέωση και ζωντάνια στο γλωσσικό μάθημα ενώ συγχρόνως μπορεί να εξυπηρετήσει ακόμα και την οικονομία του χρόνου⁷.

Η ένταξη του τραγουδιού στη διδασκαλία της Ν.Ε, αποτελεί συχνά αίτημα ακόμα και των ίδιων των σπουδαστών καθώς ως μουσική έκφραση του λόγου προσελκύει το ενδιαφέρον και συμβάλλει σημαντικά στη βιωματική προσέγγιση της γλώσσας με έναν τρόπο πιο ευχάριστο και λιγότερο φορτικό. Με τον τρόπο αυτό ενεργοποιείται ο συναισθηματικός κόσμος των σπουδαστών και δίνεται πρόσφορο έδαφος έκφρασης, μέσα σε χαλαρό κλίμα, ενώ παράλληλα εξοικειώνονται με ένα ζωντανό στοιχείο του ελληνικού πολιτισμού. Οι σπουδαστές εξασκούνται κυρίως στην εμπέδωση του λεξιλογίου – σημαντική η συμβολή των ρεφρέν – ενώ εντυπώνουν

⁴ Νίκος Ρουμπής, πρακτικά 5^{ου} Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία με θέμα εισήγησης «Η θέση της λογοτεχνίας στη διδασκαλία της νέας ελληνικής ως ξένης γλώσσας», ιστότοπος EENS.

⁵ Παραδείγματα λογοτεχνίας για αξιοποίηση τους στην εκμάθηση της Ελληνικής συναντάμε κυρίως στα πιο τελευταία εκδοθέντα εγχειρίδια διδασκαλίας. Στα «Ανακαλύπτοντας το κείμενο» και «Ακολουθώντας το κείμενο» λογοτεχνικά αποσπάσματα πλαισιωμένα από ασκήσεις κατανόησης, λεξιλογίου, γλωσσικής επέκτασης αλλά και άλλες για τη συγγραφή σχετικού θέματος συγκροτούν το υλικό. Στο νεότευκτο «Ταξίδι στην Ελλάδα 3» παρατηρούμε ότι επιλέγονται λογοτεχνικά αποσπάσματα για να κλείσουν την κάθε ενότητα που είναι σχετικά με τη θεματική που έχει προηγηθεί, αντιπροσωπευτικά από μια ποικιλία συγγραφέων και εποχών.

⁶ Ένα ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η «Πολίτικη Κουζίνα» του Παντελή Βούλγαρη. Η σκηνή του διαλόγου ανάμεσα στον παππού και τον εγγονό στο κελάρι μπορεί να αποτελέσει αφορμή για τη διατύπωση απόψεων ως προς τις σχέσεις ανάμεσα στις γενιές, ακόμα και για γνωριμία με παραδοσιακά στοιχεία της ελληνικής κουζίνας κατ'επέκτασης του πολιτισμού.

⁷ Ένα τέτοιο παράδειγμα, λόγω χάρη, μπορεί να αποτελέσει η σκηνή του πασίγνωστου «Ζορμπά» του Κακογιάννη από το ομότιτλο σύγγραμμα του Καζαντζάκη. Η εικόνα της κατάληξης του μεγαλειώδους εγχειρήματος του δαιμόνιου Ζορμπά μπορεί να προβληθεί αφού έχει προηγηθεί η μελέτη από το κείμενο των σημείων προετοιμασίας του εγχειρήματος ή ακόμα και να αποτελέσει επιβεβαίωση ή μη της πρόβλεψης από τους μαθητές για την τύχη του μεγαλεπήολου σχεδίου και την παραστατική απεικόνιση της εξέλιξης των χαρακτήρων μετά από αυτή.

με τρόπο σχεδόν παιγνιώδη ιδιαίτερα στην πρόσληψη προφορικού λόγου. Έχοντας ως κριτήρια κυρίως το γλωσσικό επίπεδο αλλά πρωτίστως τη θεματική ενότητα που θα ενταχθεί το τραγούδι ως μέσο διδασκαλίας οριοθετούνται και οι όποιες επιλογές. Ασκήσεις σωστού – λάθους γύρω από την κατανόηση που συνήθως είναι αλληγορική, αλλά και συνδυασμός με γραμματικά φαινόμενα είναι ενδεικτικά παραδείγματα αξιοποίησης⁸.

Οι *διαφημίσεις* μπορούν να αποτελέσουν ένα ακόμα στοιχείο βοηθητικό για την εκμάθηση της γλώσσας. Εξαιτίας της συντομίας και της αναγκαστικά περιοριστικής έκτασης γίνονται πιο εύκολα και πιο ευχάριστα «ανεκτές» ή καλύτερα «αποδεκτές», ιδιαίτερα δε αν συνοδεύονται από χρώμα, ήχο, έξυπνο slogan. Μπορούν να αξιοποιηθούν είτε ως δραστηριότητα περιγραφής, είτε ως αφορμή για δημιουργία σύντομου κειμένου με χαρακτηριστικά πειθούς⁹.

Τα *γλωσσικά λογισμικά* – κάποια μάλιστα με υποστηρικτική γλώσσα την αγγλική – με δυνατότητες αυτοδιδασκαλίας και αυτοαξιολόγησης όπως η Φιλογλωσσία του ΙΕΛ είναι μια ακόμη πρόταση-πηγή αξιοποίησης. Γενικότερα οι υπολογιστές χάρη στην πολυμεσικότητα και τη διαδραστικότητα που διαθέτουν σε συνδυασμό με την ευρεία τους χρήση μπορούν να διαδραματίσουν πρωταγωνιστικό ρόλο στη μάθηση χάρη στη συνεχώς εξελίξιμη και ανανεώσιμη ποικιλία τους¹⁰. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο διαδίκτυο μπορεί να εντοπίσει κανείς από παράξενες ειδήσεις, κατάλληλες για διδακτική αξιοποίηση ως και ολόκληρο το υλικό φορέων που σχετίζονται με την εκμάθηση της διδασκαλίας της Νέας Ελληνικής ως ξένης¹¹.

⁸ Το εγχειρίδιο «Λίγα Τραγούδια θα σου πω», αποτελεί ένα ολοκληρωμένο παράδειγμα σύνδεσης τραγουδιών με τη μαθησιακή διαδικασία της ελληνικής ως ξένης καθώς συνδέεται με ασκήσεις εμπέδωσης γραμματικών κυρίως φαινομένων. Αντιστοίχως τα δύο πρώτα εγχειρίδια της σειράς «Ταξίδι στην Ελλάδα» αξιοποιούν τα τραγούδια ως κατάληξη των θεματικών ενοτήτων και συμβάλουν στην εμπέδωση του σχετικού λεξιλογίου που έχει προηγηθεί.

⁹ βλ. παράδειγμα αξιοποίησης έντυπης διαφήμισης στο «Ταξίδι στην Ελλάδα 2», σελ. 258.

¹⁰ Αρκετά αξιόλογη η προσπάθεια του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας (ΚΕΓ) με τους Ψηφιακούς Πόρους για την Ελληνική Γλώσσα, Λογοτεχνία & Πόλεις, που αποτελεί έναν διαδραστικό οδηγό-βοήθημα όχι μόνο για τον ξενόγλωσσο αναγνώστη.

¹¹ Η πλέον πλήρης πρόταση είναι το υλικό για το μάθημα της Γλώσσας και της Ιστορίας του προγράμματος ΟΔΥΣΣΕΑΣ του Υπουργείου Παιδείας για την εκμάθηση της Ν.Ε. σε μετανάστες, που είναι αναρτημένο ολόκληρο στην ιστοσελίδα της Γενικής Γραμματείας Δια Βίου Μάθησης.

Τέλος σημαντικό και μάλιστα διευρυμένο ρόλο μπορούν να προσφέρουν τα πολιτισμικά στοιχεία, πλούσια στην περίπτωση της ελληνικής παράδοσης. Κάθε πολιτισμός αποτελεί ένα σύνολο αξιών, καταξιωμένων και καθιερωμένων που κυρίως αναδεικνύει το πώς τοποθετείται ένα λαός στο πέρασμα των χρόνων σε σχέση με άλλους λαούς, το γενικότερο περιβάλλον. Ουσιαστική επικοινωνία δεν αποτελεί μόνο το να χρησιμοποιεί κανείς τις λέξεις της γλώσσας-στόχου, αλλά επιπλέον να κατανοεί και να σέβεται τον πολιτισμό ενός λαού, τις αξίες που εκείνος πρεσβεύει, να γνωρίζει τα ήθη και τα έθιμα, τα στοιχεία αυτά που τον κάνουν να ξεχωρίζει και διαφοροποιείται από άλλους πολιτισμούς. Με τον τρόπο αυτό, επιτυγχάνεται η διαπολιτισμική επικοινωνιακή ικανότητα, δηλαδή, η συνειδητοποίηση του πώς αντιλαμβάνονται οι άλλοι την ταυτότητα και την έτερη κουλτούρα και κατ' επέκταση, η αποδοχή της διαφορετικότητας ταυτοτήτων και πολιτισμών που βρίσκονται σε αλληλεπίδραση, στοιχεία που με τη σειρά τους θα καλλιεργήσουν τη διάθεση για τη δημιουργική συνύπαρξη και συνεργασία¹².

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγάθος Θ. – Γιαννακού Β.- Δημοπούλου Β. – Τσοτσορού Α. «Ακολουθώντας το κείμενο». Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004

Αγάθος Θ. – Γιαννακού Β.- Δημοπούλου Β. – Τσοτσορού Α. «Ανακαλύπτοντας το κείμενο». Αθήνα: Φιλομάθεια, 2009

Αγάθος Θ. – Γιαννακού Β.- Δημοπούλου Β. – Καλέντζος Μ.- Ρουμπής Ν.- Τσοτσορού Α. «Γράφω Ελληνικά, Εγχειρίδιο Παραγωγής Γραπτού Λόγου». Αθήνα: Φιλομάθεια, 2012

¹² Πολιτιστικό στοιχείο που μπορεί να αξιοποιηθεί στη μαθησιακή διαδικασία μπορεί να αποτελέσει ακόμη και ένας κατάλογος από μια ταβέρνα όπου εντοπίζει κανείς ελληνικά αντιπροσωπευτικά εδέσματα. Μπορεί λόγω χάρη να συνδυαστεί με μια δραστηριότητα παιχνιδιού ρόλων σε εικονικό περιβάλλον. Κάποιος από την τάξη αναλαμβάνει τον ρόλο του σερβιτόρου και καλείται να εξυπηρετήσει τους θαμώνες – λοιπούς μαθητές να παραγγείλουν από τον σχετικό κατάλογο που τους έχει δοθεί. Με κατάλληλο ύψος για την περίπτωση, σχετικό λεξιλόγιο, αλλά και γραμματικό πλαίσιο δημιουργείται το κατάλληλο έδαφος για αξιοποίηση στο γλωσσικό μάθημα. Αλλά και σε ένα ανώτερο επίπεδο, ένα σχεδιάγραμμα της Ακρόπολης με το ειδικό λεξιλόγιο μπορεί να αποτελέσει ισχυρό εφόδιο προς αξιοποίηση. Αντιστοίχως ένα διαδικτυακό μάθημα περιήγησης σε κάποιο μουσείο ή και παρουσίασης ελληνικών χορών μπορούν να αποτελέσουν πιο διαδραστικές και βιωματικές πηγές για τη γλωσσική διδασκαλία.

Αγάθος Θ. – Γαλαντόμος Γ. – Ιντζίδης Β. – Καραντζόλα Ε. – Ρουμπής Ν.- Σιμόπουλος Γ. «Εκμάθηση της Ελληνικής Γλώσσας, επίπεδο Α1». Αθήνα: Πρόγραμμα ΟΔΥΣΣΕΑΣ, Γενική Γραμματεία Δια Βίου Μάθησης, 2011

Αγάθος Θ. – Γαλαντόμος Γ. – Ιντζίδης Β. – Καραντζόλα Ε. – Ρουμπής Ν.- Σιμόπουλος Γ. «Εκμάθηση της Ελληνικής Γλώσσας, επίπεδο Α2». Αθήνα: Πρόγραμμα ΟΔΥΣΣΕΑΣ, Γενική Γραμματεία Δια Βίου Μάθησης, 2011

Αντωνίου Μ. – Δετσούδη Ζ. «Λίγα Τραγούδια θα σου πω». Αθήνα: ΚΕΔΑ, 2004

Γκαρέλη Ε.- Καπούλα Ε.- Νεστοράτου Σ.- Πρίτση Ε.- Ρουμπής Ν.- Συκαρά Γ.: Ταξίδι στην Ελλάδα 1 – «Νέα Ελληνικά για ξένους, Επίπεδα Α1 & Α2». Αθήνα: Γρηγόρης 2012

Γκαρέλη Ε.- Καπούλα Ε.- Κοντοκώστα Ε.-Μοντζολή Α.- Νεστοράτου Σ.- Πρίτση Ε.- Ρουμπής Ν.- Συκαρά Γ. «Ταξίδι στην Ελλάδα 2 – Νέα Ελληνικά για ξένους Επίπεδα Β1 & Β2». Αθήνα: Γρηγόρης, 2013

Γκαρέλη Ε.- Καπούλα Ε.- Μοντζολή Α.- Νεστοράτου Σ.- Πρίτση Ε.- Ρουμπής Ν.- Συκαρά Γ.: «Ταξίδι στην Ελλάδα 3 – Νέα Ελληνικά για ξένους, Επίπεδα Γ1 & Γ2». Αθήνα: Γρηγόρης, 2014

Ρουμπής Ν., 5ο Διεθνές επιστημονικό συνέδριο ΕΕΝΣ Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία με θέμα εισήγησης «Η θέση της λογοτεχνίας στη διδασκαλία της νέας ελληνικής ως ξένης γλώσσας». Θεσσαλονίκη: ιστότοπος ΕΕΝΣ (www.eens.org), Οκτώβριος 2014

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

www.greeklanguage.gr (Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας)

www.gsae.edu.gr/el (Γενική Γραμματεία Δια Βίου Μάθησης)

www.theacropolismuseum.gr (Μουσείο Ακρόπολης)

www.eens.org (ΕΕΝΣ)

www.ilsp.gr (Ινστιτούτο Επεξεργασίας του Λόγου)

Φίλμ

Πολιτική Κουζίνα, Παντελής Βούλγαρης, 2003

Zorbas the greek, Μιχάλης Κακογιάννης, 1964

Roumbis N., Athens

The teaching of Modern Greek as a second language is a sector with continuous evolution, particularly in relation to the material produced. The dominant approach to its utilization is the communication one, aiming at enabling student to respond to simple or more complex situations of immediate, everyday life. In these new frameworks the linguistic elements are part of a larger system-process with a view to transferring various information from original and authentic material, based on real situations of communication. The material that can be used for this purpose is found in diverse environments such as in the field of literature, songs, film, storytelling of cultural elements etc.

Λέξεις κλειδιά: φωτογραφίες, δημόσια έντυπα, κόμικ, συνέντευξη, λογοτεχνία, φιλμ, τραγούδι, διαφήμιση, διαδίκτυο, πολιτισμικά στοιχεία.

Keywords: *photographs, public forms, comics, interview, literature, film, song, advertising, internet, cultural elements.*

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΩΣ ΤΟΠΟΣ ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗΣ ΜΕ ΤΟ ΤΡΑΥΜΑΤΙΚΟ· Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΥ ΤΡΑΥΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΑΠΡΙΛΙΑΝΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

1. Εισαγωγή

Αντικείμενο του άρθρου αποτελεί μέρος της διδακτορικής μου διατριβής με θέμα «*Αντικατοπτρισμοί και μνήμες στην ελληνική πεζογραφία: Η θεματοποίηση της στρατιωτικής δικτατορίας (1967-1974) στη μεταδικτατορική λογοτεχνική παραγωγή*», στην οποία εξετάζεται ο χαρακτήρας κι η ανάπτυξη της νεοελληνικής πεζογραφίας μετά το έτος τομή 1967 με γνώμονα την καταγραφή της ιστορικής περιόδου της χούντας των συνταγματαρχών, όπως αυτή αποτυπώνεται στην εξελικτική πορεία της μεταδικτατορικής λογοτεχνίας.

Αντίθετα με την ιστορική μελέτη των γεγονότων της δικτατορίας, στην οποία διαπιστώνεται σοβαρότατο έλλειμμα, η λογοτεχνική παραγωγή παρουσιάζει ιστορικό πρόσημο. Μετά το 1967, ένας αξιόλογος αριθμός λογοτεχνών υιοθετεί την περίοδο της επταετίας ως κινούν αίτιο της αφήγησης, οπότε η λογοτεχνία καταγράφει τα τεκταινόμενα της εποχής, οι επενέργειες των οποίων είναι εμφανείς στη λογοτεχνική παραγωγή, τόσο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, όσο και μεταπολιτευτικά.

Το παρόν θα περιοριστεί στην έκθεση των ερευνητικών συμπερασμάτων της μελέτης που αφορούν τη χρονική περίοδο από το 2000 και εξής.

2. Οι λογοτεχνικοί αντικατοπτρισμοί της χούντας

Με δεδομένο ότι το Μυθιστόρημα είναι προορισμένο εξ ορισμού να διαπλέκεται ποιητικά με την Ιστορία, παρατηρείται πως ο λογοτεχνικός τόπος αποτελεί στις μέρες μας πεδίο συμφιλίωσης της τραυματικής μνήμης και της κοινωνίας. Ως τραυματική

ορίζεται η περίοδος της δικτατορίας των συνταγματαρχών, την οποία οι πρόσφατες πεζογραφικές αφηγήσεις αναμοχλεύουν με μεγάλη συχνότητα. Η λογοτεχνική παραγωγή που θεματοποιεί τη δικτατορία προσεγγίζεται ως ένα corpus συλλογικών αφηγήσεων και κατ' επέκταση ως φορέας μνήμης, δηλαδή ως ένας αφηγηματικός τόπος όπου συναντώνται τόσο οι απολήξεις της συλλογικής κι ατομικής μνήμης -όπως αυτές ορίζονται από τον Jan και την Alleida Assmann- αλλά και της άνωθεν επιβεβλημένης μνημονιακής πολιτικής που οριοθετεί τη θεσμική μνήμη¹.

Βέβαια, το τραυματικό ιστορικό γεγονός της χούντας δεν αποτυπώθηκε εξαρχής με τους ίδιους αφηγηματικούς τρόπους, καθώς επίσης δεν θεματοποιήθηκε ανέκαθεν με την ίδια ζέση. Δέουσα κρίνεται μια αποδελτιωτική αναφορά στις παραμέτρους που επηρέασαν τις τάσεις και την εξέλιξη της λογοτεχνικής επεξεργασίας του Τραυματικού.

3. Οι τάσεις στη διαμόρφωση της λογοτεχνικής παραγωγής - μια ιστοριογενετική κατάταξη

Η περίοδος 1944-67 επεφύλαξε για την Ελλάδα έναν εμφύλιο πόλεμο και μια δικτατορία, γεγονότα που δημιούργησαν κοινωνικές οξύτητες και οδήγησαν σε αντικρουόμενες εκτιμήσεις των καταστάσεων καθώς και σε αιματηρούς αγώνες για την αποκατάσταση της Αλήθειας. Η Λογοτεχνία επωμίσθηκε το βάρος της καταγραφής της Αλήθειας κι επακόλουθο της προσήλωσης -κυρίως της πεζογραφίας- σε αυτήν, ήταν η διαμόρφωση ενός ιστορικού κριτηρίου που επέβαλε τον κριτικό ρεαλισμό και προέβαλε ως υποχρέωση του πεζογράφου την καταγραφή της πραγματικότητας. Αξίζει να μνημονευτεί ως ενδεικτική η θέση του Αλ. Κοτζιά σε συζήτηση που δημοσιεύεται στο περιοδικό Συνέχεια το 1973 διαχωρίζει την λογοτεχνική απόδοση ενός ιστορικού γεγονότος σε «αληθινή αντιμετώπιση της πραγματικότητας από έναν καλλιτέχνη» και σε «φτηνή συγγραφική πρόζα», αναλόγως με το βαθμό αφοσίωσης στην ιστορική Αλήθεια. [Κοτζιάς κ.α.1973: 172-173]

¹ Σχετικά με την προσέγγιση των όρων της ατομικής και συλλογικής μνήμης πρβλ. Assmann 1999: 45-56 καθώς και Kühner 2003: 45-46. Αναφορικά με την άνωθεν επιβεβλημένη μνημονική πολιτική πρβλ. Αγτζίδης/ Κόκκινος/Λεμονίδου 2010: 14-23.

3.1. Η περίοδος μετά το 1967

Ωστόσο, η παραπάνω στάση της κριτικής αλλάζει ριζικά από το 1967, προσαρμοζόμενη στις συνθήκες εκφραστικής ανελευθερίας που αντιμετώπιζε η λογοτεχνική παραγωγή. Στα δύσκολα αυτά χρόνια, ρόλο πνευματικού ταγού στη μετέπειτα εξέλιξη της λογοτεχνικής παραγωγής αναλαμβάνει η κριτικός Ν. Αναγνωστάκη, η οποία «με το έργο και την προσωπικότητά της έκανε την εποχή μας πλουσιότερη σε ευαισθησία και σε προβληματισμό». [Αμπατζοπούλου 2000: 101].

Συμμετέχοντας στην έκδοση των *δεκαοχτώ κειμένων* το 1970² εν μέσω δηλαδή της χούντας με το δοκίμιο μια Μαρτυρία³, η κριτικός προδιαγράφει τα χαρακτηριστικά μιας νέας λογοτεχνικής γλώσσας, εκείνης της Παντομίας, που καλείται να υιοθετήσει μυστικούς κώδικες επικοινωνίας, όπως η -σχεδόν στα όρια της αφηγηματικής σιωπής- εσωστρέφεια, ο εξομολογητικός τόνος, η υπαινικτικότητα κι η τάση εσωτερικής αναδίπλωσης. Η γλώσσα των χειρονομιών ορίζεται ως απάντηση στην άνωθεν επιβεβλημένη σιωπή λόγω λογοκρισίας. Οι «φραστικές ταχυδακτυλουργίες» των λογοτεχνών απαιτούν λόγια που φαινομενικά είναι «συγκεκριμένα, χωρίς αλληγορίες, σύμβολα, σάτιρα και μύθους», γιατί -όπως σημειώνει η Αναγνωστάκη- «για όσους χειρονομούν πολύ ποιητικά, βρίσκονται πάντα νόμοι κι εξουσίες για να τους δένουν ή να τους κόβουν τα χέρια». Μιλάμε λοιπόν για ένα σύνολο χειρονομιών που συνιστά πράξη πολιτική, μιας και είναι απαλλαγμένο από την αισθητική του ρεαλισμού, επιτρέποντας στους λογοτέχνες να αφηγούνται τη σύγχρονή τους πραγματικότητα παρακάμπτοντας τους περιορισμούς της λογοκρισίας⁴.

3.2. Η περίοδος μετά το 1974

Η αλλαγή που συντελέστηκε στην Ελλάδα το 1974 και δικαίως θεωρείται ως η σημαντικότερη πολιτειακή μεταβολή που έλαβε χώρα στη σύγχρονη ελληνική ιστορία δεν οδήγησε σε

ανάλογη μεταστροφή και στο λογοτεχνικό πεδίο. Η μελέτη της μεταδικτατορικής πεζογραφικής παραγωγής καταδεικνύει ότι η πεζογραφία διατηρεί και μεταπολιτευτικά τα χαρακτηριστικά εκείνα που διαμορφώθηκαν υπό το βάρος του χουντικού αυταρχισμού. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ο Δ. Ραυτόπουλος, ο οποίος αρκετά χρόνια μετά την πτώση της χούντας με άρθρο του στην εφημερίδα Η Αυγή υποδεικνύει το δρόμο της απόρριψης του κριτικού ρεαλισμού ως μονόδρομου και υπερασπίζεται τις θέσεις της Νόρας Αναγνωστάκη. [Πρβλ. Ραυτόπουλος 1980: 71-75]

Τη δεκαετία 1980-2000 διαπιστώνεται λοιπόν μια τάση άρνησης του λόγου και απόρριψης του έως το 1967 κρατούντος κριτικού ρεαλισμού που συντελείται με την υιοθέτηση της αφηγηματικής σιωπής λόγω ιστορικών, θεματικών, ιδεολογικών, αλλά και συναισθηματικών συνιστωσών⁵.

3.3. Η περίοδος μετά το 2000

Η τάση όμως που παρατηρείται από το 2000 και εξής είναι αυτή της επεξεργασίας του ως τότε δαιμονικού τραυματικού παρελθόντος. Η θεματοποίηση των γεγονότων της επταετίας, όσο απομακρυνόμαστε χρονικά από αυτή, μοιάζει να έχει διπλό σκοπό: αφενός η μνήμη καταγράφεται και ιστοριοποιείται κι αφετέρου το παρελθόν παύει να απειλείται από τη λήθη, αφού αναπλάθεται στο αφηγηματικό παρόν.

3.4. Η εντατική επεξεργασία του τραύματος – Οι φορείς της συλλογικής μνήμης

Μέσω της πύκνωσης της επεξεργασίας του Τραυματικού που σημειώνεται από την αρχή της νέας χιλιετίας και εξής η λήθη του παρελθόντος δίνει τη θέση της σε μια ιστορία του παρόντος, με το βλέμμα στο μέλλον αλλά με θεμέλιο λίθο το παρελθόν. Τα

² Πρόκειται την πρώτη πρωτότυπη έκδοση επί χούντας μετά την άρση του μέτρου της προληπτικής λογοκρισίας. Το κριτικό δοκίμιο της Ν. Αναγνωστάκη προτάσσεται στον τόμο, γεγονός που καταδεικνύει την εμβληματική θέση της μεταξύ των διανοουμένων της εποχής.

³ Το εν λόγω δοκίμιο μαζί με άλλα πέντε κείμενα της Αναγνωστάκη από τα χρόνια της δικτατορίας, εκδίδονται μεταπολιτευτικά στον τόμο Κριτική της Παντομίας Αθήνα: Κέδρος 1975.

⁴ Το ζητούμενο για την Αναγνωστάκη είναι ένας απτός ρεαλισμός, ένας «ρεαλισμός ουσίας» [Αναγνωστάκη 1977: 37], όπως αυτός ορίζεται από την σύγχρονή της λογοτεχνική κριτική, εστιάζοντας κυρίως στη γαλλική διάνοηση. Μπορεί να μη δηλώνει ρητά τις απαρχές της σκέψης της, αλλά ο ίδιος ο όρος Παντομία που χρησιμοποιεί, παραπέμπει ευθέως στη Σημειωτική της Julia Kristeva που εκδίδεται το 1969 και προκαλεί αίσθηση στους κόλπους της κριτικής. Λόγος γίνεται για κεφάλαιο του έργου που φέρει τον τίτλο *Le geste: pratique ou communication?*. Η Kristeva ερμηνεύει τη χειρονομία ως πράξη με υπόρρητη σημασία που υποσκάπτει την παντοδυναμία του λόγου. Αυτή η μεταστρουκτουραλιστική χειρονομία για την Kristeva είναι μια πράξη αντίστασης, είτε απέναντι στο επιβεβλημένο πλαίσιο του λογοτεχνικού Κανόνα είτε στο δεσποτισμό ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος. [Πρβλ. Angerer 2005: 145-148].

συναίσθημα, η μνήμη, το τραύμα, επαναδιεκδικούν τη θέση τους στις ιστοριογραφικές αναζητήσεις και η καταγραφή της μνήμης γίνεται επιτακτική ανάγκη. [Πρβλ. Λιάκος 2011: 319]

Στην αφήγηση των φορέων συλλογικής πλέον μνήμης η επταετία εμφανίζεται ως το σκοτεινό πρόσφατο παρελθόν που πρέπει να αποκρυπτογραφηθεί. Παρατηρείται επίσης μια απολογιστική τάση που εξετάζει και συσχετίζει το ιστορικό παρελθόν ανοιχτά με το παρόν τόσο της αφήγησης όσο και της συγγραφής. Επίσης, η παρουσίαση του τραύματος της μιας πλευράς δεν απαγορεύει την αναγνώριση του τραύματος και του Άλλου· πολλοί αφηγηματικοί ήρωες ταυτίζονται με θύματα, αλλά -όχι σπάνια- και με θύτες, π.χ. Πραξικοπηματίες, συνεργάτες του καθεστώτος αλλά συχνότερα βασανιστές από την περίοδο της δικτατορίας. Επομένως οι νεότεροι συγγραφείς δεν είναι ιδεολογικά ή συναισθηματικά φορτισμένοι και τα κείμενά τους δίνουν περισσότερο την αίσθηση της αποστασιοποίησης και της λογοτεχνικής κατασκευής αφού τα

πάθη έχουν τελειώσει και η αφήγηση αποτελεί το μέσο επεξεργασίας του συλλογικού τραύματος. Πρόκειται για μια ψύχραιμη και εν πολλοίς αντικειμενική αναπαράσταση, η οποία απέχει πολύ από την αποτύπωση της βιωμένης εμπειρίας. Η νέα λογοτεχνική γενιά επιθυμεί να οικειοποιηθεί το ιστορικό παρελθόν ξεφεύγοντας από την επιλογή των φορέων της βιωματικής μνήμης της επταετίας που το ντύνουν με θραύσματα λόγου⁶.

4. Διεύρυνση των ερευνητικών οριζόντων

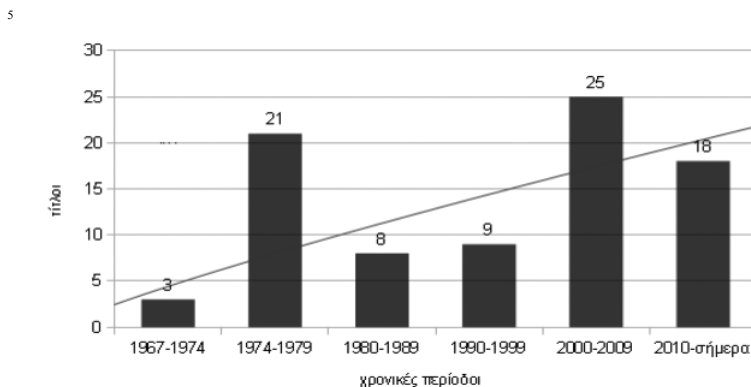
4.1. ελληνικό dictator novel στα λατινοαμερικάνικα πρότυπα;

Διευρύνοντας του ορίζοντες της έρευνας ανακύπτουν δύο επιπλέον ζητήματα σχετικά με την λογοτεχνική παραγωγή που θεματοποιεί τη δικτατορία. Αξιοποιώντας την εμπειρία και τη μεθοδολογία των συγκριτολογικών σπουδών η υπό εξέταση εργογραφία ζητά να αντιπαρατεθεί κατ' αρχήν με το «μυθιστόρημα του δικτάτορα», γνωστότερο ως dictator novel ή με την ισπανικό όρο novela del dictador [πρβλ. King 200559–80].

Το λογοτεχνικό αυτό είδος απαντά κυρίως στη λατινοαμερικάνικη λογοτεχνία -χωρίς να λείπουν και παραδείγματα από την ισπανική ή πορτογαλική- και αποτυπώνει την προσωπικότητα και την δύναμη του δικτάτορα που πηγάζει από την πολιτική του θέση. Το αφηγηματικό αυτό είδος εμφανίζεται στην λατινοαμερικάνικη λογοτεχνική παράδοση στα μέσα του 19ου αιώνα, αλλά ανθεί στις δεκαετίες του 1960 και 1970, συγχρονικά δηλαδή με τη στρατιωτική δικτατορία στην Ελλάδα. Τα λατινοαμερικάνικα μυθιστορήματα του δικτάτορα χαρακτηρίζονται από την κυρίαρχη πολιτική τους θεματολογία που αντλείται από ιστορικά γεγονότα, την σκιαγράφηση της φιγούρας του δικτάτορα -υπαρκτού ή φανταστικού- και της εξουσίας του εν γένει, χωρίς όμως να υπεισέρχονται σε οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές παραμέτρους του εκάστοτε δικτατορικού καθεστώτος.

Στο ερώτημα, αν μπορούν να βρεθούν αντιστοιχίες μεταξύ του ελληνικού μυθιστορήματος για την επταετία και στην

⁶ Ο Δ. Κούρτοβικ αναφερόμενος στη νέα αυτή τάση της αφήγησης κάνει λόγο για την αναπαραγωγή του τραύματος ως πλήρωσης μιας «παραινεμένης εκκρεμότητας που περιμένει αυτό που θα της δώσει νόημα», [Κούρτοβικ 2008: 12].



Κατόπιν ενδελεχούς έρευνας καταγράφηκαν περισσότεροι από 150 τίτλοι πεζών κειμένων από το 1967 και εξής που η αφήγησή τους σχετίζεται, άμεσα ή έμμεσα με τη δικτατορία του '67. Στο γράφημα συμπεριλαμβάνονται μονάχα τα δείγματα αφηγηματικής μυθοπλασίας της επταετίας μιας και οι μαρτυρίες, τα χρονικά κι οι αυτοβιογραφικές αφηγήσεις που εκδόθηκαν μαζικά κατά τους πρώτους μήνες μετά το 1974 και αποτυπώνουν χρονολογικά τα γεγονότα δεν εξετάζονται ως τέτοια. Αναμενόμενη είναι η εκδοτική έξαρση μετά από την άρση του μέτρου της προληπτικής λογοκρισίας (1970) αλλά και τα πρώτα χρόνια μεταπολίτευσης με 21 τίτλους μεταξύ 1970-79. Τις δύο επόμενες δεκαετίες έχουμε στροφή στο δρόμο της σιωπής που δηλοί την κατακερματισμένη φύση της μνήμης, τις περιπλοκές και την πολυεπιπεδικότητα της διαχείρισης του τραύματος. Στην υπό εξέταση δεκαετία 2000-15 παρατηρείται πύκνωση της αφόρμισης από τα γεγονότα της χούντας με 43 τίτλους.

λατινοαμερικανική παράδοση του dictator novel, η απάντηση είναι αρνητική⁷. Τα στοιχεία που να συνδέονται με την παράδοση του εν λόγω μυθιστορηματικού είδους δεν προσλαμβάνονται ούτε δημιουργικά. Ιδιαίτερα στη δεκαετία που εξετάζεται στο παρόν άρθρο, δεν συναντώνται στοιχεία που να επιτρέπουν το συσχετισμό με την παράδοση του *dictator novel*. Κανένα έργο δεν αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στο πρόσωπο του Γ. Παπαδόπουλου αλλά και των λοιπών πραξικοπηματιών είτε άμεσα είτε με αφαιρετικές περιγραφές. Οι συνταγματάρχες ως φορείς εξουσίας αναπαρίστανται ως δευτερεύοντα πρόσωπα και συνηθέστερα διακωμωδούνται χωρίς να αναφέρεται ούτε το όνομά τους. Αρκούν οι περιγραφές ή η παράθεση πασίγνωστων ρήσεων των χουντικών και κυρίως του δικτάτορα Παπαδόπουλου, όπως «εγώ διέταξα», «αποφασίζομεν και διατάσσομεν», «η Ελλάδα στο γύψο» για να παραπέμψουν στους συνταγματάρχες υπερτονίζοντας την αχρειότητα και την ημιμάθειά τους. Έτσι -σε αντίθεση με τη λατινοαμερικανική- η ελληνική λογοτεχνική παραγωγή δεν παρουσιάζει δείγματα αφιερωματικού μυθιστορήματος στη φιγούρα του δικτάτορα ούτε για να καυτηριάσει την αυταρχικότητά του, ούτε για να εκθειάσει τον πατερναλισμό της εξουσίας του.

4.2. Η λογοτεχνία της αλλαγής

Ένα δεύτερο ερώτημα που ανακύπτει αφορά την καθιέρωση του όρου *μυθιστόρημα ή λογοτεχνία της αλλαγής*, όπως σημειώνεται σε πολλές άλλες εθνικές λογοτεχνίες μετά από πολιτειακές μεταβολές όπως π.χ. ο αντίστοιχος όρος γερμανικός όρος *Wendeliteratur* που αναφέρεται στη λογοτεχνία που πραγματεύεται τα ιστορικά γεγονότα της πτώσης του τείχους του Βερολίνου καθώς και της επανένωσης ανατολικής και δυτικής Γερμανίας. [πρβλ. Wehdeking 1995: 6-44]

Η συγκριτική θεώρηση των δύο παραπάνω παραδειγμάτων πολιτειακής μεταβολής (στην Ελλάδα και στη Γερμανία) καταδεικνύει ομοιότητες ως προς τις τεχνικές τους αφηγηματικούς τρόπους της πραγμάτευσης του ιστορικού γεγονότος και του

Τραυματικού. Και στο γερμανικό παράδειγμα παρατηρείται περίοδος σιωπής της λογοτεχνικής αφήγησης αλλά με την πάροδο των χρόνων περνάμε σε πολυάριθμες αφηγηματικές αφηγήσεις με σατιρικό, απολογιστικό ή κριτικό περιεχόμενο. Σε αντιστοιχία με την υπό εξέταση ελληνική λογοτεχνική παραγωγή οι νεότερες συγγραφικές γενιές είναι εκείνες που αναπλάθουν το ιστορικό γεγονός και επεξεργάζονται την τραυματική μνήμη του Συλλογικού. Αυτές οι γενιές λοιπόν διαμορφώνουν τη λεγόμενη λογοτεχνία της αλλαγής παράγοντας εμβληματικά μυθιστορήματα που λειτουργούν ως σημεία αναφοράς.

Αναλογικά και στην ελληνική παραγωγή δικαιώνεται η χρήση του όρου *μυθιστόρημα της μεταπολίτευσης* και κατ' επέκταση *λογοτεχνία της αλλαγής*, ιδιαίτερα όσο η χρονολογία έκδοσης του έργου απομακρύνεται χρονικά από την επταετία. Το ελληνικό μυθιστόρημα της μεταπολίτευσης παρουσιάζει κριτικά κι αποστασιοποιημένα τα γεγονότα, καυτηριάζει αλλά δεν δαιμονοποιεί το καθεστώς και τους συνεργαζόμενους ή έστω αδρανείς πολίτες, διασαλεύει παγιωμένους μύθους όπως είναι η γενικευμένη αντιδικτατορική δράση και αναδεικνύει την ουτοπία της Αριστεράς όντας απαλλαγμένο από τη νοσταλγία των συγγραφέων που βίωσαν συγχρονικά τη δικτατορία. Όλα αυτά συντείνουν στην προσπάθεια να αναχθεί η λογοτεχνική αναψηλάφηση της μνήμης της δικτατορίας σε ένα γενικότερο κοινωνικο-ιστορικό αλλά και πολιτιστικό πλαίσιο που ασκεί δριμεία κριτική σε αυτή καθ' αυτή την πολιτειακή μεταβολή που τελέστηκε το 1974.

5. Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, η μελέτη της πεζογραφίας μετά το 1967 ανέδειξε τις εσωτερικές τομές στις τάσεις της λογοτεχνικής γραφής ως προς τη διαχείριση του τραυματικού γεγονότος. Σημαντική παράμετρο για την έρευνα αποτελεί πλάι στο χρόνο της και ο τόπος, δηλαδή το περιβάλλον όπου λαμβάνει χώρα η πρόσληψη του Τραυματικού. Η θεματοποίηση της δικτατορίας από συγγραφείς που βίωσαν συγχρονικά τα γεγονότα όντες στην Ελλάδα την περίοδο της επταετίας, αποτελούν απόπειρες επεξεργασίας του τραύματος, οι οποίες παρουσιάζουν ομοιότητες στη λογοτεχνική αποτυπώση του τραυματικού βιώματος, αφού σε γενικές γραμμές υιοθετείται το

⁷ Στα δεκαοκτώ κείμενα του 1970 δημοσιεύεται το διήγημα Ελ Προκαράδωρ του Θ. Δ. Φραγκόπουλου που παραπέμπει μεν σε λατινοαμερικανικό περιβάλλον, πρόκειται όμως για αλληγορία κατασκευασμένη έτσι ώστε να είναι ευθεία η αναφορά στην ελληνική πραγματικότητα.

αφηγηματικό μοντέλο της σιωπής. Οι σύγχρονοι τους συγγραφείς που βρέθηκαν σε περιβάλλοντα υπερορίας διαμόρφωσαν μια διαθλασμένη βιοματική μνήμη λόγω της έμμεσης πρόσληψης της τραυματικής εμπειρίας.

Αντίθετα, οι νεότεροι πεζογράφοι χωρίς την εμπειρία της δικτατορίας τη θεματοποιούν μέσω της κληροδοτημένης μνήμης, αφού η συλλογική μνήμη αποτελεί επικοινωνιακή διαδικασία και επ' ουδενί δεν είναι στατικός αποθηκευτικός χώρος από τον οποίο ανασύρουμε αυτούσια βιωμένες εμπειρίες του παρελθόντος. Απούσας της συναισθηματικής εμπλοκής, στην αφήγησή τους κυριαρχεί κλίμα μετριοπάθειας και συμφιλίωσης με το παρελθόν στα πλαίσια της μεταμνήμης.

Διαφαίνεται λοιπόν πως οι πρόσφατες αφηγήσεις του Τραυματικού πυκνώνουν θεματοποιώντας την ιστορία για να απελευθερωθούν απ' αυτήν. Η μνήμη καταγράφεται και ιστοριοποιείται ενώ το ιστορικό παρελθόν παύει -μέσω του αντικατοπτρισμού του στη λογοτεχνία- να απειλείται από τη λήθη αφού βρίσκει καινούρια θέση στο παρόν της αφήγησης [πρβλ. Φαράκλας 1997: 32-39].

Βέβαια, στόχος της λογοτεχνικής επεξεργασίας του Τραυματικού δεν είναι να εξακριβώσει ή να διαψεύσει την εκάστοτε βιοματική αφήγηση ή τις υπάρχουσες ιστορικές πηγές. Η βουτιά της νεότερης συγγραφικής γενιάς στην ελλιπώς ανελυμένη περίοδο της χούντας ερμηνεύεται πρωτίστως ως αποτίναξη της επιβεβλημένης αφηγηματικής σιωπής του παρελθόντος που περιέβαλε την περίοδο αυτή και δευτερευόντως ως συμφιλίωση της ίδιας της κοινωνίας με την Ιστορία, ενεργώντας ως πλήρωση μια παρατεταμένης εκρεμμότητας απέναντι στην ιστορική μνήμη που περιμένει τη λογοτεχνία της μεταπολίτευση για να την νοηματοδοτήσει αρθρώνοντάς τη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγτζίδης 2010 - Αγτζίδης, Β. κ.α. Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την ιστορία και τη μνήμη. Ταξιδευτής 2010.

Αμπατζοπούλου 2000 - Αμπατζοπούλου, Φ. «Διαλογικότητα και υποψία: Η Διαδρομή της Νόρας Αναγνωστάκη», στο: Η γραφή και η βάσανος, Αθήνα: Πατάκη 2000.

Αναγνωστάκη 1977 - Αναγνωστάκη, Ν. Η κριτική της παντομίας (1970-1975), Αθήνα: Κέδρος 1977.

Angerer 2005 - Angerer, E. Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse, Wien: Passagen Verlag 2005.

Assmann 2003 - Assmann, A. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 2003.

Δασκαλόπουλος 1997 - Δασκαλόπουλος, Δ. «Νόρα Αναγνωστάκη: σαράντα χρόνια παίζοντας αντί χαρτιά βιβλία», Εντευκτήριον 47, 1997, 33-37.

King 2005 - King, J. «The Boom of the Latin American Novel», in: Kristal, Efraín, The Cambridge Companion to the Latin American Novel, New York: Cambridge University Press 2005, 59–80.

Κοτζιάς 1973 - Κοτζιάς, Α. κ.α.: «Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας». Συνέχεια 4 (1973): 165- 184.

Kühner 2003 - Kühner, A. “Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte“, in: Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung 9 (2003).

Λιάκος 1999 - Λιάκος, Α. «Δοκίμιο για μια Ποιητική της Ιστορίας», Τα Ιστορικά, 31 (1999): 259- 290.

Ραυτόπουλος 1980 - Ραυτόπουλος, Δ. «Βάρδα μπένε από τα Ψυχολογικά...». Η Αυγή (3 Φεβρουαρίου 1980), 71-75.

Σουλιώτης 1999 - Σουλιώτης, Μ. «Η έντιμη κριτικός», Εντευκτήριον, 47, 1999, σσ.42-43.

Φαράκλας 1997 - Φαράκλας, Γιώργος (μτφ.) :«Benjamin, Walter: Για την έννοια της ιστορίας.». Πολίτης δεκαπενθήμερος. 43 (1997): 32-39.

Wehdeking 1995 - Wehdeking, V. Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989, Stuttgart: Kohlhammer 1995.

Σημείωση: Σκοπός της προσέγγισής μου δεν ήταν η εξαντλητική μελέτη της πεζογραφικής καταγραφής της επταετίας, οπότε μετά την αποδελτίωση της σχετικής λογοτεχνικής παραγωγής

επιλέχθηκαν προς ανάλυση κείμενα που προσφέρονται για τη διεξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων.

Ενδεικτική αναφορά από την επιλεγθείσα πρωτογενή βιβλιογραφία ανά περίοδο:

1967-1974

Αμπατζόγλου, Π. Θάνατος μισθωτού. Αθήνα Κέδρος 1971

Πρεβελάκης, Π. Αντίστροφη μέτρηση (διατίθεται επί χούντας εκτός εμπορίου), δημοσιεύεται το 1974 από το Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Ταχτσής, Κ. Λίγες πένες για τον στρατό σωτηρίας (διήγημα), 1968, αναδημοσίευση στο: Τα ρέστα, Αθήνα: Ερμής 1972.

Χειμωνάς, Γ. Ο γιατρός Ινεότης, Αθήνα: Κέδρος 1971

1974-1979

Δούκα, Μ. Αρχαία σκουριά, Αθήνα: Κέδρος 1979

Κοτζιάς, Α. Αντιποίησις αρχής, Αθήνα: Κέδρος 1979

Βαλτινός, Θ. Τρία ελληνικά μονόπρακτα, Αθήνα: Κέδρος 1978

1980-1989

Δοξιάδης, Α. Μακαβέττας, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1988

Κάσδαγλης, Ν. Η νευρή, Αθήνα: Κέδρος 1985

1990-1999

Πανσέληνος, Α. Βραδιές Μπαλέτου, Αθήνα: Κέδρος 1991

Νόλλας, Δ. Ο άνθρωπος που ξεχάστηκε, Αθήνα: Καστανιώτης 1994

2000-2015

Μαγκλίνης, Η. Η ανάκριση, Αθήνα: Κέδρος 2008

Μπακόπουλος, Ν. Το πράσινο ακρογιάλι της πατρίδας, Αθήνα: Πατάκη 2012

Ραχιώτης, Θ. Βασανιστές, Αθήνα: Καστανιώτης 2010

Despoina Skourti

The coup d'état of 21st April 1967 and the subsequent seven-year dictatorship constitute the most excruciating era in the greek history after the end of the civil war. A wide textual corpus fictionalizes this period and represents literately some of its aspects. The paper aims

to present the narrative differentiation by the Junta thematization due to the appropriation of the individual or the collective memory and focuses on the narrative tendency and way of expression used by the contemporary writers.

Λέξεις κλειδιά: θεματοποίηση, δικτατορία, τραύμα, χούντα, επεξεργασία.

Key words: thematization, greek junta, fictionalization, dictatorship.

ΗΘΙΚΕΣ ΑΞΙΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΣΤΑ ΟΜΗΡΙΚΑ ΕΠΗ

Τα ομηρικά μνημεία του ελληνικού λόγου δεν είναι τα δημιουργήματα ενός ποιητή. Είναι δημιουργήματα «του ποιητή», του Ομήρου.

«Σὺ δ' ἔνδοθι θυμὸν ἀμύξεις χωόμενος, ὃ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας» (Α 243-244) λέει ο Αχιλλέας στον Αγαμέμνονα. «Τὸν ἄριστον τῶν Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισεν». Ο ἄριστος· υπερθετικός βαθμός του επιθέτου ἀγαθός.

Η παραδοσιακή φιλολογική ερμηνεία και αρχαιογνωσία μαθητών και φοιτητών αντιλαμβάνεται την αρετή με ηθικό νόημα. Είναι, όμως, αυτή η επιστημονική ανάγνωση; Εμβαθύνοντας στις συμπεριφορές και τις αξίες από τις οποίες εμφορούνταν οι ήρωες των Επών, ανακαλύπτουμε λέξεις της αρχαίας ελληνικής (ἀγαθός, ἀρετή, αἰδώς, τιμή) που κληροδοτήθηκαν στη νέα να μένουν αναλλοίωτες γραμματικά, αλλά όχι εννοιολογικά. «Ο ομηρικός άνθρωπος, ζει σε μια κοινωνία αυτόνομων κοινωνικών μονάδων, τους οίκους, υπό την εξουσία του ἀγαθοῦ»¹. Ο Όμηρος άδει τον κόσμο των ἀγαθών. Αλλά ποιος είναι ο ἀγαθός;

Ο ήρωας κάθε εποχής είναι ανδρειωμένος. Μα η ανδρεία δεν αρκεί για να δώσει ο Όμηρος σε κάποιον τον τίτλο. Ο ἀγαθός οφείλει να εγγυάται σε καιρό ειρήνης την ασφάλεια και σε καιρό πολέμου την κυριαρχία του οίκου του. Γι' αυτό χρειάζεται οπλισμό, τον οποίον θα αγοράσει με τον πλούτο του. Βρισκόμαστε σε οικονομία χωρίς νόμισμα, η γη μεταβιβάζεται κληρονομικά, από ἀγαθό πατέρα σε ἀγαθό γιό, μαζί με την υποχρέωση για αύξηση, ή τουλάχιστον, διατήρηση των κτίσεων του οίκου. Οι γλωσσολόγοι το επιβεβαιώνουν. Το επίθετο ἀγαθός προέρχεται από την ινδοευρωπαϊκή λέξη *αγα, που σημαίνει άγημα και ομάδα ανθρώπων. Άγαθός είναι ο άγων την *αγα.

Άγαθοί, στον Όμηρο, είναι οι γενναίοι, πλούσιοι, ευγενούς

καταγωγής, άρχοντες της μυκηναϊκής εποχής – ήρωες των Επών. «Είναι στην πλειονηφία τους ωραίοι και ρωμαλέοι»².

«Κακός, αντιθέτως, σημαίνει άνθρωπος ταπεινής καταγωγής, φτωχός, που δεν είναι σε θέση να προστατεύσει τον εαυτό του, άσχημος εξωτερικά, και αργότερα, δειλός στον πόλεμο, αφού ο κακός δεν είχε, αρχικά, το δικαίωμα να φέρει όπλα»³. «Ανδρῶν γένος ἔστέ διοτρεφέων βασιλῶν σκηπτούχων, ἐπεὶ οὐ κε κακοὶ τοιούσδε τέκοιεν» (δ 63-63) λέει ο Μενέλαος υποδεχόμενος τον Τηλέμαχο και τον Πεισίστρατο. Οι κακοί δεν πρωταγωνιστούν στα έπη. Ολόκληρη η αρχαία ελληνική γραμματεία, άλλωστε, δεν είναι γραμμένη από τους άγαθούς για τους άγαθούς;

Από το ρήμα άραρίσκω, προέρχεται το αφηρημένο ουσιαστικό άρετή. Σημαίνει «αυτό που ταιριάζει» στον κώδικα συμπεριφοράς του χρήστη⁴. Τι ταιριάζει στον άγαθό; «Αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων». Το παραγγέλλει στον Αχιλλέα ο πατέρας του, Πηλέας, όταν φεύγει για την Τροία. Το μαθαίνουμε από το Νέστορα όταν το απευθύνει στον Πάτροκλο (Λ 784). Και στο αντίπαλο στρατόπεδο το αυτό παράγγελμα απευθύνει και ο Ιππόλοχος στο Γλαύκο (Ζ 208)

Ο ἀγαθός θηρεύει την αριστεία σε δύο τομείς της ζωής του. Τους αποτυπώνει ο Φοίνικας, παιδαγωγός του Αχιλλέα, υπενθυμίζοντάς του ότι ο πατέρας του, «τοῦνεκά με προέηκε διδασκέμεναι τάδε πάντα μύθων τε ρήτηρ' ἔμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων» (Ι 442-3). Άρετή είναι η υπεροχή του άγαθού· στην κυδιάνειρα μάχη και στην κυδιάνειρα άγορή⁵.

Από την ετυμολογική ρίζα, αγα, προέρχεται και η λέξη άγών. Ο αντ-αγ-ωνισμός είναι σύμφυτος με την έννοια του άγαθού. Βρισκόμαστε σε μια κοινωνία όπου η αξίωση για επιτυχία του αρχηγού του οίκου είναι κατηγορική. Από αυτόν εξαρτάται η ύπαρξη του οίκου του, αλλά και των οίκων που έχει υπό την εξουσία του. Η αναποτελεσματικότητα στην αποστολή του μπορεί να κάνει τον άγαθόν, κακόν. Η αποτυχία είναι αἰσχρόν. Επιφέρει την ἐλεγχείη.

² [Jacqueline de Romilly 1985, ελλ.μετ. Βρ. Φλώρα 1994: 107].

³ [Περυσινάκης 2012: 30].

⁴ [Γ. Γιαννάκης 2011: 85-88].

⁵ [Α 490: «οὔτέ ποτ' εἰς άγορῆν πωλέσκετο κυδιάνειραν»/ Δ 225: «σπεύδοντα μάχην ἐς κυδιάνειραν»].

¹ [Adkins 2010: 43].

Ο Αγαμέμνων θα γινόταν *ἐλέγχιστος* με το να γυρίσει πίσω χωρίς να έχει κυριεύσει τελικά την Τροία. Και σε καιρό ειρήνης, ο χοιροβοσκός Εύμαιος λέει στο ζητιάνο Οδυσσέα: «*ἢ ὀλίγου σε κύνες διεδηλήσαντο ἑξαπίνης, καί κέν μοι ἐλεγχείην κατέχευας*» (ξ 37-38). Ὄστε τα αποτελέσματα είναι αυτά που εκτιμώνται και όχι οι προθέσεις.

Ο Έκτορας, αγανακτώντας να ακούει *αἵσχεα* για τον Πάρη που αποσύρθηκε από τον πόλεμο, και ενώ παροτρύνεται από όλους να μη βγει από τα τείχη της Τροίας, απαντά στη γυναίκα του Ανδρομάχη: «*Αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἑλκεσιπέπλους, αἶ κε κακὸς ὧς νόσφιν ἄλυσκάζω πολέμοιοι*» (Ζ 442-3) και κοιτά κατάματα τον θάνατο. Παρ' όλα αυτά, βρίσκεται και αυτός αντιμέτωπος με την ἐλεγχείη όταν συνειδητοποιεί ότι καταστράφηκε πολὺς στρατός Τρώων, λόγω της υπερβολικής εμπιστοσύνης στον εαυτό του (Χ 95 και εξής). Έχει αξία η γενναιότητα, αλλά μόνο όταν φέρνει αποτέλεσμα. Η ομηρική κοινωνία έχει ονομαστεί *eúστοχα results culture*⁶.

Το πιο σπουδαίο ηθικό κριτήριο για τον άνθρωπο των Επών είναι η *δήμου φάτις*. Ο Διομήδης αρνείται να υπακούσει στη συμβουλή του Νέστορα για υποχώρηση μπροστα στο μαινόμενο Έκτορα, φοβούμενος μη θεωρηθεί κακός. Μα ο Νέστορας τον βεβαιώνει. «*Εἴ περ γάρ σ' Ἐκτωρ γε κακὸν καὶ ἀνάλκιδα φήσει, ἀλλ' οὐ πείσονται Τρῶες καὶ Δαρδανίωνες καὶ Τρώων ἄλοχοι μεγαθύμων ἀσπιστῶν, τᾶων ἐν κονίῃσι βάλες θαλεροὺς παρακοίτας*» (Θ 153-156). Η κοινή γνώμη των Τρώων αναγνωρίζει την αξία του Διομήδη. Η αξία του ομηρικού ανθρώπου ετεροκαθορίζεται απόλυτα με βάση το ανταγωνιστικό κριτήριο της ἀρετῆς.

Οι ομηρικοί ἥρωες ζουν με πάθος τη ζωή, αλλά αυτή δεν αποτελεί εμπόδιο στην επιδίωξη τους για ἀρετή. «*Βουλοίμην τεθνήμεν ἢ αἰὲν ἀεικέα ἔργ' ὀράσθαι, ξείνους τε στυφελιζομένους δμῶας τε γυναῖκας ῥυστάζοντας ἀεικελίως*» (π 106-9), λέγει ο Οδυσσέας, ως ζητιάνος, προτρέποντας τον Τηλέμαχο να σκοτώσει τους μνηστήρες.

Το επίρρημα *ἀεικελίως* (=ἀπρεπα) χαρακτηρίζει τον Τηλεμάχο και όχι τους μνηστήρες⁷. Αυτός, εξαιτίας της ατιμώρητης

κακομεταχείρισης των γυναικών και των ξένων μέσα στο ίδιο του το σπίτι, χάνει μέρος της ἀρετῆς του. Οι μνηστήρες μπορούσαν να πράττουν «*ἀεικέα ἔργα*», αρκεί τελικά να επετύγχαναν! Ἀλλωστε, το ότι «*μνῶνται*» την ἀγαθή Πηνελόπη είναι αναμενόμενο, μιας και υπάρχει μακροχρόνιο κενό εξουσίας στην Ιθάκη. Αλλά ταυτόχρονα διαπράττουν ὕβριν επειδή «*ἀλλότριον βίον τινος νήποινον ἔδουσιν*» (σ 280).

Ίσως μας εκπλήσσει η διαπίστωση ότι απασχολεί και τους μνηστήρες το «τι θα πει ο κόσμος»: «*Ἀλλ' αἰσχυνόμενοι φάτιν ἀνδρῶν ἡδὲ γυναικῶν, μή ποτέ τις εἴπῃσι κακώτερος ἄλλος Ἀχαιῶν ἢ πολὺ χείρονες ἄνδρες ἀμύμονος ἀνδρὸς ἄκοιτιν μνῶνται, οὐδέ τι τόξον ἐϋζῶον ἐντανύουσιν ἀλλ' ἄλλος τις πτωχὸς ἀνὴρ ἀλαλήμενος ἐλθὼν ῥηιδίως ἐτάνυσσε βιὸν... ἡμῖν δ' ἂν ἐλέγχεα ταῦτα γένοιτο*» (φ 321-9) ισχυρίζεται ο Ευρύμαχος, αρχηγός των μνηστήρων. Μα ο ὅρος ἐλέγχεα αποτελεί έκφραση ψόγου για έναν ἀγαθό... Ο Όμηρος μας διαβεβαιώνει πως οι αρχηγοί των μνηστήρων, Ευρύμαχος και Αντίνοος, ἀρετῇ δ' ἔσαν ἔξοχ' ἄριστοι (φ 187). Και νωρίτερα ἔχουν επιλεγεί εἴκοσι ἄνδρες ἄριστοι (δ 778 φῶτας ἄριστους) για την ἐνέδρα που ἐναντίον του Τηλεμάχου. Οι μνηστήρες, παραμένουν ἀγαθοί, παρά την αποδοκιμασία των πράξεών τους, γιατί ἔχουν αξιώσεις πάνω στον ανταγωνιστικό αυτό ὅρο.

Η επιβίωση κάθε κοινωνίας εξαρτάται, αναμφίβολα, και από την συνεργασία των μελών της. Οι συνεργατικές ή ήσυχες αξίες, κρίνουν κι αυτές την πολιτική συμπεριφορά. Η *φιλοφροσύνη* είναι μια τέτοια αξία. Εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στις σχέσεις των μελών του οίκου και κατ' επέκταση στις σχέσεις του στρατοπέδου. Η *φιλότης* είναι ένας ἄλλος συνεργατικός ὅρος που συνεισφέρει στη σταθερότητα της κοινωνίας. Ο Διομήδης είναι «*ξείνος πατρῷος παλαιός*» του Γλαύκου και μόλις ο ίδιος το αναγνωρίζει, παρότι δεν είχαν ιδωθεί ποτέ, αποκλείει το ενδεχόμενο να αναμετρηθούν αυτοί οι δυο μεταξύ τους (Ζ 215 και εξής).

Παράλληλα, υπάρχουν και ὅροι που καλύπτουν και τα δύο πεδία αξιών (ανταγωνιστικές και συνεργατικές). Στα λόγια του Οδυσσέα «*βουλοίμην τεθνήμεν ἢ αἰὲν ἀεικέα ἔργ' ὀράσθαι*», ο ὅρος *ἀεικέα ἔργα*, δηλώνει παράβαση και των συνεργατικών αξιών από την πλευρά των μνηστήρων.

⁶ [Adkins1975: 47-52, 55, 57].

⁷ [Περυσινάκης 1996: 252].

Το ίδιο συμβαίνει και με τον ακρογωνιαίο λίθο των συναισθημάτων του ομηρικού ήρωα, την **αἰδῶ**. Η ντροπή στα νεοελληνικά έχει καταχωρηθεί ως αίσθημα σεβασμού της τιμής. Αντιστοιχεί στον *αριστοτελικό* «φόβος της αδοξίας»⁸. Ο Όμηρος χαρακτηρίζει τους μνηστήρες *άναιδεῖς* (α 254, ν 376) αν και είναι *άγαθοί*. Ο *αγαθός* Αγαμέμνων δείχνει *άναιδείη* στη συμπεριφορά του προς τον *Αχιλλέα* (Α 149). Ωστόσο η «*συνεργατική*» *αἰδώς* είναι ασθενές συναίσθημα συγκρινόμενη με την *αἰδῶ* που καταλαμβάνει τους ήρωες όταν βρίσκονται μέσα στο ανταγωνιστικό καμίνι της μάχης. «*Αἰδῶς Ἀργεῖοι*», φωνάζει η θεά Ήρα, «*κακ' ἐλέγχεα*» και «*ὥς εἶποῦσ' ὄτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἐκάστω*» (Ε 787). *Πολιτισμός ντροπῆς* αποκαλείται από τον Doods η ομηρική κοινωνία⁹. Η ντροπή αναφέρεται στην αποτυχία του ανθρώπου να προσεγγίσει το ιδανικό πρότυπο συμπεριφοράς.

Εμφανέστατα, οι αξιολογήσεις του ανθρώπου μιας τέτοιας κοινωνίας απέχουν αιώνες από τις δικές μας. Όποιος είναι αποτελεσματικός, ακόμη και αν πράττει άεικέα έργα ή δείχνει *άναιδείη*, επαινείται ως *άγαθός* αρκεί να μην ανέχεται άπρεπη συμπεριφορά.

Οι συνδηλώσεις της *ἀρετῆς* που έχουμε σήμερα στο νου μας, ήταν άγνωστες στους ομηρικούς ήρωες. Εκεί η *ἀρετή* είναι αξιακός όρος περιεκτικός των ιδιοτήτων που αναφέραμε και ταυτόχρονα συνώνυμο της προσπάθειας επικράτησης. Ας υπενθυμίσουμε ότι «η *ἀρετή* του Οδυσσέα, συνίσταται στο γεγονός ότι κατορθώνει πάντοτε να βοηθά τον εαυτό του»¹⁰. *Άγαθός* είναι ο ωφέλιμος, ο ικανότατος, σχεδόν ο υπερ-άνθρωπος.

Συνεπώς ας μην εξισώσουμε έναν όρο ηθικής της νεοελληνικής – και όχι μόνο- πραγματικότητας, τον όρο **καλός**, με έναν όρο ηθικών αξιών και πολιτικής συμπεριφοράς της αρχαίας ελληνικής σκέψης, τον όρο **άγαθός**. Ηθική σημασία είχαν στο μέτρο που το επίθετο κακός ονόμαζε συμπεριφορές που ταίριαζαν στους κακούς και το επίθετο αγαθός συμπεριφορές που ταίριαζαν στους αγαθούς.

Η εκμαυλίστρα άτη, παράγοντας θρησκευτικής παρουσίας

και επιβεβαίωση του όρου «πολιτισμός ντροπῆς», τυφλώνει τον Αγαμέμνονα. Ως αρχηγός του στρατού μπορούσε, του υπαγορευόταν, να διεκδικήσει πλήρως τα δικαιώματά του και το κάνει. Αρπάζει το τιμητικό γέρας του Αχιλλέα. Για να πετύχει απόλυτα στην *ἀρετή*, διακινδυνεύει την *ῥβριν*. Αν, ενώ ο Αχιλλέας «πολέμου *ἀποπαύετο*» (Α 128-129) ο Αγαμέμνων «πόλιν Τροίην *εὐτείχεον ἐξαλαπάξατο*» (Α 422), κανείς δεν θα αξιολογούσε ξανά το συμβάν της μήνιδος. Μα, η μητέρα του Αχιλλέα, η Θέτις, θέτοντας τη δίκη, προστρέχει στο Δία κι αυτός δίνει τη νίκη στους Τρώες μέχρι οι Αχαιοί να τιμήσουν ξανά τον Αχιλλέα. Τραγική ειρωνεία συνιστά η αναγγελία του Αγαμέμνονα πως ο Δίας θα τον τιμούσε πιο πολύ από όλους. (Α 174 175). Δύο μόνον, μέρες μάχης αργότερα, στέλνει ικετευτική πρεσβεία στον Αχιλλέα παραδεχόμενος στη συνέλευση την τύφλωσή του: «*Ἀσάμην, οὐδ' αὐτὸς ἀναίνομαι*» (Α 116).

Φαίνεται πως ο Αγαμέμνονας σέβεται, έστω και τώρα, τη συνεργατική διάσταση της κοινῆς γνώμης που έχει εκφραστεί και στη ραψωδία Α δια του *λιγύος Πυλίων ἀγορητοῦ*¹¹. Στην πραγματικότητα, διαλέγει να επιτύχει στο σημαντικότερο, **να κυριεύσει την Τροία**, παραιτούμενος από το δικαίωμά του να κατέχει το γέρας του «*φερρίστου των Αχαιών*». Γι' αυτό παραμένει *άγαθός*. Όχι επειδή παραδέχεται το λάθος του!

Εντούτοις, μέχρι τη ραψωδία Τ, η δαμόκλειος σπάθη του όρου «*αἰσχρόν*», επικρέμαται πάνω από τον Αχιλλέα. Διαλέγει να μην υπερασπίσει τις ιδιότητες του *άγαθοῦ* μπροστά στα μάτια των Μυρμιδόνων, προστάτης και οδηγός του *οίκου* των οποίων ήταν. Δεν επιτίθεται ακαριαία στον Ατρείδη, υπακούοντας στη θεά-Αθηνά, η οποία έρχεται «*οὐρανόθεν παύσουσα μένος*» και διασώζουσα το *κλέος* του. Ο Όμηρος διασώζει την Ιλιάδα και τη δική του αθανασία.

Φαίνεται κι εδώ, να ενεργοποιείται, εκείνη τη στιγμή της αψιμαχίας, η συνεργατική συμβουλή του πατέρα του: «*Σὺ δὲ*

⁸ [Snell 1981: 233 / H.N. 1128a 11-12. Πβ. Ρητ. Β κεφ.6].

⁹ [Dodds, ελλ. μετ. Γ. Γιατρομανωλάκης 1978 41].

¹⁰ [Snell, ελλ. μετ. Δ. Ιακώβ 1981: 232].

¹¹ [Ο Νέστορας προτείνει να τιμήσουν ξανά τον Αχιλλέα «*δῶροισίν τ' ἀγανοῖσιν ἔπεσσί τε μελιχίοισιν*». Ο Αγαμέμνονας θα πραγματοποιήσει τη μισή συμβουλή. Θα γεμίσει με δώρα τον ήρωα χωρίς να πει λόγια που θέλει να ακούσει].

μεγαλήτορα θυμὸν ἴσχειν ἐν στήθεσσι· φιλοφροσύνη γὰρ ἀμείνων» (I 255-6). Φαίνεται· δεν είναι έτσι. Τον κώδικα τιμῆς των ηρώων επίστανται οι θεοί, «τῶν περ καὶ μείζων ἀρετὴ τιμὴ τε βίη τε» (I 498). Η θεὰ Αθηνά δεν αφήνει περιθώρια παρανόησης. «Καὶ ποτέ τοι τρὶς τόσσα παρέσσεται ἀγλαὰ δῶρα ὕδριος εἵνεκα τῆσδε» (A 213-4). Αντάλλαγμα της αυτοσυγκράτησης του Αχιλλέα είναι η υλική, η απτή διάσταση της ἀρετῆς, η **τιμὴ**.

Ο Αχιλλέας αγωνίζεται για την *τιμὴ*, ζει χάρη στην τιμή.. **Τιμὴ** είναι οι **κτίσεις** που ο *ἀγαθός* έχει περισσότερες από κάθε άλλη ανθρώπινη ύπαρξη, μα και κάτι σπουδαιότερο. Είναι η **θέση** του ἥρωα στην κοινωνική κλίμακα που στην κορυφή της έχει τους θεούς και στη βάση της τον περιπλανώμενο ζητιάνο.

«Ἀλλὰ μοι οἰδάνεται κραδίη χόλῳ ὁππότε κείνων μνήσομαι ὥς μ' ἀσύφηλον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν Ἀτρεΐδης ὡς εἴ τιν' **ἀτίμητον μετανάστην**» (I 646-8) λέγει ο ἥρωας. Δεν καταφρονεῖ τα δώρα του Αγαμέμνονα επειδὴ τάχα στεκόταν υπεράνω των υλικῶν αγαθῶν, ὅπως θα ἐπραττε ἕνας χριστιανός μάρτυρας. Ο Φοῖνικας τοῦ το υπενθυμίζει. «Ἄλλ' ἐπὶ δώρων ἔρχεο ἴσον γάρ σε θεῶ **τίσουσιν** Ἀχαιοί. εἰ δέ κ' ἄτερ δώρων πόλεμον φθισήνορα δύης οὐκέθ' ὁμῶς **τιμῆς** ἔσσει πόλεμόν περ ἀλαλκῶν» (I 602-605). Μα ο Αχιλλέας ἐμμένει· «μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος»...

Ο Τρωικός πόλεμος είναι ἕνας πόλεμος *τιμῆς*¹². Η Ιλιάδα είναι ἕνα ἔπος τιμῆς. Ο Αγαμέμνονας ἐπιστρέφει τη Χρυσίδα τιμώντας το Χρῦση, ἀλλά για να μη μείνει δίχως τιμητικό γέρας ἀρπάζει τη Βρισηίδα, διαπράττοντας λάθος τακτικής- ὄχι ηθικής. «Ὁ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν, ὃν ἀθάνατοί περ **ἔτισαν**, οὐδὲν **ἔτισεν**» (A 412 /I 110) «Καταφρόνησε τον πρῶτο ἀπὸ τους Ἀργίτες»¹³. Τον πρῶτο στην ἀνδρεία, στην ἀριστεία ως πολεμιστή, ἀλλά και στην καταγωγή, στην κοινωνική και πολιτική θέση, στον πλοῦτο. Ὅχι τον ηθικά ἀγαθὸ των δικῶν μας δεδομένων.

Η ηθικοποίηση της ἀρετῆς είναι προϊόν των μετεγενεστέρων αἰώνων. Η ἀπαρχή της ἐντοπίζεται στα ποιήματα του Θέογνι. Σε μια κοινωνία με γνώρισμα το νόμισμα πλέον, οι ἐκ καταγωγῆς

ἀγαθοί, με τον ὅρο *ἀγαθός* ἐξαίρουν τη γενιά τους και με τον ὅρο *κακός* μυκτηρίζουν τη συμπεριφορά των παραδοσιακά *κακῶν* οι οποίοι, ἀν και ἀπέκτησαν ἀπὸ το ἐμπόριο ἕνα βασικότατο συστατικό του *ἀγαθοῦ*, τον πλοῦτο, δεν γνωρίζουν να συμπεριφέρονται ἀριστοκρατικά. Αυτὴ είναι και η ὀρθὴ ἐρμηνεία ἐνός «κακοποιημένου» ἐρμηνευτικά χωρίου ἀπὸ τα ποιήματα του Θέογνι «*Ἦν δὲ κακοῖσι συμμίσης, ἀπολεῖς καὶ τὸν ἔοντα νόον*» (Θέογνις, 35-6).

Ο καθηγητὴς μας, στο τμήμα κλασικῆς φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων, κύριος Ἰωάννης Περυσινάκης, ἐφιστοῦσε ἰδιαίτερως την προσοχή σ' αὐτὴ την ὀπτική: «*Το γεγονός ὅτι ἕνα υψηλὸ ποσοστὸ λέξεων της νέας ἐλληνικῆς ὑπάρχουν και στην ἀρχαία, μας κάνει ἐπιρρεπεῖς στο λάθος να ἀποδίδουμε ἀβασάνιστα στις ἀρχαίες ἐλληνικὲς λέξεις, ἰδιαίτερα σε αὐτές που δηλώνουν ηθικὲς ἀξίες και πολιτικὲς συμπεριφορές, ἐννοιες και σημασίες ἀπὸ τη νέα ἐλληνικὴ και ἀπὸ το περιεχόμενο και τις ἀξίες του χριστιανισμοῦ*». Αὐτές οι ἐννοιες και σημασίες ἔχουν ἐνσωματωθεῖ στο δικὸ μας πνευματικὸ γονιδίωμα και πιθανότατα αλλοιώνουν την ἐρμηνεία των ἀρχαίων ἐλληνικῶν. Ἀς το ξεδιαλύνουμε. Η *ἀρετὴ* στον κόσμον των ἀγαθῶν, ἀπὸ τα Ἑπη ἕως τους κλασικοὺς αἰῶνες, δηλώνει ταυτόχρονα την «ἀριστοκρατικὴ καταγωγή», τη «γενναιότητα», την «εὐημερία», την «ἐπιτυχία», τη «φήμη», την «καλοσύνη». Οι ἀρχαῖοι χρησιμοποιοῦσαν μια λέξη, την ἀρετὴ, ἐκεῖ ὅπου εμεῖς χρησιμοποιοῦμε διαφορετικὲς και καθὼς δεν ὑπάρχει μόνο μία λέξη της νέας ἐλληνικῆς, ἢ της ρωσικῆς, ἢ ἄλλης γλώσσας, που να μπορεῖ να χρησιμοποιεῖται πάντοτε, οφείλουμε να ἐπισημαίνουμε αὐτοὺς τους ὅρους- κλειδιά κατὰ τη μετάφραση των ἀρχαίων κειμένων.

Ο Αχιλλέας, ο κατεξοχήν ἥρωας της Ιλιάδας, διευκρίνισε την αἰτία της οργῆς του. Κι εμεῖς, ἐρμηνεύοντάς την, διευκρινίζουμε την ἀρετὴ του. Ὁ Ὀμηρος, ο ποιητὴς που την *Ελλάδα πεπαίδευκε*¹⁴, «*κλείει ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν*» (α 338), μπροστὰ στους ἀγαθοὺς· τα κατορθώματα της τάξης τους πρέπει να υμνοῦνται.

¹² [A 159: «τιμὴν ἀρνύμενοι Μενελάῳ σοὶ τε»].

¹³ [Μετάφραση Καζαντάκη- Κακριδῆ].

¹⁴ [Πολιτεία, 606E].

Το «Αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων» και το «μύθων τε ῥητῆρ' ἔμμεναι πρηκτῆρὰ τε ἔργων» βρίσκονται στο γονιδίωμα των ἀγαθών, από τον Αχιλλέα μέχρι τον Μέγα Αλέξανδρο. Με την Ιλιάδα κοιμόταν στο προσκεφάλι του και την ανταγωνιστική αυτή ἀρετή είχε ως πρότυπο.

Στον 5^ο αιώνα, η ἀριστεία και «η ιδέα της ἀμιλλας απλώνεται από την περιοχή της σωματικής ανδρείας στη σφαίρα του πνεύματος, στα επιτεύγματα της ποίησης, της δραματουργίας»¹⁵. Οι μαθητές στην αρχαία Αθήνα μελετούν «ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα» και τα μαθαίνουν από στήθους. «Μέσα στα ποιήματα αυτά υπάρχουν ἐπαινοὶ και ἐγκώμια παλαιῶν ἡρώων, για να ζυπνήσουν στο παιδί τον ζήλο να τους μιμείται και να επιθυμεί τέτοιος να γίνει» (Πρωταγόρας, 325e). Η παραδοσιακή διδασκαλία των αγαθών αποτελεί το πρωτόλειο κύτταρο της διδασκαλίας του Πρωταγόρα, της εὐβουλίας¹⁶, την οποία ο Σωκράτης χαρακτηρίζει ως την πολιτική τέχνη που δημιουργεί ἀγαθοὺς πολίτας.

Ιστορία της ἀρετῆς στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία είναι η εξέλιξη των ανταγωνιστικῶν αξιών σε συνεργατικές, χωρίς οι πρώτες να πάψουν να υπάρχουν. Στον Αἴαντα και στο Φιλοκτήτη ο Σοφοκλῆς κατηχεί τους Αθηναίους. Ο Ευριπίδης – ο μόνος τραγικός που παρακολουθούσε ο Σωκράτης- στην *Ηλέκτρα* επαινεί τον Ορέστη ως *ἄριστον* για την *αυτοσυγκράτησή* του. Μόνον εκεί αν εμφανιζόταν η θεά Αθηνά μπορούσε να επικαλεστεί τη *φιλοφροσύνη*, όχι στον Όμηρο.

Οι τραγικοί θέτουν την ἀρετή μπροστά στη «συνεργατική κολυπήθρα» της πόλης – κράτους. Ο Σωκράτης την εμβαπτίζει. Όλοι, ανεξαρτήτως καταγωγῆς ή πλούτου, είναι δυνατόν στο εξής να γίνουν ἀγαθοὶ πολίτες «ἐξ ἐπιμελείας καὶ ἀσκήσεως και διδαχῆς»¹⁷. Η αρχαϊκή ἀρετή μεταποιεῖται οριστικά στην τετρακτίδα των ἀρετῶν της ψυχῆς (σοφία-ἀνδρεία-σωφροσύνη-δικαιοσύνη). Παρ' όλα αυτά, η διδασκαλία του κορυφαίου φιλόσοφου γνωρίζουμε ότι καταδικάζεται. Οι παραδοσιακοὶ ἀγαθοὶ εἶναι ἀνέτοιμοι γι' αυτό το

βήμα. Παρόλα αυτά, μέσω του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, η ηθική ἀρετή της ψυχῆς θα κληροδοτηθεῖ στη φιλοσοφική σκέψη όλων των αἰώνων επηρεάζοντας και τη δικιά μας ηθική σκέψη και πράξη. «Εἶναι παιδιά πολλῶν ἀνθρώπων τα λόγια μας»¹⁸.

Μα, ο χρυσός αἰώνας του Περικλή, του «λέγειν και πράττειν δυνατωτάτου»¹⁹, απέχει από την άλωση της Τροίας, περίπου όσο απέχει από εμάς η Άλωση της Κωνσταντινούπολης και η επονομασία της Μόσχας ως Τρίτης Ρώμης. Η αυτοκρατορία της Ρωσίας, όπως και αυτή της Ρωμανίας, έχει πυλώνα το χριστιανικό ήθος. Η λέξη ἀρετή, απουσιάζει από το λόγο του Ιησού. Ίσως γιατί μας εισάγει στον καινό κόσμο των ἀρίστων της αγάπης, των αγίων. Η λέξη αγάπη, απουσιάζει από τον κόσμο των υπερ-ανθρώπων ἀγαθῶν. Η λέξη ἀγαθός απαντά μόνο μια φορά στα λόγια του Ιησού κι αποδίδεται στο Θεό. Ας διακρίνουμε τις διαφορές «αριστεύοντας» στην ερμηνεία και τη διδασκαλία των αρχαίων ελληνικών.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adkins A. W. H., 1960, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, OUP 1960, repr. Chicago and London 1975.

----- *Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greece from Homer to the end of the fifth Century*, ελλ. μετ. Ι.Ν. Περυσινάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 2010.

Γιαννάκης Γ., *Ιστορική γλωσσολογία και φιλολογία*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2011.

Dodds E. R., *The Greeks and the Irrational*, ελλ. μετ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: 1978.

Finley M., *The World of Odysseus*, ελλ. μετ. Σ. Μαρκιανού, Αθήνα: 1966.

Jacqueline de Romilly, *Homere*, 1985, ελλ.μετ. Βρ. Φλώρα, Αθήνα: εκδ. Δαίδαλος, 1994.

Snell B., *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος*, ελλ. μετ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1981.

¹⁵ [Finley, ελλ. μετ. Σ. Μαρκιανού 1966: 151].

¹⁶ [«περὶ τῶν οἰκείων, ὅπως ἂν ἄριστα τὴν αὐτοῦ οἰκίαν διοικοῖ, καὶ περὶ τῶν τῆς πόλεως, ὅπως τὰ τῆς πόλεως δυνατώτατος ἂν εἴη καὶ πράττειν καὶ λέγειν». Πρωτ. 318e].

¹⁷ [Απολογία 323b.]

¹⁸ [Σεφέρης, Τρία κρυφὰ ποιήματα]

¹⁹ [Θουκ. 1.139.4]

Περυσινάκη, Ί. Ν., Αρχαϊκή Λυρική Ποίηση: Ηθικές Αξίες και Πολιτική Συμπεριφορά στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Προβλήματα ερμηνείας και μετάφρασης της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Μια ερμηνευτική προσέγγιση. Ανθολογία αρχαϊκής λυρικής ποίησης με βάση την αρετή και τον αγαθόν. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2012.

-----«Ηθικές Αξίες και Πολιτική Συμπεριφορά στα Ομηρικά Έπη: Μία Προσέγγιση της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας» Αθήνα: Ίνδικτος 5, 1996.

Tsagkas D, Ioannina

Homer chants the world of *agathoi*. Agathos is, brave, noble origin, rich, lord-hero of epics, whose life revolves around the excellence and superiority. His success in mahi and agora, is his *areti*. The failure of makes him kakos. Not morally kakos, but unable to fulfill the requirements of society. The only moral force that recognizes is *dimou fatis*, respect for public opinion. Lives and breathes for the *timi*, in an environment of extreme competitiveness.

Keywords: *Agathos, Areti, Aidws, Timi, Kakos, Kydianira mahi/ agora, Dimou Fatis – public opinion, Elencheii, Aikea erga, Filofrosini/*

Λέξεις-κλειδιά: *Αγαθός, Αρετή, Αιδώς, Τιμή, Κακός, Κυδιάνειρα μάχη/ αγορά, Δήμου φάτις, Ελεγχείη, Αεικέα έργα, Φιλοφροσύνη/*

Δρ Αλίκη Τσοτσορού, Αθήνα

Ο ΜΕΤΑΦΟΡΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΣΤΟΝ ΚΩΣΤΑ ΚΑΡΥΩΤΑΚΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ

Την περίοδο του μεσοπολέμου, όταν ο Κώστας Καρυωτάκης είχε ήδη ολοκληρώσει το έργο του κλείνοντας τον κύκλο της ζωής του, ο ποιητικός λόγος του διακρινόταν για την τόλμη του και παρουσιαζόταν ρηξικέλευθος συγκρινόμενος με τους ομοτέχνους της γενιάς του (Ελύτης 1974: 258). Ο Καρυωτάκης είχε εισαγάγει στην πραγματικότητα έναν νέο τύπο ποιητικής έκφρασης. Σύμφωνα με τις αναφορές του στα *Ανοιχτά Χαρτιά* (Ελύτης 1974: 257-259), ο Ελύτης πριν αρχίσει να γράφει ποιήματα ο ίδιος, έβρισκε αξιόλογη την ποίηση του Καρυωτάκη, για αυτόν ακριβώς τον λόγο, την καινοφανή του έκφραση και για τις ενδιαφέρουσες ιδιότητες που είχε ανακαλύψει στη γλώσσα του.

Ο Ελύτης δεν αισθανόταν, εντούτοις, ικανοποιημένος με το περιεχόμενο της ποίησης του Καρυωτάκη, το οποίο θεωρούσε ηττοπαθές και αποστασιοποιημένο από την κοινωνική και πολιτισμική ατμόσφαιρα της εποχής του (Ελύτης 1974: 257-258). Οι δύο ποιητές φαίνεται να έχουν διαμετρικά αντίθετες απόψεις για τα κοινωνικά και πολιτισμικά γεγονότα: ο Καρυωτάκης όντας επικριτικός απέναντι στις κοινωνικές συνθήκες των δεκαετιών του 1910 και του 1920, θεωρούσε τις πολιτιστικές εκδηλώσεις της περιόδου άσχετες με το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο τους (Δάλκου 1986). Από την άλλη πλευρά ο Ελύτης, που και αυτός στα πρώτα ποιήματά του εμφανίζεται αποστασιοποιημένος από τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του, υποστηρίζει ότι ο Καρυωτάκης δεν τον συγκινούσε, λόγω της απόστασης που κρατούσε ο ίδιος από τα προβλήματα της εποχής του (Αγγελάτος 1994, Φιλοκύπρου 2000: 91-166).

Εάν διαβάσουμε προσεκτικά το απόσπασμα από τα *Ανοιχτά Χαρτιά* που αναφέρεται στον Καρυωτάκη, θα ανακαλύψουμε ότι οι απόψεις του Ελύτη είναι αισθητικής φύσης περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Στην αρνητική στάση του Καρυωτάκη απέναντι

σε ολόκληρο το περιεχόμενο της ζωής, ο Ελύτης απαντά με τη σύνδεσή του με τις κοινωνικές εκδηλώσεις της δικής του εποχής – αρχίζοντας με τις συλλογές που είδαν το φως από τη δεκαετία του 1940 και εξής και αναφέρονται αρχικά στην περίοδο της γερμανικής Κατοχής, συνεχίζοντας με τα γεγονότα των δεκαετιών που ακολούθησαν.

Ωστόσο, η σύνδεση της ποίησης του Ελύτη με τα κοινωνικά δρώμενα σχετίζεται ουσιαστικά και με την αισθητική αποτίμηση των γεγονότων. Έτσι ο Καρυωτάκης και ο καρνωτακισμός ως στάση απέναντι στη ζωή, αλλά και ως ποιητική έκφραση αυτής της στάσης απορρίφθηκαν με αποφασιστικότητα από τον Ελύτη, αμέσως μόλις ήλθε σε επαφή με την ποίηση του Éluard και των Ελλήνων υπερρεαλιστών (Ντουνιά 1997: 307-322, Ντουνιά 2000: 310-315). Η ποίησή τους ανταποκρινόταν στις αισθητικές αξίες του. Το γεγονός ότι η δημιουργία της εικόνας είναι μέρος της υπερρεαλιστικής αναζήτησης, καθώς επίσης και η παραδοχή ότι ο υπερρεαλισμός επεκτείνεται και πέρα από την τέχνη, στο ευρύτερο πεδίο της ζωής (Ελύτης 1974: 105, 268-269, 271-272, Balakian 1986: 143, 49), εξηγεί ικανοποιητικά το γεγονός ότι ο Ελύτης επιλέγει να μην ακολουθήσει τον Καρυωτάκη στη λεπτή και πικρή ειρωνεία του.

Θα ήταν χρήσιμο να εξεταστεί και να εξηγηθεί η χρήση της μεταφοράς από τον Καρυωτάκη, δεδομένης της στάσης του Ελύτη απέναντι στην ποίηση ως συνειδητή προσπάθεια να καταπολεμηθεί η αρνητική στάση του Καρυωτάκη.

Στα 112 ποιήματα του Καρυωτάκη που έχουν εξεταστεί, υπάρχουν 184 μεταφορές ρήματος (εκ των οποίων 7 περιλαμβάνουν μετοχές), 214 μεταφορές ουσιαστικού, 70 επιρρηματικές και 67 μεταφορές επιθέτου (Καρυωτάκης 1979). Είναι εμφανές από τους αριθμούς που παρουσιάζονται ότι οι μεταφορές ουσιαστικού και ρήματος είναι αρκετά ισορροπημένες ως προς την αναλογία τους, ενώ υπάρχουν πολύ λιγότερες μεταφορές με επίθετα και επιρρήματα.

Στα παραδείγματα μεταφορών του Καρυωτάκη τα οποία παρατίθενται, τα κοινά σημασιολογικά χαρακτηριστικά μεταξύ των μεταφορικών στοιχείων είναι πολύ λίγα και άρα το επίπεδο της τόλμης τους υψηλό.

I. Μεταφορές ρήματος

α) Ρήμα μεταφορικό σε σχέση με το υποκείμενό του

Η σκέψη μου νοσταλγικά ενυχτώθη/ στον κήπο[...] (Καρυωτάκης 1979: τ.1, 78)

β) Ρήμα μεταφορικό σε σχέση με το αντικείμενό του

Το κυπαρίσσι[...]/ σηκώνει τη μαυρίλα του (Καρυωτάκης 1979: τ.1, 23)

γ) ρήμα μεταφορικό σε σχέση με το υποκείμενό του και με το αντικείμενό του:

[...] και βαραίνει το ασήμι του βλεφάρου της η εσπέρα (Καρυωτάκης 1979: τ.1, 62)

II. Μεταφορές ουσιαστικού

α) Μονή Αντικατάσταση

κι η καλοσύνη αν χύνεται των άστρων (Καρυωτάκης 1979: τ. 1, 42)

β) Μεταφορά με Γενική

τ'αεράκι που λόγια με των ρόδων τα χείλη/ψιθυρίζει (Καρυωτάκης 1979: τ. 1, 120)

(τύπος A του B = B).

Εδώ, και το «αεράκι» επίσης προσωποποιείται.

Ποιητή[...]/σφυροκοπάς/ των ήχων τα στεφάνια (Καρυωτάκης 1979: τ. 1, 57)

(τύπος A του B = Γ).

γ) Κατηγοριακή Μεταφορά

Θάνατος είναι οι κάργιες που χτυπιούνται (Καρυωτάκης 1979: τ. 2, 16)

δ) Μεταφορά με Δείξη

Όλο θα σπάει το κύμα ρουμπίνι (Καρυωτάκης 1979: τ. 1, 60)

III. Μεταφορές επιθέτου

Αλλάζουμε[...]/ τα αισθήματα στη χάρτινη καρδιά μας (Καρυωτάκης 1979: τ. 1, 154)

IV. Επιρρηματικές μεταφορές

Απ' όλα θέλω ελεύτερος/ να πλέω στα χάη του κόσμου (Καρυωτάκης 1979: τ. 1, 51)

Ο Καρυωτάκης υπήρξε ένας από τους πρώτους Έλληνες ποιητές

που χρησιμοποίησε σύνθετους μεταφορικούς σχηματισμούς, δηλαδή μεταφορές ενσωματωμένες σε άλλες μεταφορές. Π.χ. «*βαραίνει το ασήμι του βλεφάρου της η εσπέρα*» ή «*ήρθανε τα δάση/ μ' αυτοκρατορικήν εξάρτυση πρωινού θριάμβου*» (Καρυωτάκης 1979: τ. 2, 13). Στο πρώτο παράδειγμα, το αντικείμενο της μεταφοράς ρήματος είναι μια μεταφορά με Γενική. Στο δεύτερο παράδειγμα, το ρήμα («ήρθανε») είναι μεταφορικό σε σχέση με το υποκείμενό του («δάση»), ενώ συγχρόνως μέσα στη μεταφορική επιρρηματική φράση («*μ' αυτοκρατορικήν εξάρτυση θριάμβου*») υπάρχει επίσης μια μεταφορά επιθέτου («*πρωινού θριάμβου*»). Αλλά επιπλέον πολύ σημαντικό χαρακτηριστικών των ενσωματωμένων αυτών μεταφορών είναι το γεγονός ότι εφόσον οι μεταφορικές εικόνες τους δεν συνδέονται μεταξύ τους με ικανοποιητικό αριθμό κοινών σημασιολογικών στοιχείων, το επίπεδο της τόλμης τους είναι εξαιρετικά υψηλό.

Ο Καρυωτάκης χρησιμοποίησε μεταφορές με εικόνες από τον κόσμο των άψυχων αντικειμένων, χωρίς αυτές να είναι εμφανώς ανάλογες ή συμβατές με την ανθρώπινη συμπεριφορά. Π.χ.: «*οι γρίλλιες των παραθύρων εστάζανε/ τον πόνο που κρατάνε*» ή «*η σκέψη μου νοσταλγικά ενυχτώθη*» ή «*η καλοσύνη αν χύνεται των άστρων*». Σε αυτές τις μεταφορές οι διαφορές μεταξύ των συστατικών στοιχείων προφανώς ξεπερνούν αριθμητικά τις ομοιότητες, με συνέπεια οι εικόνες που προκύπτουν να έχουν μια πρωτοφανέρωτη πρωτοτυπία, δεδομένου ότι η εμπειρία που μεταφέρουν δεν μπορεί εύκολα να αποκρυπτογραφηθεί και να παραφραστεί στη συνηθισμένη γλώσσα. Τα οποιαδήποτε κοινά σημασιολογικά χαρακτηριστικά που υπάρχουν μεταξύ των ουσιαστικών «*καλοσύνη*» και «*αστέρια*», καθώς επίσης και μεταξύ αυτών των ουσιαστικών και του ρήματος «*χύνεται*» είναι δύσκολο να ανιχνευθούν. Στο σημείο αυτό η τόλμη των μεταφορών του Καρυωτάκη προσεγγίζει επίπεδα τόλμης που συναντάμε στην ποίηση των συγγραφέων της γενιάς του 1930 για αυτό και έχει χαρακτηριστεί ως ποιητής της πρωτοπορίας (Τζιόβας 1997: 105-129).

Ακόμη και εκεί όπου οι μεταφορές του Καρυωτάκη δεν φαίνονται ιδιαίτερα πολύπλοκες σε σχέση με τους παραδοσιακούς τρόπους μεταφορικού λόγου, εξακολουθούν να παρουσιάζουν

ανάλογες έννοιες και εικόνες, αποδίδοντάς τις κατά τρόπο πρωτότυπο. Π.χ.: «*Όλο θα σπάει το κύμα ρουμπίνι*» ή «*τ' αεράκι που λόγια με των ρόδων τα χείλη ψιθυρίζει*»: Εδώ η εικόνα του κύματος που βάφεται από αίμα ή εικόνα του αέρα που μεταφέρει το άρωμα των λουλουδιών δίνεται με μια μεταφορά με Δείξη στον πρώτο στίχο, όπου το «*ρουμπίνι*» χρησιμοποιείται για το κόκκινό του χρώμα. Στη δεύτερη εικόνα με τη μεταφορά της Γενικής, αν και εμφανίζεται μέσα σε μια παραδοσιακή μεταφορά (το *αεράκι ψιθυρίζει*), μας αποκρύπτει την τελική εικόνα στην οποία επιθυμούμε να αναχθούμε μέσω της φράσης «*των ρόδων τα χείλη*». Και η εικόνα που αποδίδει τα πέταλα των ρόδων τόσο στο επίπεδο της σύνταξης με την προτεταγμένη Γενική, όσο και από το γεγονός ότι παρεμβάλλεται μεταξύ του ρήματος «*ψιθυρίζει*» και του αντικειμένου του «*λόγια*» με τη μορφή επιρρηματικής φράσης με την πρόθεση «*με*», συμβάλλει στην τόλμη μιας κατά τα άλλα παραδοσιακού τύπου μεταφορικής εικόνας και την αναβαθμίζει.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να προστεθεί ότι ο μόνος στίχος στην ποίηση του Ελύτη όπου μπορεί ίσως να επισημανθεί η επίδραση του Καρυωτάκη είναι: «*[...] στο υπέροχο μυρμήδισμα τ' ουρανού που νυχτοήμερα πλάθεται απ' την καλοσύνη των άστρων*» (Ελύτης 1970: 127). Ο στίχος του Καρυωτάκη έχει ως εξής: «*Ειδυλλιακές οι νύχτες σας σκεπάζουν,/ κι η καλοσύνη αν χύνεται των άστρων,/ ταπεινοί καθώς είστε, δε σας φτάνει*» (Καρυωτάκης 1979: τ. 1, 42).

Ο Ελύτης δεν επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τον Καρυωτάκη λόγω της μεγάλης διάστασης μεταξύ τους στο επίπεδο της γενικότερης στάσης ζωής. Λίγο πριν τον τραγικό θάνατό του, ο Καρυωτάκης έγραφε: «*[...] κι' ακόμη/ ο ήλιος θάνατος μες στους θανάτους*» (Καρυωτάκης 1979: τ. 2, 16). Μια δεκαετία αργότερα, ως προμετωπίδα στη δεύτερη συλλογή ποιημάτων του Ο Ήλιος ο Πρώτος, ο Ελύτης έγραφε: «*Έτσι συχνά όταν μιλώ για τον ήλιο/ μπερδεύεται στη γλώσσα μου ένα μεγάλο τριαντάφυλλο κατακόκκινο./ Αλλά δεν μου είναι βολετό να σωπάσω.*» (Ελύτης 1971: 9). Η προσέγγιση του Καρυωτάκη στον ήλιο εκφράζεται μέσω του ισχυρού μεταφορικού τύπου της Κατηγοριακής μεταφοράς, η οποία είναι η τελευταία από μια επαναλαμβανόμενη σειρά κατηγοριακών μεταφορών που περιλαμβάνουν το ουσιαστικό «*θάνατος*» ως πρώτο

συστατικό τους. Συγκρινόμενη με την αναφορά του Ελύτη στον ήλιο μπορεί αμέσως να χαρακτηριστεί νοσηρή. Γιατί η παρουσία του λόγου για τον ήλιο στον Ελύτη, («όταν μιλώ για τον ήλιο»), του δημιουργεί την επιθυμία να μιλάει διαρκώς το στόμα του «ανθίζει» («μπερδεύεται στη γλώσσα μου ένα μεγάλο τριαντάφυλλο»). Και το τριαντάφυλλο έχει χρώμα φωτεινό και χαρούμενο σαν τις ακτίνες του ήλιου.

Η στάση του Ελύτη ως προς την ποιητική δημιουργία είναι συνεπής προς τις απόψεις που έχει διατυπώσει ο ίδιος: «ο ποιητής υπάρχει για να διορθώνει τα λάθη του Θεού» (Ελύτης 1976: 16, Ελύτης 1974: 324). Θα μπορούσαμε στο σημείο αυτό να υποστηρίξουμε ότι η διατύπωση αυτή έχει το αντίστοιχό της στους στίχους του Καρυωτάκη «Πικροί όταν έλθουν χρόνοι,/ κάνε τον πόνο σου άρπα/ και πέ τονε τραγούδι» (Καρυωτάκης 1979: τ.1, 37). Ωστόσο, γίνεται άμεσα κατανοητό ότι ο Ελύτης διατηρεί σταθερά μια άποψη εκ διαμέτρου αντίθετη από αυτήν που εκφράζεται στους τελευταίους στίχους του ίδιου ποιήματος του Καρυωτάκη (Μαρωνίτης 1986: 109-129, Μαρωνίτης 1984: 127-147): «Ένα πρωί, ένα δείλι/ κάνε τον πόνο σου άρπα/ και γέλασε και σβήσου». (Πολίτου-Μαρμαρινού 1997: 43-61).

Ο Ελύτης έχει δηλώσει κατ' επανάληψη τις αμφιβολίες του σχετικά με οποιοδήποτε είδος παρακμιακής στάσης απέναντι στην ποίηση (Ελύτης 1978: 36, Ελύτης 1974: 350). Ένα παράδειγμα αυτής της άποψης βρίσκεται σε μερικούς από τους στίχους του στο *Άξιον Εστί*: «Στο πείσμα των σεισμών στο πείσμα των λιμών/ Στο πείσμα των εχτρών στο πείσμα των δικών/ Μου, ανάντισα κρατήθηκα ψυχώθηκα κραταιώθηκα». Παρ' όλες τις αντιξοότητες ο ποιητής δε χάνει ποτέ τις δυνάμεις του απέναντι στις επικείμενες καταστροφές.

Οι μεταφορές του Καρυωτάκη αν και δεν είναι πολυάριθμες, είναι εντούτοις σύνθετες και τολμηρές. Ο Καρυωτάκης, ενώ άσκησε σημαντική επίδραση στους ποιητές της γενιάς του 1930, αλλά και στις μεταγενέστερες γενιές ποιητών, στον Ελύτη δεν είχε ιδιαίτερη επιρροή (Γαραντούδης 1997: 195-258, Τζιόβας 1997: 105-129, Βαγενάς 2000). Οι μεταφορές των δύο ποιητών για τον ήλιο απεικονίζουν τις απόλυτα διαφορετικές απόψεις τους

με τον πιο προφανή τρόπο. Η εικόνα του ήλιου μόνη, εξηγεί την αγεφύρωτη διαφορά μεταξύ τους και εξηγεί εν μέρει το γεγονός ότι ο Ελύτης δεν επηρεάστηκε από τον Καρυωτάκη παρά το υψηλό επίπεδο της μεταφορικής τόλμης του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγελάτος Δ., *Διάλογος και Ετερότητα* – Η ποιητική διαμόρφωση του Κ.Γ. Καρυωτάκη, Αθήνα: Σοκόλης, 1994.

Βαγενάς Ν., *Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη*, Αθήνα: Ίνδικτος, 2000.

Balakian A., *Surrealism, The Road to the Absolute*, Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press, 19863 έκδοση.

Γαραντούδης Ε., «Η αναβίωση του καρυωτακισμού. Ο Κ.Γ.Καρυωτάκης και η ποιητική γενιά του 1970», *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός*, Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη, 1997, 195-258.

Δάλκου, Γ. *Κωνσταντίνος Γεωργίου Καρυωτάκης*, Δημόσιος υπάλληλος εξ Αθηνών, μετατεθείς εις Πρέβεζαν εσχάτως... , Αθήνα: Καστανιώτης, 1986.

Ελύτης Ο., *Προσανατολισμοί*, Αθήνα: Ίκαρος, 19706.

_____, *Ήλιος ο πρώτος*, Αθήνα: Ίκαρος, 19715.

_____, *Άξιον Εστί*, Αθήνα: Ίκαρος, 197810.

_____, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα: Αστερίας, 1974.

_____, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: Ερμείας, 1976.

Καρυωτάκης Κ.Γ., *Άπαντα τα ευρισκόμενα*, τ. 1ος & 2ος, Αθήνα: Ερμής, 1979.

Μαρωνίτης Δ.Ν., *Πίσω μπρος*, Αθήνα: Στιγμή, 1986, 109-129.

_____, *Όροι του Λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα: Κέδρος, 19812.

Χριστίνα Ντουινιά, «Ο Καρυωτάκης και οι υπερρεαλιστές», *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός*, Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη, 1997, 307-322.

_____, Κ.Γ.Καρυωτάκης, *Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ε., «Τα υπερβατά και οι υπερβάσεις του

Καρνωτάκη», *Καρνωτάκης και Καρνωτακισμός*, Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη, 1997, 43-61.

Τζιόβας Δ., «Ποιητική μνήμη ή το φάσμα του καρνωτακισμού: Εμπειρικός, Κοντός, Γκανάς», *Καρνωτάκης και Καρνωτακισμός*, Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη, 1997, 105-129.

Φιλοκύπρου Ε., Παλαμάς, *Καρνωτάκης, Σεφέρης, Ελύτης*, Αθήνα: Μεσόγειος, 2006, 91-166.

Tsotsorou A., Athens

Karyotakis' poetic diction attracted Elytis attention in a number of occasions. However, the content of his poetry did not appeal to Elytis, since he considered it disentangled from social and cultural surrounding of the era. The two poets seem to be diametrically opposite in their beliefs. Nevertheless, Elytis objections to Karyotakis seem to be of an aesthetic nature. Despite the presence of bold metaphors in the oeuvre of both poets, Elytis follows the surrealist belief that art and poetry in particular encompass the whole of life.

Λέξεις-κλειδιά: μεταφορά, μεταφορική τόλμη, κατηγοριακή μεταφορά, καρνωτακισμός, σύνθετη μεταφορά

Keywords:

Henrich, Günther S., Αμβούργο

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΡΩΣΙΚΩΝ ΤΟΠΩΝΥΜΙΩΝ ΚΑΙ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΣΕΝΙΟ ΕΛΑΣΣΟΝΟΣ

Θα εξετασθεί η απόδοση καμιάς εικοσαριάς ρωσικών (και εκρωσισμένων) τοπωνυμίων και κύριων ονομάτων που βρίσκονται στο ποίημα *Κόποι και διατριβή* (1579 πολιτικοί στίχοι, λίγο μετά το 1589) του αρχιεπισκόπου Ελασσόνο Αρσενίου. Την απόδοσή του θα τη συγκρίνω περιστασιακά με τις λύσεις που έδωσε ο λίγο μεταγενέστερος αρχιμανδρίτης Ματθαίος Κολητζίδης στο ποίημά του *Βίος Δημητρίου, Βασιλέως Μοσχοβίας, Σαντομήρου βοϊβόδου, και αρχόντων της Λεχίας* (750 πολιτικοί στίχοι, έτος 1606, τυπωμένο στη Βενετία το 1612) και τη σημερινή πρακτική. Αντλώ ως προς τα δυο κείμενα από τις πρόσφατες εκδόσεις του 2014 που έγιναν και οι δύο στον συλλογικό τόμο *Hellenorussica* των Παπουλίδηδων, γιου και πατέρα. Νομίζω όμως πως θα βάρυνε υπερβολικά το παρόν κείμενο, εάν ανέφερα για τα εξεταζόμενα ονόματα όλους τους αριθμούς των στίχων του Κολητζίδη ή των σελίδων, προκειμένου για τον Αρσένιο, το κείμενο του οποίου δεν έχει αρίθμηση στίχων στις εκδόσεις: περιορίζομαι λοιπόν στο να δώσω σε αγκύλες μόνο κάθε πρώτη αναφορά, και εκεί όπου υπάρχουν περισσότερες, προσθέτω ένα „κ.α.“ (και αλλού). Προκειμένου για το ποίημα του Κολητζίδη βάζω και τον αριθμό του στίχου στην αγκύλη. Διαιρώ το υλικό σε δέκα σημεία:

1) Φυσικά δεν αποδίδει ο αρχιεπίσκοπος το ѣ, εφόσον είχε σιγηθεί προ πολλού. Δεν αποδίδεται επίσης ούτε από τον Κολητζίδη ούτε βέβαια από τη σημερινή πρακτική. Κι εδώ δεν το γράφω στα ρωσικά ονόματα (οι δυο εξαιρέσεις αφορούν τη σλαβορωσική) – γενικά εφαρμόζω τη σημερινή ρωσική ορθογραφία (έτσι δεν γράφεται και το *jat*’, το οποίο άλλωστε δεν υπάρχει στην κυριλλική γραμματοσειρά μου, αλλά е). Κατά την ελληνογράμματη απόδοση του Αρσενίου (για την προφορά του δεν μπορούμε να είμαστε πάντα βέβαιοι) χάνεται όμως και το ъ: *Лѣвов*

> *Λόβι* [Παπουλίδης 2014:161 κ.α.], *Вильна* και πολωνικά *Wilna*
 > *Βίλνα* [Παπουλίδης 2014:162], καθώς και – αναμενόμενο – το *ũ* μετά το *υ*: *Βελίκης* < *великиū* [Παπουλίδης 2014:167 κ.α.]. Με το ελληνικό αλφάβητο γενικά δεν είναι δυνατό να διαχωρίζει κανείς, και φυσικά ούτε ο Αρσένιος, τα μαλακά από τα σκληρά σύμφωνα της ρωσικής: *Σμολέσικον* [Παπουλίδης 2014:163 κ.α.] < *Смоленск*, *Μπερέστι* [Παπουλίδης 2014:162 κ.α.] < *Брест*. Επομένως το ίδιο συμβαίνει στον Κολητζίδη, καθώς και σήμερα. Δεν έχω εξήγηση για το πρώτο ε του *Μπερέστι*: πάντως τουρκική επίδραση (αποφυγή δύο συμφώνων στην αρχή λέξης) δεν είναι πιθανή για το όνομα μιας πόλης στα σύνορα Ουκρανίας και Πολωνίας στο στόμα ενός Θεσσαλού.

2) Ο Αρσένιος αποδίδει το я κατά τρόπο μη ενιαίο: *Ραζάνι* [Παπουλίδης 2014:164 κ.α.] < *Рязань*, ενώ σήμερα μεταγράφουμε *Ριαζάν*, κατά τη ρωσική ορθογραφία. Σε άλλη περίπτωση όμως το я αποδίδεται από τον ίδιο ως ε: *κνέζιδες* [Παπουλίδης 2014:194] ή *κνέζοι* [Παπουλίδης 2014:166], και ο Κολητζίδης παρέχει τον ενικό *Κνέζης* [Παπουλίδης 2014:101, στ. 731] < *князь*.

3) Η απόδοση ηχηρών φωνημάτων στο τέλος των λέξεων στον αρχιεπίσκοπο φαίνεται να αντιστοιχεί συνήθως στη ρωσική άηχη προφορά τους: π.χ. *Νογράτι* [Παπουλίδης 2014:164 κ.α.], προφανώς όχι από το ρωσικό *Новгород*, αλλά από το *Новградъ* της σλαβορωσικής. (Στα σύγχρονα ελληνικά γράφεται βέβαια *Νόβγκοροντ*, πάλι κατά τη ρωσική ορθογραφία). Υπάρχουν όμως δύο εξαιρέσεις: α) το *Λόβι* – μήπως πρόκειται εδώ για προσπάθεια να «σωθεί» η ηχηρότητα του πρώτου [v] του *Львов*; Αυτό δεν μπορούσε βέβαια να μείνει στη θέση που είχε στα ρωσικά, επειδή στα ελληνικά αρκτικό *λβ- δεν υφίσταται· β) το *κνέζιδες/κνέζοι* < *князь*.

4) Η απόδοση των ηχηρών [b, d, g] στην αρχή ή τη μέση λέξης ποικίλλει στον Αρσένιο:

Το *δ* παραμένει [b]: *Μπερέστι*, *Μπορούσης* [Παπουλίδης 2014:167 κ.α.] < *Борис*, *Σιμπήρι/ Συμπηρία* [Παπουλίδης 2014:164 κ.α./179 κ.α.] < *Сибирь*, *Σιμπεριού* [Παπουλίδης 2014:164]: το άτονο ε αυτής της γενικής ίσως να είναι υπερорθή περίπτωση και να οφείλεται στη «βόρεια» προφορά του Αρσένιου

ο οποίος, γνωρίζοντας βέβαια πως το άτονο [ε] της κοινής νεοελληνικής τρέπεται στο ιδίωμα της πατρίδας του σε [i], ήθελε να το αποφύγει – παρόμοια περίπτωση αποτελεί το ήδη αρχαίο *Ιβηρία* > *Ιβερία* [Παπουλίδης 2014:177 κ.α.].

Το [d] μεταγράφεται ή ως ντ ή ως νδ: *Βλαντιμέρι* [Παπουλίδης 2014:167 κ.α.] < *Владимир* (με άλλο παράξενο ε, για το οποίο όμως δεν χωρά η εξήγηση που μόλις δόθηκε για αυτό των *Σιμπεριού και Ιβερία*: μήπως εδώ έλαβε χώρα κάποια παρετυμολογία προς το μέρος;). Από την άλλη πλευρά έχουμε, δίπλα στον πληθυντικό *βοϊβόντηδες* [Παπουλίδης 2014:194], το παράξενο *βοϊβόνδας* [Παπουλίδης 2014:164 κ.α.] < *воевода* – ίσως το -v- εννοείται σαν νύξη πως το ακόλουθο -δ- πρέπει να προφέρεται ως στιγμιαίο [d], όχι ως εξακολουθητικό [δ], πβ. π.χ. το *άνδρας* το οποίο μπορούσε να προφερθεί και *άντρας*, κανονικά βέβαια μαζί με το έρρινο· και αυτή η μεταγραφή θα είναι πάλι ένδειξη για θεσσαλική προφορά του αρχιεπισκόπου, αυτή τη φορά για απερρίνωση [ádras]. Ο Κολητζίδης έχει το αναμενόμενο *βοϊβόντας* [Παπουλίδης 2014:87, στ. 253 κ.α.].

Το [g] όμως γίνεται στον Αρσένιο συνήθως εξακολουθητικό [γ]: *Νογράτι*, επίσης στον πληθ. *νογράτια* [Παπουλίδης 2014:179 κ.α.] για ένα ασημένιο νόμισμα. Λίγο περίεργη είναι η απόδοσή του για το *Βολγα*: (η) *Βόλχα* [Παπουλίδης 2014:187].

Σ' αυτό το 4ο σημείο η σύγχρονη απόδοση είναι πιο ενιαία: όχι μόνο μπ και πάντα ντ, αλλά και γκ, εκτός απ' ό,τι συμβαίνει στο αρσενικό – κατά τα ελληνικά ποταμωνύμια – *Βόλγας*.

5) Συνήθως ο Αρσένιος δεν λογαριάζει το *аканье*: *βοϊβόνδας/-τηδες*, *Σμολέσικον και πολλές φορές Μπορούσης* (δεν μπορώ να εξηγήσω το [ύ] για το ρωσ. [ί]), μόνο δυο φορές *Μπαρούσης*, ενώ ο Κολητζίδης που δεν ξεχωρίζει στη γραφή τα ηχηρά από τα άηχα στιγμιαία, έχει πάντα *Παρίσης* [Παπουλίδης 2014:83, στ. 122] (δυο φορές μάλιστα *Παρίσιος* [Παπουλίδης 2014:84, στ. 145 κ.α.]), ίσως και με παρετυμολογία προς το παλιότερο νεοελληνικό ομόηχο κύριο όνομα *Παρίσης* < *Κυπαρίσης*. (Η σημερινή πρακτική να μη σημειώνεται το *аканье*, π.χ. *Κοβαλιόβα*, προτιμότερο κατά τη γνώμη μου από το -έβα, οπωσδήποτε όμως όχι *Καβ-*, συμφωνεί δηλαδή μ' αυτήν των δυο παλιών ιερωμένων.)

Και το *иканье* το πολύ σε μία περίπτωση εφαρμόζεται από τον Αρσένιο, στο *βοϊβόντηδες/βοϊβόνδας* (το ίδιο ισχύει και για τον Κολητζίδη): εδώ μπορεί όμως και να πρόκειται για την ελληνική τάση *φωνήεν* + [ε] > *φωνήεν* + *μη συλλαβικό* [i], πβ. π.χ. το *αετός* > κοινό *αἰτός*.

6) Τα ρωσικά θηλυκά τοπωνύμια σε (σύμφωνο +) -*ь* προσλαμβάνοντας ένα -[i] δεν παραμένουν θηλυκά (σε *-η), όπως θα μπορούσε να φανταστεί κανείς, αλλά γίνονται ουδέ-τερα σε -ι: *το Αστραχάνι, Καζάνι* [Παπουλίδης 2014:164 κ.α.] και τα όμοια (ο Κολητζίδης έχει εκτός του *Καζάνι* [Παπουλίδης 2014:85, στ. 170 κ.α.] κι ένα «λόγιο» *Καζάνιου*, από μετρική ανάγκη [Παπουλίδης 2014:84, στ. 144, πριν από την τομή]): το ότι αυτοί οι τύποι σε -ι είναι κλιτοί, αποδεικνύουν γενικές όπως *Καζανιού* [Παπουλίδης 2014:164 κ.α.] ή *Καζανίου* [Παπουλίδης 2014:198] στον Αρσένιο. Ισχύει λοιπόν κι εδώ ο γενικός παλιότερος νόμος πως, όταν εξελληνίζονταν ξένα συμφωνόληκτα ουσιαστικά που δεν δηλώνουν πρόσωπα, με την προσθήκη του -[i] εντάσσονταν στην κατηγορία των ουδετέρων σε -ι. Σ' αυτό συμφωνεί ο Κολητζίδης με τον Αρσένιο, ενώ σήμερα – ως γνωστό – ισχύει ο άκλιτος συμφωνόληκτος ουδέτερος τύπος, π.χ. το *Αστραχάν* (τα ρωσ. το τονίζουν βέβαια στην πρώτη συλλαβή), το *Καζάν* κτό.

Αναμενόμενο πως αντίθετα τα θηλυκά ρωσικά γεωγραφικά ονόματα σε -[a] δεν άλλαξαν στον αρχιεπίσκοπο ούτε κατάληξη ούτε γένος: *η Βίλνα, η Βόλχα*.

7) Ο ίδιος νόμος όπως στο 6) ίσχυε και για τον εξελληνισμό αρσενικών ρωσικών (συμφωνόληκτων) τοπωνυμίων: Είδαμε πως ο Αρσένιος έχει τα ουδέτερα *Βλαντιμέρι, Λόβι, Μπερέστι, Νογράτι*: η αλλαγή της θέσης του τόνου στις περιπτώσεις *Βλαντιμέρι* και *Νογράτι* εξηγείται με το ότι στα νέα ελληνικά σχεδόν δεν υπάρχουν προπαροξύτονα ουσιαστικά σε -ι. Η μόνη εξαίρεση από την „ουδετεροποίηση“ σε -ι είναι το *Σμολέσικον*: αν δεν υπήρξε κάποιος ρωσικός ουδέτερος τύπος **Смоленско* για το *Смоленск*, από τον οποίον θα μπορούσε να πάρει ο αρχιεπίσκοπος τον τύπο του, θα έχουμε εδώ δύο στοιχεία εξελληνισμού: σίγηση του [n] προ του [s] κατά την ελλ. φωνητική καθώς ένθεση του -ι και προσθήκη του -ον κατ' αναλογία των προπαροξύτονων

επιθέτων σε -ικός, πβ. π.χ. το μπρούσικος < *brusco*. (Ίσως ο Αρσένιος να πρόφερε **Σμολέσκο[ν]*, αλλά να το θεωρούσε «βόρεια» εκφορά με σίγηση άτονου [i].) Ο Κολητζίδης γράφει το θηλυκό *Σμολένισκα* [Παπουλίδης 2014:80, στ. 22 κ.α.], με *а-нье* στην κατάληξη κι επίσης ευφωνικό [i], αν και σε άλλη θέση. (Ιδιότροπο μοιάζει και το *Ζαμόσκι* [Παπουλίδης 2014:162 κ.α.] του Αρσένιου που φαίνεται μάλλον απόδοση του παλιότερου πολωνικού ονόματος προσώπου *Zamoyski* με τη νεοελληνική έκκρουση του [i] από τη δίφθογγο [oi], πβ. π.χ. το νιόπαντροι < **νιούπαντροι* < **νεοῦπανδροι*, παρά απόδοση του προερχόμενου απ' αυτό τοπωνυμίου *Ζαμοσέ*.)

8) Στα ρωσικά συμφωνόληκτα αρσενικά ονόματα αντρών προστίθεται -ος ή -ης: (*Ανδρέαν*) του *Τζαλκάνου* [Παπουλίδης 2014:168] < *Чапкан* (;), αλλά *Μπορούσης*: *κνέζηδες* αλλά και *κνέζοι*. Στον Κολητζίδη βρήκαμε το *Κνέζης*. Σήμερα τα κύρια ονόματα αυτού του τύπου αφήνονται άκλιτα, χωρίς ελληνική κατάληξη, π.χ. (ο) *Μπορίς*.

9) Σε ονόματα χωρών και μίας πόλης προστίθεται το ελλ. -ία: Εδώ ανήκουν τα δύο ήδη βυζαντινά *Ρωσ(σ)ία* [Παπουλίδης 2014:161 κ.α.] το οποίο, όπως είναι γνωστό, μπήκε στα εκκλησιαστικά σλαβικά και στα ίδια τα ρωσικά ως *Россія* (-*ия*) αντικαθιστώντας σε μεγάλο βαθμό το παλιότερο *Русь* (< φινλανδικό *Ruotsi*) από το οποίο και το ρούσικα [Παπουλίδης 2014:200] για τη γλώσσα, και *Λεχία* [Παπουλίδης 2014:161 κ.α.] από το Λέχοι, την παλιότερη ονομασία των Πολωνών. Στον αρχιεπίσκοπο βρίσκουμε επιπλέον και τα *Συμπηρία* (πβ. το σύγχρονο *Σιβηρία*) και *Μοσχοβία* [Παπουλίδης 2014:164 κ.α.], από το *Μόσχοβος* [επίσης Παπουλίδης 2014:164 κ.α.] – το χ μάλλον με παρετυμολογία προς το *μόσχος*: αυτό το *Μόσχοβος* στον Αρσένιο σημαίνει τόσο την πόλη όσο και τον κάτοικό της, ενώ τον τελευταίο, και κατά γενίκευση τον Ρώσο, ακόμα σε πολύ νεότερα χρόνια, πβ. δημοτικά τραγούδια στα οποία ακούγεται ως σήμερα. (Ενδιαφέρον είναι ότι αυτοί οι ελληνικοί τύποι δεν προέρχονται κατευθείαν από το *Москва*.) Ο Κολητζίδης τονίζει και λατινίζοντας *Μοσχόβια* [Παπουλίδης 2014:80, στ. 6] – ανάλογα με τις απαιτήσεις του μέτρου. Τέλος βρίσκουμε στον

Αρσένιο και το *Λιτβανία* [Παπουλίδης 2014:161 κ.α.] (μάλλον < *Литва*) με ανελλήνστο -τβ-. Εδώ παραξενεύει κάπως το -ν-· αυτό μήπως μπήκε κατ' αναλογία του *Ουκρανία* που όμως δεν υπάρχει (ακόμα;) ούτε στον Αρσένιο ούτε στον Κολητζίδη; (Ο τελευταίος αντί αυτού χρησιμοποιεί το *Μικρή Ρουσία* [Παπουλίδης 2014:83, στ. 119] = *Μαлая Россия* που παλιότερα βρισκόταν σε γενική χρήση.)

Μεμονωμένη περίπτωση, όπου ο Αρσένιος στη ρωσική κατάληξη της θηλυκής ονομαστικής πληθ. -u προσθέτει και την αντίστοιχη ελληνική κατάληξη, αποτελεί το plurale tantum *σανι* «έλκυθρο» > (τες) *σάνιές (μας)* [Παπουλίδης 2014:181]. (Στον πρόσφατο τόμο ΙΘ' του *Λεξικού Κριαρά/Καζάζη* [Καζάζης 2014:375] αυτό το άπαξ λεγόμενο συνδέεται διστακτικά [«πιθ.»] με το ελληνικό σανίδα, αλλά η τονισμένη συλλαβή και η σημασία των συμφραζομένων δεν αφήνουν αμφιβολία πως πρόκειται για δάνεια λέξη· άλλωστε ένα -δ- θα μπορούσε να σιγηθεί ανάμεσα σε φωνήεντα μόνο σε κείμενο κυπριακό ή δωδεκανησιακό.)

10) Τώρα κι ένας λόγος για τον τονισμό στη λήγουσα της γενικής πληθυντικού (των) *Ρωσών* [Παπουλίδης 2014:185] του Αρσένιου – ο Κολητζίδης, όπως και η πλειονότητα των παλιότερων συγγραφέων, έχει τα συγκρίσιμα *Τουρκών* [Παπουλίδης 2014:82, στ. 65] και *Λεχών* [Παπουλίδης 2014:96, στ. 551]: Δίπλα στο γενικά νεοελληνικό δηλωτικό ηλικίας *χρονών* συγκέντρωσα παλιότερα [Henrich 1996:10-20] κάμποσα άλλα δυσύλλαβα αρσενικά ουσιαστικά, κυρίως ονομασίες λαών, σε -ος (-οι) που στις άλλες πτώσεις τονίζουν την πρώτη συλλαβή, στη γενική πληθυντικού κατέβαζαν όμως πολύ συχνά τον τόνο στη λήγουσα (έτσι και των *Σερβών*, *Βλαχών* κτλ.). Υπέθεσα πως επρόκειτο για μια τάση αποσαφήνισης με την οποία απέφευγαν την ομωθυμία αυτής της πτώσης με την αιτιατική του ενικού: [to(n) sɛrvo(n)] = *το(ν) Σέρβο(ν)* κτό., ενική αιτιατική, αλλά παραδοσιακά επίσης = *τω(ν) Σέρβω(ν)*, γενική πληθυντική, ενώ τα *τω(ν) Σερβών(ν)* κτό. με την αλλαγή της τονισμένης συλλαβής (accent shift) έγιναν αποκλειστικά και μόνο γενική του πληθυντικού. (Προφανώς κατά τον 19ο αιώνα το Σχολείο εξαφάνισε πάλι αυτόν τον χρήσιμο γραμματικό νεοτερισμό.)

Παρά το περιορισμένο υλικό διαπιστώσαμε λοιπόν πως ο βαθμός προσαρμογής των ρωσικών ονομάτων από το Κόποι και *διατριβή* του Αρσένιου στο νεοελληνικό φωνητικό και μορφολογικό σύστημα είναι γενικά υψηλός.

Ευχαριστώ τη φίλη καθηγήτρια Екатерина Журавлева-Παπού, δρ. Φιλ., από το Πανεπιστήμιο της Δυτικής Μακεδονίας, για τις εξηγήσεις της στο θέμα των μαλακών και σκληρών συμφώνων της ρωσικής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Henrich 1996 – Henrich G.S., Ένας δωρισμός στα μεσαιωνικά και νέα ελληνικά: οι γενικές

πληθυντικού του τύπου (ε)κεινών / (των) Σερβών / (τόσων) χρονών. Μελέτες για την ελληνική γλώσσα, Πρακτικά της 16ης ετήσιας συνάντησης του Τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. (4-6 Μαΐου 1995), Θεσσαλονίκη 1996, 10-20.

Καζάζης 2014 – Καζάζης Ι.Ν. και άλλοι, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδους*

γραμματείας 1100 – 1669 («Λεξικό Κριαρά»), τ. ΙΘ'. Θεσσαλονίκη 2014.

Knös 1962 – Knös B., Une version grecque de l'histoire du faux Démétrius, tzar de la Russie.

Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος 16 (1962)· το ποίημα του Ματθαίου Κολητζίδη στις σσ. 230-252.

Παπουλίδης 2014 – Παπουλίδης Κυριάκος Κ. και Κωνσταντίνος Κ., *Hellenorussica* ήτοι Τεκμήρια της πρώτης νεοελληνικής γραμματείας περί της Ρωσίας (1453-1821). Θεσσαλονίκη 2014 (το κείμενο του Αρσένιου στις σσ. 161-204 και αυτό του Ματθαίου Κολητζίδη στις σσ. 80-101).

Σάθας 1870 – Σάθας Κ.Ν., *Βιογραφικόν σχεδιάσμα περί του Πατριάρχου Ιερεμίου Β'* (1572-1594). Αθήναι 1870 (το ποίημα του Αρσένιου στις σσ. 35-81).

It is examined in phonetic and morphological respect the rendering of about twenty Russian (or russified) toponyms and Christian names from archbishop Arsenius' poem *Kopoi kai diatrivē* (shortly after 1589). Occasionally the results are compared with solutions given by the slightly later archimandrite Matthew Kolētzidēs in his poem *Vios Dēmētriou, Vasileōs Moskhovias* (1606) as well as with present practice. It is clarified that in Arsenius' poem the degree of adaptation to the Modern Greek phonetic and morphological system was high.

Λέξεις-κλειδιά: *Αρσένιος Ελασσόνος, Ματθαίος Κολητζίδης, γραφή ρωσ. ονομάτων με το ελλ. αλφάβητο, ρωσ. φωνητική : νεοελλ. φωνητική, ρωσ. μορφολογία : νεοελλ. μορφολογία.*

Key words: *Arsenius of Elasson, M. Kolētzidēs, transcription of Russian names by Greeks, Russian phonetics : Mod. Greek phonetics, Russian morphology : Mod. Greek morphology.*

ΑΠΟ ΤΗΝ «ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ» ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΤΗΝ ΑΦΑΙΡΕΤΙΚΗ ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟ: ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΥΡΙΒΗΛΗ ΣΤΟΝ ΘΑΝΑΣΗ ΒΑΛΤΙΝΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΑΥΛΟ ΜΑΤΕΣΙ

Ο ρεαλισμός, η κοινότερη ίσως έννοια στην θεωρία της λογοτεχνίας και της τέχνης γενικότερα, είναι κάθε άλλο παρά μονοσήμαντη, ενώ η επέκτασή της στις εικαστικές τέχνες την καθιστά ακόμη ρευστότερη και ελαστικότερη. Γεννημένος από αντίδραση προς τον ρομαντισμό που με την σειρά του αποτελούσε κι αυτός αντίδραση στον κλασικισμό, ο ρεαλισμός επιδιώκει να αναπαραστήσει πιστά την πραγματικότητα απορρίπτοντας την εγωπάθεια του ρομαντισμού, την λατρεία του φανταστικού, αλλά και τον ιδεαλισμό του κλασικισμού με πρόταγμα την περιγραφή μιας αναγνωρίσιμης πραγματικότητας. Συνδέεται λοιπόν με τις θεμελιώδεις έννοιες της μίμησης και της αληθοφάνειας. Ο ρεαλισμός ξεκινώντας από την Γαλλία συνδέθηκε το 19^ο αι. στενά με το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος, ιδίως του αστικού. Ενώ, όμως, στην Γαλλία ήδη από το 1830 οι ρεαλιστές τοποθετούσαν την δράση των ηρώων τους στην περιοχή των αστικών ψευδαισθήσεων και της προσωπικής αυταπάτης, στην Γερμανία αναπτύχθηκε το είδος „καθυστερημένα“, μετά την μεγάλη επανάσταση του 1848 με μια τυπική στάση προς αρμονία αντί μιας κριτικής τοποθέτησης (Beutin: 523κε.). Όπως είναι γνωστό, στην πορεία της εξέλιξης του ρεαλισμού δημιουργήθηκαν πολλές υποκατηγορίες, συχνά απολύτως αντιφατικές μεταξύ τους: αντικειμενικός, αλλά και υποκειμενικός ρεαλισμός, ειρωνικός, ιδεαλιστικός, κλασικός, κριτικός, μαγικός, ποιητικός, ρομαντικός, σατιρικός, σοσιαλιστικός, φανταστικός, ψυχολογικός κ.τ.λ. (Πατάκης: 1913κ.ε.). Ο Ρόμαν Γιάκομπσον σημειώνει ότι όχι μόνο οι „ρεαλιστές“ του 19ου αι., αλλά και οι παρακμιακοί, οι φουτουριστές, οι εξπρεσιονιστές,

ενμέρει και οι ρομαντικοί «υποστήριζαν συχνά με επιμονή ότι η πιστότητα στην πραγματικότητα, η μέγιστη δυνατή αληθοφάνεια, με μια λέξη ο ρεαλισμός, αποτελεί θεμελιακή αρχή του αισθητικού τους προγράμματος» (Γιάκομπσον: 113) και παρακάτω «τα παραδείγματα αυτά (...) κάνουν έκδηλη όλη την σχετικότητα της έννοιας του ρεαλισμού» (ό.π.: 118). Σήμερα, μάλιστα, αμφισβητείται γενικώς η δυνατότητα πιστής αναπαραγωγής της πραγματικότητας, η οποία από την στιγμή που αρχίζει να περιγράφεται παύει να είναι πια η ίδια. Η μίμηση του αντικειμένου δεν μπορεί να είναι ο ίδιος το αντικείμενο. Εκείνο που απομένει, είναι η ικανότητα του καλλιτέχνη να δημιουργήσει επαρκείς προϋποθέσεις αληθοφάνειας, ώστε το αντικείμενο να καταστεί αναγνωρίσιμο.

Επίτευγμα του ρεαλισμού μπορεί να θεωρηθεί ο επικοινωνιακός του χαρακτήρας, ο οποίος μετέφερε την μελέτη του υποκειμένου από τον αριστοκράτη (του κλασικισμού) και τον ιδιότυπο ήρωα του ρομαντισμού που συχνά έπασχε από μανίες, ακραίες ψυχικές καταστάσεις ή και παράνοια, στον κοινό, καθημερινόν άνθρωπο, στις κατώτερες τάξεις και την δική τους πραγματικότητα. Ο λόγος, που στον ρεαλισμό δεν είναι υψιπετής όπως στον κλασικισμό, ούτε τόσο εσωστρεφής όπως συχνά στον ρομαντισμό, διατηρεί ακέραιες τις γραμματικές δομές, ενώ συνήθως δίνει το προβάδισμα στην δομή του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα. Στο σημείο αυτό πρέπει, ωστόσο, να τονιστεί πως η λεκτική εκφορά στα ως ρεαλιστικά λαμβανόμενα κείμενα ποικίλλει σημαντικά. Στην απλούστερη μορφή τους επιδιώκουν την κυριολεξία αποφεύγοντας ανοίκειους συνδυασμούς εννοιών και πρωτοποριακά αφηγηματικά σχήματα. Το αποτέλεσμα μπορεί, έτσι, να πλησιάζει επικίνδυνα την παραλογοτεχνία. Σε συνθετότερες μορφές απαιτητικότερου επιπέδου η ρεαλιστική γραφή κάνει χρήση της μεταφοράς και τολμά να υπερβεί τον κανόνα προσδίδοντας σε μέρη του πεζού κειμένου αφηρημένο και ποιητικό χαρακτήρα, ενώ, παρ' όλα αυτά, τα σημαίνοντα εξακολουθούν να αντιστοιχούν στα οικεία σημαινόμενα. Στην αντίθετη περίπτωση η συνοχή μορφής και περιεχομένου θα κινδύνευε να διασαλευθεί και το μυθιστόρημα να χάσει τον ρεαλιστικό του χαρακτήρα πλησιάζοντας ενδεχομένως τον μοντερνισμό ή ακόμα και την μεταμυθοπλασία.

Είναι γνωστή η μεγάλη αντιπαράθεση σχετικά με τον ρεαλισμό που έλαβε χώρα μετά το 1932, όταν ο Στάλιν και αργότερα ο Ζντάνοφ διατύπωσαν το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, σύμφωνα με το οποίο στην νέα, κομμουνιστική κοινωνία το προβαλλόμενο πρότυπο ανθρώπου έπρεπε να έχει καθορισμένα, πολύ θετικά χαρακτηριστικά, πράγμα που, φυσικά, στένυνε επικίνδυνα την έμπνευση του καλλιτέχνη. Άλλωστε, το πείραμα εφαρμογής του σχετικού δόγματος στην Ανατολική Γερμανία μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, με την μορφή της προσπάθειας „Πρόγραμμα του Μπίτερφελντ“ (σλόγκαν: «πιάσε την πένα, σύντροφε!»), κατέληξε πολύ άδοξα και τελικά εγκαταλείφθηκε (Beutin: 523κε., 525-527). Η πολιτική σημασία της λογοτεχνίας είναι ιδιαίτερα εμφανής στις αντιπαραθέσεις των εξόριστων λογοτεχνών κατά την διάρκεια του ναζισμού σχετικά με την σημασία και την υποτιθέμενη μοιραία επίδραση του εξπρεσιονισμού, όπως υποστήριζε ο Λούκατς. Περίφημη έγινε η αντιπαράθεση του Μπρεχτ με τον Λούκατς, η λεγόμενη Expressionismus- und Realismusdebatte, κατά την οποία ο Μπρεχτ επέρριπτε στον Λούκατς διαστρέβλωση της έννοιας του ρεαλισμού (Beutin: 459-462, 523-525), απορρίπτοντας συγχρόνως τον επίμονο διαχωρισμό μορφής και περιεχομένου (Formalismus vs. Inhaltismus) και την έκκληση του Λούκατς για επιστροφή στο πρώιμο αστικό μυθιστόρημα, εγχείρημα που ο Μπρεχτ θεωρούσε απολύτως απρόσφορο, αντιπαραγωγικό και κυρίως απολιτικό. Πώς θα μπορούσε μέσα στη ναζιστική λαίλαπα να εκφράσει ένας λογοτέχνης το προλεταριάτο με το μοντέλο της πρώιμης αστικής κοινωνίας; «Η δική μας έννοια του ρεαλισμού πρέπει να είναι ευρεία και πολιτική, να υπερβαίνει τις συμβάσεις» (Brecht: 326). Από το 1937 ως το 1941 επανερχόταν ο Μπρεχτ στο ζήτημα με συνεχή δημοσιεύματα και επιστημονικά άρθρα προσπαθώντας να τεκμηριώσει την άποψή του. Ενδιαφέρουσες είναι και οι σκέψεις του σχετικά με την είσοδο των ψυχικών διαδικασιών στην θεματική της λογοτεχνίας και τον χειρισμό τους με την βοήθεια νέων αφηγηματικών τεχνικών όπως της εσωτερικής προοπτικής και του εσωτερικού μονολόγου (Joyce), στοιχεία τα οποία δεν απορρίπτει, τα οποία ωστόσο δε θα έπρεπε να αποτελούν την μοναδική προσπάθεια αναπαράστασης του ανθρώπου: «[οι συγγραφείς που]

μορφοποιούν τον άνθρωπο σε ένα σκέτο σύμπλεγμα ψυχικών διεργασιών, δεν εκφράζουν επαρκώς την πραγματικότητα» (ό.π.: 321). Απαιτεί, λοιπόν, και την αναπαράσταση των κοινωνικών δομών οι οποίες δρουν ως γενεσιουργές δυνάμεις κατά την σύλληψη και ολοκλήρωση της λογοτεχνικής μορφής, για την οποία διατυπώνει την γνώμη ότι δεν αποτελεί το απόλυτα βαρύνον δομικό στοιχείο του μυθιστορήματος: «[...] δεύτερον το μυθιστόρημα ούτε δομείται αποκλειστικά πάνω στην „μορφή“ ούτε επιζεί χάρη σ’ αυτήν, ιδίως όχι ό,τι αφορά την μορφή του προηγούμενου αιώνα. Δεν πρέπει να τροφοδοτούμε την αντίληψη μιας Βαλχάλας για τις „αιώνιες μορφές“ της λογοτεχνίας» (ό.π.: 309). Από τους Έλληνες λογοτέχνες της παρούσας εργασίας περισσότερο ο Μυριβήλης πλησιάζει με ευτυχή συγκερασμό των παραπάνω στοιχείων την μπρεχτική αντίληψη περί ρεαλισμού.

Ο Μυριβήλης κατατάσσεται στην περιοχή ενός ρεαλισμού που από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του θεωρήθηκε λυρικός. Ο συγγραφέας υμνήθηκε και κατηγορήθηκε για ωραιοπάθεια και ωραιολατρία, ενώ ανεξάιρετη είναι η συναίνεση των κρινόντων σχετικά με την «απόλυτη λογοτεχνική αρτιότητα της γλώσσας του», με το «θείο χάρισμα που κανένας άλλος πεζογράφος δεν το κατέχει σε τέτοιο βαθμό» (Καραντώνης: 62). «Ο Μυριβήλης είναι από τις πιο προικισμένες φύσεις που είχε ποτέ η ελληνική πεζογραφία, αλλά και κάτι παραπάνω, αφού σε συνθήκες επαγγελματικής φθοράς ολέθριες για άλλους, ποτέ δεν παραιτήθηκε από το μόχθο της μαστορικά τελειωμένης σελίδας» (Βίττι: 257). Η φυσιολατρία του Μυριβήλη που αποτελεί ένα σταθερό δομικό στοιχείο της πεζογραφίας του, έχει πράγματι συχνά τα χαρακτηριστικά ενός λυρικού χειμάρρου, ενός θριαμβευτικού διονυσιασμού ιδίως σε συνδυασμό με τις θαλασσογραφίες του. Η θάλασσα αποτελεί για το συγγραφέα αστείρευτη πηγή δύναμης και ευφροσύνης αποκτώντας κάποτε μεταφορικές και συμβολικές συνδηλώσεις, όταν π.χ. ο ήρωας την ταυτίζει με την αγαπημένη γυναίκα: «Τονέ μεθούσε το άπειρο νερό, που ως ένα σημείο διαπερνούσε ο ήλιος τη μάζα του σα μαβί κρύσταλλο. Έπαιζε με τη θάλασσα σαν με μια γυναίκα. Τη χάιδευε, την προκαλούσε, την παίδευε. Κυλιότανε

πάνω της σαν πάνω σ’ ένα πελώριο ζο, σπαργωμένο από ακατέλυτα νιάτα» (*Δασκάλα*: 119) και παρακάτω «Τότες ένιωθε τον εαυτό του απέραντα ευτυχισμένο, εκμηδενισμένο από ευτυχία, αφομοιωμένο ηδονικά με τη φύση, την κραταιή παμμήτορα. Ένιωθε να μετουσιώνεται και το κορμί του σε γαλάζιο νερό, αγνό και αμόλυντο, και τον ήλιο να το διαπερνά πέρα για πέρα» (ό.π.: 120). Ο Μυριβήλης, τέλειος κάτοχος της λαϊκής γλώσσας και της λεσβιακής ντοπιολαλιάς, δε διστάζει να τις ενσωματώσει στην ψυχαρική δημοτική δημιουργώντας με τον συνδυασμό τους μια σωστή ανάβρα, μιαν υπερκχειλίζουσα γλωσσική πηγή που δεν πτοείται μπροστά στο επίθετο και δεν τσιγκουνεύεται με τις λέξεις, επειδή γνωρίζει την τέλεια χρήση τους. Η ωραιολατρία του, ωστόσο, δεν σταματά στην φύση, επεκτείνεται στους ανθρώπους τους οποίους δομεί συχνά πάνω σε σχήματα αντίθεσης: απέναντι στις εξάισιες γυναικείες μορφές π.χ. της Δασκάλας και της Σμαραγδής τοποθετεί άσχημες ή γελοιές ανδρικές ή γυναικείες μορφές, ώστε οι πρώτες να προβάλλονται πιο ανάγλυφα. Το στοιχείο της ειρωνείας αποδομεί τόσο ιδεολογίες και ιδεοληψίες όσο και τις κοινωνικές καταστάσεις που αυτές παράγουν, τον πατριωτισμό, λ.χ., τον πόλεμο, την βία, αλλά και τις λογοτεχνικές μορφές που τις ενσαρκώνουν. Έτσι καταντούν γελοιογραφίες όπως ο Μπαλαφάρας στην *Ζωή εν τάφω*, ο Κυργιαννάκης στην *Δασκάλα με τα χρυσά μάτια* ή ο τελώνης στην *Παναγιά γοργόνα*. Δε διστάζει ωστόσο να δημιουργήσει και μια τόσο ξεχωριστή και από την κριτική αμφιλεγόμενη ανδρική μορφή, τον Βασίλη τον Αρβανίτη που συνδυάζει το στοιχείο της βίας με εκείνο της ανδρείας και της ιδιότυπης τιμιότητας των ηρωικών ληστών της Μικρασίας με τους δικούς τους κώδικες τιμής και δράσης, Ελλήνων και Τούρκων (πβ. και τους αντίστοιχους ήρωες του Βενέζη στην *Αιολική γη*).

Οι ρεαλιστικές περιγραφές του Μυριβήλη επεκτείνονται βέβαια και στην καθημερινότητα των ανθρώπων, γεγονός που του επέσυρε τον ψόγο της ηθογραφίας και κάποια απαξίωση από ένα μέρος της κριτικής, η οποία, ωστόσο, ποτέ δεν παρέλειψε να σημειώσει τον έπαινό της για την γλωσσική πραγμάτωση των κειμένων του, όπως ο Μάριο Βίττι που ανήκει στην παράταξη των επικριτών κρίνοντας συχνά με πολιτικά και όχι αισθητικά κριτήρια

(βλ. παραπάνω Μ. Βίττι). Ωστόσο, δεν είναι του παρόντος να υπεισέλθω σε λεπτομερέστερες αναφορές στην δόμηση της πλοκής των κειμένων του Μυριβήλη, την δραματική ένταση των βασικά διμερών προσωπικών και κοινωνικών αντιθέσεων, οι οποίες βήμα το βήμα οδηγούν με εσωτερική συνέπεια στο εκάστοτε ευτυχές ή τραγικό τέλος (Chrysosmalli: 78-88). Αυτά όλα ανήκουν σε μιαν άλλη πραγματέυση του συνόλου του μυριβηλικού έργου.

Για να φτάσει κανείς από τον Μυριβήλη στον Θανάση Βαλτινό, πρέπει να κάνει ένα γιγάντιο άλμα χρονικό, ιστορικό και λογοτεχνικό, επειδή τους δύο χωρίζουν πολλά, αλλά τους ενώνει η υψηλή λογοτεχνικότητα των τόσο διαφορετικών κειμένων τους. Η ανάβρα και η υπερεκχειλίζουσα γλωσσική πραγμάτωση του ενός συναντά την απόλυτη γλωσσική λιτότητα του άλλου. Αν το ύφος του Μυριβήλη είναι η «μεγαλόστομη λυρική ποίηση» (Καραντώνης: 22), το ύφος του Βαλτινού ζει από την αφαίρεση, την περικοπή, τον αυτοπεριορισμό σ' αυτό που ο δημιουργός θεωρεί εντελώς απαραίτητο. Οι λέξεις του Βαλτινού είναι ζυγισμένες σε ζυγό ακριβείας, γι' αυτό και κατέχουν απόλυτο βάρος δημιουργώντας την προσωπική του αφηρημένη γραφή. Τις αρχές της μίμησης και της αληθοφάνειας που κατά τη θεωρία αποτελούν τους ακρογωνιαίους λίθους του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, ο Βαλτινός τις οδηγεί στο έσχατο όριο των δυνατοτήτων τους δημιουργώντας „τεκμηριωτικά“ κείμενα, ψευδο-τεκμήρια, στα οποία ηχεί η „γλώσσα“ της κάθε μορφής με απάλειψη ενός σχολιάζοντος αφηγητή και σχεδόν κάθε σκηνογραφικής υποστήριξης. Η δημιουργεί ασχολίαστα διαλογικά κείμενα, που είναι το ίδιο. Η φενάκη της τεκμηριοπλασίας (faction σε αντιδιαστολή προς fiction μυθοπλασία) με την παράλληλη απάλειψη του αφηγητή λειτουργεί καταλυτικά δημιουργώντας „ρεαλιστικά“ κείμενα πολύ διαφορετικά από εκείνα της παραδοσιακής ρεαλιστικής μυθοπλασίας, εφόσον έχει συνειδητά εγκαταλειφθεί το δόγμα της αλήθειας. Εδώ υπάρχουν τόσες αλήθειες όσοι είναι οι ήρωες. Το πολύ μπορεί να γίνει λόγος για αληθοφάνεια για να κρατηθεί το εξωτερικό σχήμα του ρεαλισμού. Έτσι, στο «Πρακτικά μιας δίκης» από το *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* αντιμάχονται δυο πρώην αξιωματικοί μιλώντας την ξύλινη καθαρεύουσα των

νομικών της δεκαετίας του πενήντα, ενώ το δεύτερο „κεφάλαιο“ αποτελείται από γράμματα απλοϊκών ανθρώπων που γράφουν σε φυλακισμένο συγγενή τους (σε αντίστοιχη λαϊκή γλώσσα) και το τρίτο από τις οδηγίες χρήσης μιας συσκευής Kenwood σε ψυχή, απολύτως πραγματιστική γλώσσα. Τα τρία κείμενα, ενωμένα με τον χαρακτηρισμό «μυθιστόρημα», αποτελούν μια καινοτόμα –τότε μοναδική– προσπάθεια αδιαμεσολάβητης παρουσίας της επώδυνης μετεμφυλιακής πραγματικότητας στις δεκαετίες του πενήντα και εξήντα. Στο *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, κείμενο επαρκούς επικού εύρους, αυτή η παραθεματική τακτική εμπλουτίζεται οδηγώντας σε πλήρη δικαίωση την ρήση πως «το ύφος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος» και παγιώνοντας το υφολογικό στίγμα του συγγραφέα στην λιτότητα, στον απόκρυφο λυρισμό και ιδίως στην αμεσότητα της παρουσίας. Στο *Μπλε βαθύ*, σχεδόν *μαύρο* ακούμε τον μονόλογο μιας αστής κυρίας που εκθέτει την ζωή της πιθανόν στον ψυχολόγο της στην κοινή αστική δημοτική με κάποια ψήγματα καθαρεύουσας, ενώ στα *Ο τελευταίος Βαρλάμης και Ανάπλους*, που αποτελούν το πρώτο μια ψευδοφιλολογική μελέτη και το δεύτερο μια ψευδοαυτοβιογραφία, επικρατεί ανάλογη υφολογική μορφοποίηση της γλωσσικής επιφάνειας, επιβεβαιώνοντας μια παλιά μου θέση εργασίας σχετικά με την ποιητική του Βαλτινού, το γεγονός της αρμονίας λόγου και εκάστοτε περιεχομένου (Χρυσomάλλη 1: 29κ.ε.).

Αν για τον Μυριβήλη η Μικρασιατική Καταστροφή υπήρξε η καταλυτική εμπειρία που του ενέπνευσε τα δύο μυθιστορήματα της οδύνης και του έρωτα, την *Δασκάλα με τα χρυσά μάτια* και την *Παναγιά τη Γοργόνα*, όπου η φυσιολατρία και η ωραιοπάθειά του αντισταθμίζει την τραγικότητα, για τον Βαλτινό καταλύτης υπήρξε ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος και ιδίως ο Εμφύλιος, μέσα στην ιστορικότητα του οποίου κινεί την λογοτεχνία του. Εδώ η κρυπτική ποίηση της πεζογραφίας, η οποία συνίσταται όχι μόνο στην γλωσσική επιφάνεια, αλλά και στην δόμηση των διαφορετικών συνιστωσών του χρόνου, της διαπλοκής των μορφών, της έντασης των αντιθέσεων που ρυθμίζουν την πλοκή, αποκτά ένα δωρικό βηματισμό που αντιπαρατίθεται στα ιωνικά στοιχεία του Μυριβήλη. Στο εξαιρετικό πρώτο κείμενο

του Βαλτινού *Η κάθοδος των εννιά*, που αφορά την προσπάθεια των εννιά τελευταίων κομμουνιστών στην Πελοπόννησο να επιζήσουν κατεβαίνοντας στην θάλασσα, η τρυφερότητα του δημιουργού αφορά τον νεότερο απ' αυτούς με τα μάτια του οποίου ζωγραφίζεται η φύση: Σ. 11 «Το βουνό είχε τώρα βουβαθεί», σ. 17 «Η θάλασσα ανατρίχιαζε [...] γυμνή μπροστά μας», σ. 43 «Το ημερινό φεγγάρι αρμένιζε διάφανο ψηλά μες στην καλοκαιριάτικη νηνεμία», σ. 45 «Τις βλέπαμε [τις ελιές] να κατηφορίζουν επικές μέχρι την θάλασσα», ενώ αλλού υπάρχουν ημιστίχια με ποιητικό ρυθμό: Σ. 27 «Τ' άστρα ξημερωθήκανε, μπερδέψαν τις τροχιές τους», σ. 56 «Ήταν η ώρα που ξυπνούν τ' αερικά, ήταν μεσημεριάτικοι ήχοι από χαμένα καλοκαίρια». Στο κείμενο αυτό του πολέμου και της εμφύλιας βίας, όπου συγκεκριμένα πρόσωπα λαμβάνουν σάρκα και οστά, αντιπαράτίθεται το *Ορθοκωστά*, στο οποίο η τεκμηριοπλασία του Βαλτινού δίνει το λόγο στην αντίθετη πλευρά των δεξιών, των δωσίλογων, αλλά και του άμαχου πληθυσμού που υποφέρει από τις πιέσεις των αντιμαχόμενων. Εδώ συγκροτείται ένα συλλογικό πρόσωπο που χειμάζεται και στις „επί λέξει“ εκδηλώσεις του δεν έχει περιθώρια για κανένα λυρισμό. Άλλωστε, τόσο ο τίτλος *Κάθοδος των εννιά* όσο και το προλογικό και το καταληκτικό σημείωμα στο *Ορθοκωστά* έμμεσα ανατρέπουν με πολύ έντεχνο τρόπο και ειρωνικές συνδηλώσεις το περιεχόμενο των δύο μυθιστορημάτων. Η αναφορά στην Κάθοδο των μυρίων του Ξενοφώντα ευτελίζει την προσπάθεια των μόνο εννιά ανταρτών που δεν καταφέρνουν ούτε την κάθοδο στις ακτές της Πελοποννήσου για να σωθούν, αποτελώντας (ενδεχομένως) συμβολισμό για την τύχη του κομμουνιστικού κινήματος, ενώ τα δύο αλληλοαναιρούμενα σημειώματα στην *Ορθοκωστά* προειδοποιούν έμμεσα τον αποδέκτη για την αλήθεια των λεγομένων, τα οποία έτσι μετατίθενται στην περιοχή της υποκειμενικότητας, ίσως μάλιστα, της απλής αληθοφάνειας. Κατά την αντίληψή μου τα δύο αυτά κείμενα μαζί με το κατοπινό *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο δεύτερο. Βαλκανικοί* αποτελούν μια τριλογία πολέμου που δίνει στον αιματηρό 20ό αιώνα τη λαϊκή φωνή εκείνων που τον υπέστησαν και επέζησαν.

Με το έργο του Μάτεσι πραγματοποιείται ένα περαιτέρω γιγάντιο

άλμα που αφορά την διαπίδυση περιεχομένου και ύφους, αλλά όχι μόνο αυτό. Ο Μάτεσις τόλμησε την υπέρβαση των ορίων του ρεαλισμού αρνούμενος τις αρχές της μίμησης και προπάντων της αληθοφάνειας εισάγοντας το στοιχείο του υπερρεαλισμού κυρίως στο θεατρικό, αλλά και σε μεγάλο μέρος του αφηγηματικού του έργου. Φυσικά δεν ήταν ο πρώτος, ποιητικοί πρόδρομοι υπάρχουν, ως γνωστό, στην Γενιά του Τριάντα, ενώ στην πεζογραφία προηγείται ιδίως ο εξαιρετικός Σκαρίμπας, αλλά και ο Χειμωνάς με την απολύτως ιδιάζουσα λογοτεχνία του, όπου χώρος και χρόνος συντήκονται σε ένα αφηρημένο χωροχρονικό διηγεκές και οι „ήρωες“ σε μιαν απέλπιδα μάχη για την αυτογνωσία δεν φείδονται καμιάς βιαιότητας· αφανίζονται από τον τρόπο της ύπαρξης μέσα σε ένα μη ρεαλιστικό, ένα σύμπαν με έντονα στοιχεία Αποκάλυψης, του τέλους της ανθρωπότητας (*Ο γιατρός Ινεότης*).

Ο Μάτεσις είναι ένας κατεξοχήν „οργισμένος“ συγγραφέας, ο οποίος με ειρωνεία, παρωδία και καυτό σαρκασμό, τα όπλα της ανατρεπτικής στρατηγικής του λόγου (Κωστίου), αποδομεί την πραγματικότητα στήνοντας απέναντί της ένα διαστρεβλωμένο είδωλο του εαυτού της, στο οποίο επικρατούν η φαυλότητα, η μισαλλοδοξία, η υποκρισία, οι θρησκευτικές και εθνικιστικές ιδεοληψίες. Οι ήρωές του, παραδομένοι στις εμμονές, την παράνοια και την προσωπική τους ετερότητα, διατηρούν στοιχεία του ρομαντισμού, ο οποίος τα εισήγαγε στην λογοτεχνία αντιδρώντας στον ορθολογισμό του Διαφωτισμού, ωθώντας τα ωστόσο στο βασίλειο του υπερρεαλισμού. Ζώντας σ' έναν περικλειστό „ιδιωτικό“ αντι-κόσμο αντιλαμβάνονται την έξω πραγματικότητα μόνο αποσπασματικά και πάντα εντελώς υποκειμενικά. Χαρακτηριστική είναι η ειρωνική αλλά και γεμάτη τρυφερή κατάφαση δόμηση της μορφή της Παραούς στο Μητέρα του σκύλου, όπου η τραγικότητα της ανεδαφικής πρόσληψης του κόσμου από την ηρωίδα και τα δραματικά γεγονότα της ζωής της ελαφρύνονται στην γλωσσική επιφάνεια του κειμένου, το οποίο παρωδώντας την συγκεκριμένη καθημερινότητα της Κατοχής προκαλεί όχι μόνο τον έλεον, αλλά και το γέλιο του αποδέκτη.

Χωροχρονική ασάφεια, συμβολισμός, μεταφορά και αλληγορία δημιουργούν άλλοτε ουτοπίες και άλλοτε σωστές δυστοπίες,

όπως στον *Σκοτεινό οδηγό* και τον *Παλαιό των ημερών*, όπου η αρχαιοελληνική και η χριστιανική διακειμενικότητα συμφύρονται σε ασεβή, αλλά ιδιαίτερα επιτυχημένα συμπλέγματα. Στην αυτοσυνειδησία της λογοτεχνικής πράξης ανήκει η αυτοδιακειμενικότητα ενός συγγραφέα, ο οποίος στα νέα έργα του επαναφέρει πρόσωπα και πράγματα των προηγούμενων δημιουργώντας ένα αφηρημένο χωροχρονικό διηγεσικό που ολοκληρώνει την σφαιρικότητα του προσωπικού του συγγραφικού σύμπαντος. Έτσι, η Παραού από την *Μητέρα του σκύλου* εισβάλλει ορμητικά στον *Σκοτεινό οδηγό* επιβάλλοντας πρώτα την ταύτιση και μετά την αποταύτισή της με/από την Μυρτάνη, την ηρωίδα του τελευταίου, ενώ ο Ζάγρος και ο Ελισσαίος του *Παλαιού των ημερών*, εμφανίζονται στο *Όλα καλά* αναδυόμενοι από την θάλασσα και τονίζοντας την αγάπη του δημιουργού για τα πλάσματά του (Χρυσομάλλη 2: 595-606). Δεν αποφεύγεται, μάλλον επιδιώκεται και η ειρωνική έως σαρκαστική αυτοαναφορικότητα στην ανεπάρκεια αυτού του δημιουργού, όταν η Παραού λέει για τον συγγραφέα: «Λιγοστός μου πέφτει, εμένα τ' απομνημονεύματά μου κανονικά έπρεπε να μου τα γράψει ένας Ξενοφών» (*Σκοτεινός Οδηγός*: 152).

Περισσότερο από ό,τι στον Βαλτινό, στοιχεία τρυφερότητας και λυρισμού αποκρύπτονται επιμελώς μεταξύ των γραμμών από τον συγγραφέα ο οποίος προτιμά την ανατρεπτική ρητορική της ειρωνείας και του σαρκασμού, γεγονός που περιβάλλει τα κείμενά του με σκληρό περίβλημα, μέσα στο οποίο όμως κρυφοκαίει η αγάπη για τον Άλλον, τον αδύναμο, τον ιδιότυπο ήρωα της ετερότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βαλτινός, Θανάσης *Η κάθοδος των εννιά*, Άγρα, Αθήνα 1992.
 Beutin, Wolfgang κ.ά. *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 2008.
 Βίττι, Μάριο *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1982.
 Brecht, Bertold «Über den Realismus 1937 bis 1941»: *Schriften*

zur Literatur und Kunst 2. Gesammelte Werke Bd. 19, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1967.

Chrissyomalli-Henrich, Kyriaki *Erzähltechnik, Zeitgestaltung und ihr Einfluß auf die Gestaltbildung. Untersuchungen zu Myrivilis, Venesis und Fakinu unter besonderer Berücksichtigung der Frauengestalten*, Hamburg 1995 (*Meletemata* τόμ. 5).

Γιάκομπσον, Ρόμαν «Για τον ρεαλισμό στην τέχνη» στο: Τσβετάν Τοντόροφ (επιμ.), *Θεωρία λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών*, Οδυσσέας, Αθήνα 1995, σ. 112-123.

Καραντώνης, Αντρ. *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Παπαδήμας, Αθήνα 1977.

Κωστίου, Κατερίνα *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής. Ειρωνεία. Σάτιρα. Παρωδία. Χιούμορ*, Νεφέλη, Αθήνα 2005.

Μάτεσις, Παύλος *Σκοτεινός οδηγός*, Καστανιώτης, Αθήνα 2002.

Μυριβήλης, Στράτης *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1956.

(Πατάκης) *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι*. Πατάκης, Αθήνα 2008.

Χρυσομάλλη-Henrich, Κυριακή 1 «Το ύφος της αμεσότητας, η αρμονία λόγου και περιεχομένων, στοιχεία της ποιητικής του Θανάση Βαλτινού», περ. *Πόρφυρας*, τεύχος 103, Κέρκυρα, Απρίλης-Ιούνιος 2002.

Χρυσομάλλη-Henrich, Κυριακή 2 «Ιερόσυλη ιδεοληψία και σαρκασμός: Δομιστικές συνιστώσες στον *Παλαιό των ημερών* του Παύλου Μάτεσι στο Γ. Λαδογιάννη, Α. Μπενάτση, Κ. Νικολουδάκη (επιμ.), *Ετυχισμός. Τιμή στον Ε. Καψωμένο*, Ιωάννινα 2010, 505-606.

Summary

At the beginning, some reflexions about the term „realism“, the problem of its definition (Realismusdebatte) and its various forms (objective, critical, magic, etc.) will be expressed.

Myrivilis is regarded as a lyrical adorer of beauty, while others classified him derogatorily with ethnography (étude de mœurs).

Thanassis Valtinos is situated at the side of the very antipodes

of lyrical beauty-adoring and his style is characterized by extreme linguistic simplicity, a conscious restriction to the absolute necessities.

Pavlos Matessis cut across realism and wrote surrealist theatrical works and novels in which metaphors and symbolism prevail. There will be comparisons between them and some results.

Key Words: *Realism, Realismusdebatte, Brecht-Lucács, faction/fiction, Surrealism, Myrivilis, Valtinos, Pavlos Matesis.*

1	<i>Анашкин Антон Владимирович.</i> Византийские церковно-канонические эротапокризы XI – XV вв. как памятники эпистолярного жанра	5
2	<i>Афиногенов Дмитрий Евгеньевич.</i> Проблемы восстановления греческого текста по славянскому переводу Пс.-Иосифа Флавия	18
3	<i>Бечина Анна Александровна.</i> Трансформация идеологического аспекта авторского сознания в творчестве Димитриса Хадзиса	23
4	<i>Боброва Ольга Борисовна.</i> Особенности сборника «Путешествуя по России» Н. Казандзакиса и его перевод на русский язык	32
5	<i>Бутырский Михаил Николаевич.</i> Иконографические загадки поздневизантийских монет	43
6	<i>Гришин Алексей Юльевич.</i> Лабильность как системное явление в новогреческом языке и методика ее преподавания	51
7	<i>Жаркая Анастасия Юрьевна.</i> В соответствии с Бодлером: принцип организации поэтических сборников Костаса Кариотакиса	62
8	<i>Жигалова Наталья Эдуардовна.</i> Турки-османы в сочинениях последних византийских историков	69
9	<i>Забудская Яна Леонидовна.</i> Традиции «вольного перевода» и «Медая» Бродского (о «возмущающем воздействии» рифмы)	80
10	<i>Кальвье Жюльен (Julien Calvié).</i> От Древней Греции к Греции современной: попытка сравнения подходов двух эллинистов, Луи Руссея (1881-1971) и Поля Фора (1916-2007)	90
11	<i>Климова Ксения Анатольевна.</i> Типология новогреческих календарных гаданий с призыванием судьбы	102
12	<i>Куватова Валерия Зуфаровна.</i> Особенности живописных программ раннехристианских гробниц некрополя в Фессалониках	108

13	<i>Λεοнова Елена Вадимовна.</i> Путешествие на «тот свет» в греческих сказках	120
14	<i>Литвин Евгения Александровна.</i> Грекоязычная поэзия Саленто (Италия) и ее влияние на социокультурную динамику региона	128
15	<i>Λυხოβιцкiй Лев Всеволодович.</i> Симеон Μεταφραστ о Стефане Новом: Македонский взгляд на Исаврийское прошлое	138
16	<i>Рудая Наталия Олеговна.</i> Политический дискурс партии «Золотая Заря»	148
17	<i>Савельева Ольга Михайловна.</i> Еще раз о путешествии Телемаха: способы и результаты гомеровского воспитания	157
18	<i>Савенко Андрей Александрович.</i> Категория персональности поэзии Й. Сефериса	168
19	<i>Сартори Елена Александровна.</i> К проблеме перевода художественных текстов русского и греческого модернизма: лингвистические и культурологические аспекты	175
20	<i>Теперик Тамара Федоровна.</i> Поэтика жеста в «Энеиде» Вергилия	186
21	<i>Тресорукова Ирина Витальевна.</i> Особенности формирования фразеологических союзов в современном греческом языке	193
22	<i>Цымбал Светлана Владимировна.</i> Об особенностях архитектурного типа Мистры	203
23	<i>Этингоф Ольга Евгеньевна.</i> Художественное наследие Византии	214
24	<i>Яковлева Мария Игоревна.</i> «Миниатюрная мозаичная икона «Спас Эммануил» из собрания ГИМ в контексте раннепалеологовского изобразительного искусства»	225
25	<i>Βερβεροπούλου Ζωή.</i> Δημοσιογραφία και λογοτεχνία: Δυναμικές διασταυρώσεις στη σύγχρονη αρθρογραφία γνώμης	238

26	<i>Γιαννακού Βασιλική.</i> Ο γραπτός λόγος στη διδασκαλία και την κατάκτηση της Νέας Ελληνικής ως δεύτερης /ξένης γλώσσας. Παρουσίαση των εγχειριδίων «Ανακαλύπτοντας το Κείμενο» και «Γράφω Ελληνικά»	252
27	<i>Δημητριάδης Αντρέας.</i> «Πλάθοντας έναν ρόλο»: η Θεατρίνα του Γεώργιου Τσοκόπουλου (1912) και ο Σύζυγος της θεατρίνας του Γρηγόριου Ξενόπουλου (1940)	263
28	<i>Ζαμπούκα Νιόβη.</i> Αφήγηση και μετάφραση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού: από τη Σοβιετική Ένωση στην Ελλάδα μετ' επιστροφής	269
29	<i>Ιακωβίδου Σοφία.</i> Η αναγνωστική εμπειρία ως γεύση, άρωμα	292
30	<i>Ιερωνυμάκη Θάλεια.</i> Η ποιητική υποδοχή του Δούκα της Ρωσίας Κωνσταντίνου στην Αθήνα (1859) και ο μετασχηματισμός ενός ποιητικού είδους	305
31	<i>Macris Daniel</i> (Σικελία) Έλληνες και Ρώσοι συγγραφείς για τον σεισμό της Μεσσηνίας το 1908	311
32	<i>Μαρούλης Διονύσιος.</i> Γλωσσικοί τρόποι της ελληνικής νεολαίας	319
33	<i>Μουζακίτη Αγγελική.</i> Η θέση της νεοελληνικής λογοτεχνίας, της ιστορίας και του πολιτισμού στη διδασκαλία της νέας ελληνικής ως ξένης γλώσσας: Τομές και αλλαγές	329
34	<i>Mystaka Vera.</i> Alexis Damianos' Evdokia and the painting of Yannis Tsarouchis	338
35	<i>Mutavdžić Predrag - Καμπούρης Αναστάσιος.</i> Ο ρόλος του Αδαμάντιου Κοραή στην εξέλιξη της ελληνικής γλωσσικής πολιτικής κατά τη μετάβαση από το 18ο στο 19ο αιώνα	355
36	<i>Πιπινιά Ιουλία.</i> Εκπαιδύοντας την «αληθή Ελληνίδα»: μεταφράσεις γαλλικών μελοδραμάτων από την Αιμιλία Κτενά-Λεοντιάδα	368
37	<i>Ρουμπής Νίκος.</i> Η ποικιλία του υλικού και η αξιοποίησή του στη διδασκαλία της Νέας Ελληνικής ως ξένης	376

38.	<i>Σκούρτη Δέσποινα.</i> Η λογοτεχνία ως τόπος συμφιλίωσης με το Τραυματικό: η λογοτεχνική επεξεργασία του συλλογικού τραύματος της απριλιανής δικτατορίας στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία	388
39	<i>Τσάγκας Δαμιανός.</i> Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στα Ομηρικά έπη	399
40	<i>Τσοτσορού Αλίκη.</i> Ο μεταφορικός λόγος στον Κώστα Καρυωτάκη και τον Οδυσσέα Ελύτη	407
41	<i>Χρυσομάλλη-Henrich Κυριακή.</i> Από την «ρεαλιστική» περιγραφή στην αφαιρετική γραφή και τον υπερρεαλισμό: Από τον Μυριβήλη στον Θανάση Βαλτινό και τον Παύλο Μάτεσι	415
	Оглавление	427