

Санкт-Петербургский государственный университет

Филологический факультет

Кафедра общего языкознания

Варганова Елизавета Сергеевна

Особенности языка произведений Георгия Иоанну

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

Научный руководитель:

д.ф.н., профессор Ф.А. Елоева

Рецензент:

к.ф.н., ст. научный сотрудник

А.Е. Евдокимова

Санкт-Петербург

2016

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Биография писателя и ее роль в контексте творчества	7
1.1. Обзор литературоведческих теорий	7
1.2. Биография Георгия Иоанну	12
Глава 2. Языковые и стилистические особенности прозы Г. Иоанну ...	32
2.1. Литературный стандарт и языковая норма новогреческого языка: исторический срез	32
2.2. Языковые особенности Г. Иоанну и связь с Салоникской литературной школой	36
2.3. Автобиографическая литература и «литература прожитого»	44
2.4. Авторский стиль: обманчивая простота	46
Глава 3. Анализ творчества Георгия Иоанну на примере отрывков из произведений разных лет	48
3.1. От поэзии к прозе	48
3.2. «Столица беженцев». Общий обзор	52
3.3. Анализ главы «Петушиный гребешок»	57
Заключение	72
Библиография	74
Приложение	77

Введение

Настоящее исследование представляет собой попытку анализа поэтики и лингвистических особенностей прозы Георгия Иоанну. Параллельно

ставится задача объяснить причины необычайной притягательности его текстов для греческого читателя и одновременно попытаться пояснить сложности, возникающие при их переводе. «Случай Иоанну» предполагается рассмотреть в контексте проблематики теории литературы.

Георгий Иоанну – один из самых известных писателей современной Греции, ушедший из жизни более двадцати лет назад. Иоанну начинал свой творческий путь как поэт, и впоследствии, получив известность уже как прозаик, мастер короткого рассказа, он даже формально не расставался с поэзией окончательно, продолжая изредка сочинять собственные стихи¹ и переводить чужие², а главное – его проза сохраняла многие черты, присущие скорее поэзии: краткость, граничащая с недосказанностью, необычная ассоциативность, неожиданные нарушения временной последовательности. Это весьма затрудняет определение жанровой принадлежности произведений Иоанну.

Писатель и сам признавался, что искал новую форму выражения, и, стремясь выйти за рамки традиционного, антагонистического понимания поэзии и прозы³, пришел к тому, что Н. Вагенас характеризует как новаторский поэтический реализм [Ваγενάς 2013: 437].

¹ В 1973 году был опубликован сборник стихов Иоанну, включивший в себя «Подсолнухи» и «Тысячу деревьев», а также ранее неопубликованные произведения.

² «Ифигения в Тавриде», 1969 и «Стихи Стратона о мальчиках», 1980.

³ «Ήθελες μια φόρμα που να διευκολύνει τη σύζευξη των πάντων. <...> Γι'αυτό σκεφτόσουν ένα είδος πεζού, κάτι σαν εξομολογητικό δοκίμιο, που θα εξυπηρετούσε κυρίως την ποιητική σου, χωρίς να αναφέρεται ρητά σ'αυτήν». (Тебе нужна была форма, облегчающая сопряжение всего со всем. <...> Поэтому ты раздумывал над разновидностью прозы, чем-то вроде исповедального эссе, которая бы, главным образом, служила подспорьем для твоей поэзии (поэтики?), не отсылая при этом к нее напрямую.) [Прот. 223-224].

Обстоятельства жизни Иоанну ничем особенным не примечательны и весьма типичны для Салоник, города, который он воспел и подверг изощренной мифологизации (через призму собственных переживаний и собственной биографии).

Иоанну родился в семье беженцев из турецкой Фракии, вырос в Салониках, пережил войну и немецкую оккупацию, закончил университет, некоторое время работал лектором на кафедре древней истории Философского факультета, затем учителем в школе, и параллельно писал (сначала стихи, позже – прозу), а затем переехал в Афины, где внезапно умер.

Кажется, что единственным внешне драматическим событием в частной жизни зрелого Иоанну (юность его пришлась на трагический период греческой истории, и отзвуки этой трагедии слышатся практически во всех произведениях писателя), стала прилюдно высказанная и резко негативная оценка его творчества одним из ведущих греческих литературоведов, признанным мэтром греческой словесности Димитрисом Маронитисом. Иоанну очень болезненно воспринял критику и несколько раз публично возражал своему оппоненту⁴.

В сущности, это и все, однако при всей внешней незатейливости материала проза Иоанну оказывается предельно биографичной, в ней многое построено именно на обстоятельствах жизни автора, а временами в его биографические и даже местами документальные тексты вплетаются пестрые нити вымысла.

«Случайно на ноже карманном найди пылинку дальних стран,

И мир опять предстанет странным, закутанным в густой туман»,-

⁴ К этой истории, особенно «критической» ее части, мы вернемся в разделе 1.2., поскольку она проливает некоторый свет на анализируемые в работе проблемы.

писал Блок в стихотворении « Ты помнишь? В нашей бухте сонной...». В этом стихотворении описывается механизм превращения будней в праздник, прозы в поэзию. Так происходит весьма часто, но феномен Иоанну в том, что ему нет нужды разыскивать «пылинку дальних стран» и расцвечивать прозу жизни, метафизическое измерение следует за ним, его мир действительно предстает странным и закутанным в туман, но, тем не менее – это совершенно реальный мир.

Характерна обложка сборника, который был издан к двадцатилетию смерти писателя – юношеская фотография Иоанну, очень напоминающая фаюмские портреты, то ли мерцает из глубины колодца, то ли выступает на фоне старинной византийской фрески. При этом даже у читателя, который не представляет себе, как выглядел писатель, не возникает сомнения, что юноша на старой фотографии – это именно Иоанну; не портрет византийца, а фотография салоницкого юноши из семьи переселенцев – на странном, оплывающем, волшебном фоне, завернутая в сюрреалистический туман.

Поразительное умение Иоанну замешивать на собственной биографии свои странные и необыкновенно выразительные зарисовки неизбежно заставляет исследователя обратиться к теме соотношения автора и читателя, к вопросу о роли авторского начала, и, наконец, биографии, чему будет посвящена первая глава нашего исследования.

Во второй главе ставится задача пристальнее рассмотреть стилистические особенности текстов Иоанну, привлекая к анализу отрывки из произведений разных периодов.

Проза поэта – концепт для литературоведения не новый, об этом писали многие исследователи (для контекста русской литературы достаточно вспомнить образную статью Р. Якобсона о прозе Пастернака [Якобсон, 1987: 324-338] или «Прозу поэтов о «прозе поэта» Т.В. Цивьян [Цивьян 423]. Т.В.

Цивьян указывает на то, что внутренняя форма слов «проза» и «поэзия» отсылает нас к их исходному синкретизму. По словам Цивьян, в названии двух видов словесного творчества заложена идея сходства/схождения: проза – *proversa oratio*, линейная речь, обращенная вперед, стих – *versus*, возвращающийся, обращенный к самому себе [Цивьян 423].

В отношении Иоанну наиболее последовательно этим вопросом занималась Анна Зимбоне [Zimbone 1994; 1995; 2008]. Греческие литературоведы, среди которых нельзя не упомянуть Н. Вагенаса [Ваγενάς 2013: 437], обращали внимание на поэтическую природу творчества Иоанну, однако большинство из них не находили возможным или необходимым углубляться в детали и приводить конкретные примеры. Ввиду этого не стоит упускать из виду небольшую статью Т. Спилиаса [Spilias 2003], половину⁵ которой он посвятил разбору нескольких стихотворений Иоанну и сопоставлению отдельных стихов с написанными позднее прозаическими отрывками на ту же тему - трагической судьбы евреев во время Второй Мировой войны.

В сложившейся ситуации попытка анализа последней с точки зрения хронологии создания художественной книги Иоанну - «Столицы беженцев», которую Зимбоне обходит стороной в своих работах, могла бы оказаться любопытным в своей новизне и полезным вкладом в исследование вопроса о степени поэтичности прозаических текстов Иоанну и, шире, об особенностях его языковой манеры.

В качестве приложения к настоящему исследованию выступает перевод главы «Петушиный гребешок» из сборника «Столица беженцев», ценный для нас тем, что помог лучше прочувствовать языковые тонкости оригинала, а для читателя – возможностью познакомиться с творчеством известного

⁵ Вторая половина статьи посвящена творчеству М. Хаккаса, как следует уже из названия.

греческого автора, переводы которого на русский язык практически отсутствуют.

Глава 1. Биография писателя и ее роль в контексте творчества

1.1. Обзор литературоведческих теорий

Известно, что вопрос о соотношении читателя писателя и текста, писателя и его биографии – сущностный вопрос, определявший литературоведческую полемику на протяжении нескольких десятилетий. Для

того, чтобы выявить характерные черты авторского стиля Иоанну, представляется целесообразным наметить внешний абрис этого соотношения.

Попытаемся проследить изменение расстановки акцентов литературоведческих теорий в диахронии, в течение последних десятилетий. Кажется убедительным тезис английского литературоведа греческого происхождения Димитриса Тзиоваса, о том, что личность писателя представляет собой ось литературоведческих исследований, начиная с эпохи Просвещения. Многие критики полагают, что это явление свидетельствует о том, что творческие способности автора, его индивидуальный стиль и такое понятие как «вдохновение» начинают восприниматься как некоторые фантомы, фикции и теряют свое значение. По крайней мере, именно к такой точке зрения, как представляется, склоняется сам Тзиовас. Главы его обширного исследования [Τζιόβας, 1987: 197-258] носят характерные названия «От писателя к читателю. Кризис субъекта в теории литературы» и «Смерть писателя и анонимность читателя». С течением времени все важнее становится роль читателя и рецепции.

Данный тезис подтверждается и фактом пересмотра некоторых литературоведческих терминов – произведения литературы все чаще обозначаются как «текст», а «письмо» с легкой руки Барта, заменяет понятия «выражение» и «выразительность» [Barthes, 1971: 225-232]. Ролан Барт чаще всего упоминается именно в связи с его статьей с намеренно полемическим названием «Смерть автора». В полном соответствии с логикой Жерара Женетта, посвятившего особое исследование «паратекстам» [Genette, 1997], все содержание статьи адекватно отражает само название. Но блестяще владеющий риторическим мастерством Барт, как кажется, не сказал в своей статье ничего принципиально нового.

Задолго до Барта русский формальный метод и вслед за ним «Новая критика» пытались противостоять гипертрофированному вниманию к личности творца. Внимание было переключено на сам текст. В статье «Г. н. «формальный метод»» советского литературного критика Осипа Максимовича Брика (1888—1945), опубликованной в журнале «ЛЕФ» (1923. № 1) мы читаем: «Все великое создано в ответ на запросы дня [...] не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ». Эту мысль автор пояснил таким образом: «Не будь Пушкина, «Евгений Онегин» все равно был бы написан». Параллелью к этому явлению он считает независимость открытия Америки от личности Колумба. Представляется, что Осип Брик скорее укладывается в рамки марксистской теории, не случайно его внимание к идее «социального заказа».

Исследовательница Кэтрин Белси [Belsey, 1984: 134] утверждает, что, что субъект со смертью писателя освобождается от диктата и навязывания ему единой трактовки и унифицированного прочтения текста. Кажется, что речь вновь идет о левой метафоре – связь писателя и читателя уподобляется отношениям эксплуататора и эксплуатируемого, и освобождение читателя от навязывания ему единого смысла воспринимается однозначно положительно, как реальное освобождение.

Интересной представляется позиция Томашевского [Tomashevskij, 1971: 47-55], который отмечает, что «индивидуализация» авторства наступает только в восемнадцатом веке. Так, о Шекспире и Мольере нам известно значительно меньше, чем о Вольтере и Руссо. С эпохой романтизма связь биографии писателя и литературы становится еще более тесной, в случае Пушкина и Лермонтова мы имеем дело с мифологизацией автора и фактически созданием народной устной традиции. Томашевский делает следующий вывод: биография только тогда должна стать предметом исследования литературоведа и литературного критика, когда сам автор стал объектом этой мифологизации.

К теме писателя несколько раз обращался в своем творчестве и Мишель Фуко. В 1969 году он читает лекцию в College de France, озаглавленную «Что такое автор» [Фуко 1996]. Фуко утверждает, что единственным, что представляется ему достойным внимания, является связь писателя с его текстом, а все вопросы, связанные с контекстом, социальной позицией писателя, историческими обстоятельствами, кажутся совершенно несущественными. Несмотря на эти сознательно поставленные перед собой ограничения, Фуко, тем не менее, обсуждает вопрос связи письма и смерти. Он замечает, что для древних письмо было способом обмана смерти. Герою, который воспевается в греческом эпосе, даруется бессмертие. Та же мотивация, правда, в других обстоятельствах, присуща и Шехерезаде – она рассказывает шаху истории и отодвигает свою смерть – пока звучит история, Шехерезада бессмертна. Добавим от себя, что, с нашей точки зрения, эта «заговорная» функция и сегодня присуща литературному тексту и коррелирует с поэтической (по Якобсону).

Но Фуко придерживается другой точки зрения он утверждает, что восприятие нарратива, письменного или устного как защиты, некоторой гарантии от смерти и забвения совершенно трансформируется в наше время – писатель, по его выражению, пишет ради жизни, полностью изолируясь от нее. Если раньше творчество приносило писателю бессмертие, то теперь предоставляет ему «право на смерть» или просто убивает его, как это происходило в случае с Кафкой, Прустом или Флобером. И если, подчеркивает Фуко, мы и догадываемся о существовании автора в наши дни, то только через его отсутствие и связь со смертью, которая превратила его в жертву собственного писания.

Выше было рассмотрено лишь несколько эпизодов из истории теории литературы применительно к проблеме соотношения писателя и его биографии. Наше восприятие проблемы весьма просто (разумной и трезвой представляется нам позиция Томашевского): нам кажется, что в случае, если

текст притягивает читательское внимание и вызывает эмоциональный отклик, если читателю представляется, что для интерпретации текста, который по определению строится по типу «загадки», необходимы знания деталей писательской биографии, – биография необходима.

Поездка в Пушкинские горы или в Ясную поляну помогают нам лучше понять литературные произведения, более того, у читателя возникает потребность увидеть эти места, одухотворенные и созданные заново великими текстами. Так, читатель Иоанну стремится увидеть Салоники и Афины – чтобы еще раз по-новому прожить и прочувствовать текст.

1.2. Биография Георгия Иоанну

Георгий Иоанну (20 ноября 1927 – 16 февраля 1985)

Георгий (Йоргос) Иоанну (настоящая фамилия Соролопис)⁶ родился 20 ноября 1927 г. в Салониках, в семье беженцев из Восточной Фракии. Его отец, Иоаннис Соролопис, машинист железной дороги, был родом из г. Радестус (совр. Текирдаг, Турция), а мать, Афанасия Караянни, родилась в г. Кессани (совр. Кешан, Турция). Кроме старшего, Йоргоса, в семье росли еще трое детей: два мальчика, Христулос и Теодоракис, и девочка Димитра.

Детство и практически вся юность Иоанну прошли в Салониках⁷. В 1937 году Йоргос поступает в гимназию, а в 1940 начинается война с Италией, и в ноябре 1940 года дети с бабушкой отправляются в Петрокераса, Халкидики, подальше от военных действий и постоянных бомбардировок. В марте 1941 перебираются на несколько месяцев в Афины, а затем возвращаются в Салоники. Вторая мировая война в разгаре, и Афины, и Салоники уже оккупированы и находятся под властью Германии. В марте 1943 почти все еврейское население Салоник было депортировано и отправлено в концентрационные лагеря. Осенью 1944 г. Греция была освобождена от немецких войск, благодаря как помощи союзников, так и во многом силами национального освободительного движения, после чего разразилась гражданская война. События этих лет находят многочисленные отражения в творчестве Иоанну, и в стихах, и в рассказах, и в полубиографических главах из сборника «Столица беженцев» («В дни оны...», «Христос наш предводитель...»). Ценным свидетельством эпохи выступает личный дневник Иоанну, датированный 25.11.43-26.03.44, впервые опубликованный автором в журнале «Буклет» [Φυλλ. 1, 7-16], а позднее переизданный в составе «Столицы беженцев» [Прωτ. 182-197].

⁶ В 1955 году писатель официально сменил фамилию на Иоанну. Изначальный выбор псевдонима он объяснял так: «Το όνομα δεν το διάλεξα, βέβαια, τυχαία. Λεγόταν ο πατέρας μου «Ιωάννης» κι έτσι θέλησα να τον τιμήσω». («Имя я выбрал, разумеется, не случайно. Моего отца звали Иоаннис, и я хотел таким образом его почтить») [Φυλλάδιο 5-6, Θύσανοι σελ. 71].

⁷ Психологический очерк о жизни юного Иоанну см. у Зимбоне [Zimbone 2008].

В 1947 году Иоанну заканчивает гимназию и поступает на Философский факультет Университета Салоник, по окончании которого отправляется по призыву на службу в армию. Вернувшись, на непродолжительное время (1953/54 учебный год) устраивается учителем в частную школу, а уже в августе 1954 г. поступает в Университет на должность ассистента на кафедру Древней истории. В том же году Иоанну начинает свой литературный путь с издания небольшого сборника стихотворений «Подсолнухи»⁸. Завязываются знакомства с представителями литературных кругов Салоник (Й. Фемелис, П. Орولوجас, Н. Пентзикис, З. Карелли), а затем и Афин (М. Ваянос, Н. Карузос, Т. Синопулос, Ф. Кондоглу, К. Тахцис и др.). В очерке «О себе самом», вспоминая начало своей творческой биографии, Иоанну очень тепло отзывается о своем друге и наставнике Йоргосе Фемелисе, который ввел его в литературные круги Салоник.

Тем временем, работа и возможная карьера в Университете оказывается непривлекательной для молодого филолога⁹, Иоанну предпочитает вернуться в школу. Это, к тому же, дает возможность уехать из Салоник и жить отдельно от семьи, посвящая себя работе и творчеству¹⁰. После

⁸ Иоанну довольно подробно рассказывает об обстоятельствах издания своей первой книги в главе «Μια μικρή επέτειος» [Прот. 201-207], посвященной 20летию его писательской деятельности.

⁹ «Δεν μπορούσα να υποφέρω τη μουχλιασμένη ζωή ενός βοηθού. [...] Οτι ετόλμησα να φύγω ήταν σταθμός στη ζωή μου» («Мне была невыносима замшелая жизнь ассистента. [...] Решение уйти стало поворотным моментом в моей жизни») [Ιχνευτής, Μάρτιος 1985, τ.1, σελ. 7].

¹⁰ «Τώρα, που ήσουν βοηθός, έμεινες πάλι με τους δικούς σου, δεν είχες την απομόνωση του χωριού. Ο συνδιασμός Θεσσαλονίκης και δικών σου εσένα ποτέ δεν σε σήκωσε. Αγαπάς τη Θεσσαλονίκη, αγαπάς τους δικούς σου, αλλά δεν σου αρέσει να συνηπάρχουν. Θα ήθελες να τους χαίρεσαι χωριστά». («Теперь, когда ты стал ассистентом, ты снова стал жить со своими, у тебя уже не было такого уединения, как в деревне. Сочетание Салоник и твоих родных никогда тебя не вдохновляло. Ты любишь Салоники и родных тоже любишь, но

непродолжительного и неудачного опыта в Афинах и недолгого, но мучительного периода в Салониках, в 1957 году Иоанну отправляется в Трикала на целых два года. Параллельно с преподаванием в гимназии продолжает понемногу писать: стихи, поэму «Заговор волков»¹¹, очерк «В Трикала меж двух теснин», начинает сотрудничать с журналом «Диагональ» [Прωτ. 220], в котором публикует как собственные стихотворения, так и переводы чешского поэта Петра Безруча. Сотрудничество с Каролом Чижеком, художественным редактором «Диагонали», который и предложил Иоанну заняться переводами, по признанию самого писателя, оказалось весьма полезным. Иоанну учился вникать в самую суть текста и совершенствовал свои навыки художественного перевода¹².

Последующие два года Иоанну продолжает преподавать в частных школах, сначала в Ларисе, затем в Афинах, а осенью 1960 года получает назначение в государственную школу в деревне Кастри, на Пелопоннесе. Место отдаленное, дикое, однако спокойное и подходящее для литературной работы. Здесь Иоанну создает некоторое количество стихотворений и пробует

тебе не нравится их совмещать. Ты предпочел бы радоваться им по отдельности») [Прωτ. 217].

¹¹ Иоанну отправил поэму на поэтический конкурс, проходивший в Салониках, и получил 3е место [Прωτ. 218].

¹² «Στην αρχή απέρριπτε τις μεταφράσεις, που του έστελνες, ύστερα σιγά σιγά άρχισε να τις εγκρίνει, ακόμα και να τις θαυμάζει. Έβλεπες τώρα κι εσύ, ότι με το ζόρισμα, με τη συνεχή προσήλωση και δουλειά στα κείμενα, κάτι ολοένα και καλύτερευε, καθώς έμπαινες στο νόημα των κειμένων. Αυτό είναι το πρώτο: το νόημα.» («Вначале он отвергал переводы, которые ты ему присылал, потом постепенно начал их признавать, вплоть до того, что уже и восхищался ими. Теперь ты и сам видел, что если себя заставлять, если постоянно думать и работать над текстами, то постепенно что-то улучшается, когда ты вникаешь в их суть. Смысл – вот что важнее всего») [Прωτ. 221].

свои силы в прозе, задумываться о которой начинает еще годом ранее, в Афинах:

«Πάντως, άρχισες να ασχολείσαι με πεζά και αυτό αποχτά τώρα το νόημά του. Από πολύ νεαρόν τα ρέοντα από επεισόδιο σε επεισόδιο συμβατικά πεζογραφήματα σου προκαλούσαν βαριά ανία. Τα θεωρείς ως το πιο ανάξιο γράψιμο που υπάρχει, χαρακτηριστικό των συγγραφέων που βρίσκονται από το μέτριο και κάτω. Ένα πράγμα μόνο μπορεί να τα σώσει στα μάτια σου· αν έχουν προσωπικό ύφος. <...> Ήθελες να βρεις μια πολύπτυχη φόρμα, που να καλύπτει ταυτόχρονα και τη φαντασία σου και τις μνήμες σου και την επιστημοσύνη σου και την παρατηρητικότητα σου και τους συνειρμούς σου και την ποιητική σου και τη διάθεσή σου για εξομολόγηση και συντριβή ενώπιον των άλλων, αλλά και αυτούς τους άλλους ως σκηνικό, ως περιβάλλον, ως πρόσωπα, ως ομορφιές. Ήθελες φόρμα που να διευκολύνει τη σύζευξη των πάντων. <...> Γι' αυτό σκεφτόσουν ένα είδος πεζού, κάτι σαν εξομολογητικό δοκίμιο, που θα εξυπηρετούσε κυρίως την ποιητική σου, χωρίς να αναφέρεται ρητά σ' αυτήν».

«Во всяком случае, ты начинаешь заниматься прозой, и занятие это приобретает смысл. С ранней юности классическая проза, где эпизоды перетекали один в другой, нагоняла на тебя глубокую скуку. Она кажется тебе самой недостойной разновидностью письма из всех существующих, признак писателей уровня ниже среднего. Единственное, что может спасти ее в твоих глазах – наличие собственного стиля. <...> Ты хотел найти такую многогранную форму, которая вмещала бы и твои фантазии, и твои воспоминания, и твою ученость, и твою наблюдательность, и твои аллюзии, и твою поэтику, и твое стремление к исповедальности и самоуничижению перед другими, а также и этих других, как обстановку, как окружение, как лица, как проявления красоты. Тебе нужна была форма, облегчающая сопряжение всего со всем. <...> Поэтому ты раздумывал над

разновидностью прозы, чем-то вроде исповедального эссе, которая бы, главным образом, служила подспорьем для твоей поэзии, не отсылая при этом к нее напрямую») [Прωτ. 223-224].

Осенью 1961 года создаются первые прозаические произведения: «Курицы», «Народные кинотеатры», «Страх высоты». Иоанну чувствует глубокое удовлетворение и радость, ощущает, что «нашел свой путь»:

«Εβλεπες, ένιωθες με όλους σου τους πόρους, ότι είχες βρει το δρόμο σου. Ένιωθες μια γαλήνη, μια σιγουριά, μια συγκρατημένη μα σταθερή διάθεση να ξαναπείς τα πράγματα με το νέο τρόπο σου, που ήταν ολότελα δικός σου. <...> Για σένα «η αποκάλυψη του Θεού» ... ήταν το γράψιμο αυτών των πεζογραφημάτων» [Прωτ. 225].

«Ты видел, чувствовал каждой клеточкой, что обрел свой путь. Ты ощущал спокойствие, уверенность, сдержанное, но непоколебимое желание высказаться новым способом, который был бы только твоим. <...> Для тебя написание этих прозаических текстов стало «Божьим откровением».

Тем временем публикация запаздывает, и номер журнала «Диагональ» за 1962 г. застаёт писателя уже в Бенгази, куда его направило министерство для организации греческой гимназии и дальнейшего преподавания. Обстановка в Ливии была противоположна той, что окружала Иоанну в горной деревушке Кастри. Кажется, впервые он наслаждается относительным комфортом и праздничной атмосферой южного города, что, возможно, сказалось на творчестве: в Бенгази были написаны только два прозаических текста – «Еврейское кладбище» и «Кельи». Тем не менее, Иоанну находит в себе силы заняться подготовкой издания второго поэтического сборника, «Тысяча деревьев», увидевшего свет, не без сопутствующих тому трудностей, в 1963 году. Этой антологией он сам подводит итог своего поэтического пути.

Вернувшись в Грецию, снова очутившись в уединении горной деревни¹³, писатель целиком посвящает себя прозе, без усталости, днем и ночью, сочиняя, перечитывая, исправляя написанное...

«Και τα έκαμνες αυτά, γιατί πιστεύεις, πως την ουσία των πραγμάτων – και τα κείμενα πράγματα είναι – δεν την αγγίζουμε μόνο σε κατάσταση νηφαλιότητας, αλλά και ύπνου και μισοϋπνου και μεθυσιού και πόνου και πόθου. Αν αντέχει σε όλες αυτές τις καταστάσεις ένα κείμενο και μας φαίνεται πάντα σοβαρό και βαρύ, τότε είναι καλό.» [Прот. 229-230]

(«И ты занимался этим, потому что уверен в том, что сущности вещей, - а тексты это тоже вещи – раскрываются нам не только в трезвом состоянии, но и во сне и в дреме, и в состоянии опьянения, и когда мы испытываем боль или охвачены страстным желанием. Если текст выдерживает испытание во всех этих условиях и продолжает казаться нам серьезным и глубоким, то тогда он действительно хорош»).

За 1963/64 учебный год, проведенный в Кастри, были подготовлены тексты для первого прозаического сборника под названием «Одному честолюбцу», напечатанного в ноябре 1964 года в количестве всего 500 экземпляров. Несмотря на столь скромный тираж, книга была замечена и принята очень благосклонно, однако на ее подготовку к изданию наложились печальные события в личной жизни Иоанну: неожиданно, в возрасте 18 лет, умер его младший брат, а вскоре погиб жених сестры. Незадолго до того, в 1962 году, скончался отец, умерли и обе бабушки [Прот. 232]. Тем не менее, немного оправившись от потерь, устроив мать с сестрой в Афинах и вернувшись в Кассандру, писатель понемногу приходил в себя:

¹³ Иоанну покидает Бенгази в 1963 году, по собственному решению, основанному как на событиях в личной жизни, так и на творческих планах, и возвращается в деревню Кастри.

«Παρ' όλους τους θανάτους η ζωή σου πατούσε στα πόδια της γερά. Ένωθες δεμένος με τους ανθρώπους.»

(«Несмотря на все смерти, твоя жизнь крепко стояла на ногах. Ты чувствовал связь с людьми») [Прωτ. 231].

Κажется, что метафизический план с какого-то момента начинает определять его жизнь и становится важнее конкретных, часто печальных обстоятельств жизни. Это с необычайной яркостью отражается в его эссеистической прозе.

Сборник «Одному честолюбцу» был признан лучшей книгой года, что не могло не обрадовать Иоанну, однако приниматься за новое сочинение он не спешил, предпочитая много читать и готовиться к занятиям. Он все глубже погружался в занятия этнографией и фольклором. Впрочем, талант к фольклористике проявился у него еще со студенческой скамьи. Это пристрастие возникло у него еще со студенческой скамьи¹⁴.

В период своей работы в Кастри, в 1963 году вместе с учениками Иоанну записал, подготовил и напечатал ограниченным тиражом сборник народных песен, позже опубликовав его с дополнениями в «Диагонали», завершив этим многолетнее сотрудничество с журналом. Теперь же, находясь в Кассандре, Иоанну вплотную принимается за подготовку более полного издания народных песен.

«Ηθελες να κάνεις μια ανθολογία δημοτικού τραγουδιού, που να έχει και τα εχέγγυα της γνησιότητας, αλλά και να περιέχει, όσο γίνεται πιο πολύ, δυνατά

¹⁴ «Нσουν άριστος στα λαογραφικά· ο Στίλπων Κυριακίδης, που δεν ήταν καθόλου εύκολος στις εκτιμήσεις του, σε είχε περί πολλού. Нσουν ο μόνος από τους συμφοιτητές σου και σίγουρα από τους πολύ λίγους, στον οποίο έκανε πρόταση να γίνει βοηθός και συνεχιστής του.» («Лаογραφия давалась тебе на отлично. Стилпон Кириакидис, похвалу которого было очень непросто заслужить, очень тебя ценил. Ты был единственным со всего курса, и точно одним из очень немногих, кому тот предлагал стать его помощником и продолжателем его дела») [Прωτ. 233].

ποιήματα, ικανά να ζωντανέψουν τη συγκίνηση και των σημερινών ανθρώπων. Κατά βάθος σκεφτόσουν τον εαυτό σου και τη δική σου συγκίνηση.»

(«Ты хотел составить антологию народных песен, которая была бы гарантированно аутентичной, однако состояла бы, насколько это возможно, из сильных стихотворений, способных оживить чувства и по-настоящему растрогать современного читателя. В глубине души ты думал о себе и своих собственных чувствах»).

По случайному стечению обстоятельств, сборник публикуется в издательстве «Почтальон» в 1966 году, а позднее, в том же году, после серии публикаций в журнале, в свет выходит и книга «Волшебные сказки греческого народа».

Между тем, Иоанну просит о переводе в Салоники и устраивается в гимназию Каламарии, точнее, в ее подразделение, расположенное в районе Финикас, где проработает пять лет, до 1971 года. В этот период готовится к печати и публикуется в 1967 году в журнале, а в 1969 в издательстве «Кедрос» выходит отдельной книгой перевод трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде», которую Иоанну читал на занятиях со своими учениками. Параллельно писатель работает над очередным фольклорным проектом – сборником народных песен «Παραλογές», опубликованным в издательстве «Гермес» в 1970 году.

В 1971 году Иоанну переезжает в Афины, вновь попросив о переводе. Несмотря на большую занятость: на этот раз он берется за подготовку трехтомного издания греческих текстов для театра теней «Καραγёз»¹⁵,

¹⁵ Изначально Иоанну не планировал заниматься Карагёзом, однако случайная находка в фольклорном архиве послужила толчком к большой работе по изданию трехтомника. Писателя увлекла, скорее, сама идея Театра Теней: «Μελετώντας τον Καραγκιόζη, πιο πολύ σε συνάρπασε η σκηνογραφία του παρά το πνέυμα του. Δεν διστάζεις να πεις, ότι τα διάφορα καλαμπούρια του σε αφήνουν μάλλον αδιάφορο, ενώ σε θέλγει μέχρι παροξυσμού αυτό το ίδιο

успеваает выпустить второй сборник собственных произведений «Саркофаг» (Афины, 1971), спустя 7 лет после выхода первой книги. Тексты писались понемногу, начиная еще со времени работы в Кассандре. Печальные события тех лет и общее ощущение уныния, по признанию самого Иоанну, придали вошедшим в «Саркофаг» текстам меланхолический оттенок:

«Είναи κείμενα πολύ περισσότερο βιωματικά παρά αυτοβιογραφικά. Περισσότερο παραγεμισμένα από εκείνα του «Φιλότιμου» με την πείρα σου και τη γνώση των ανθρωπίνων. Είναι διαποτισμένα με την γκρίζα λιπαρή ουσία του θανάτου και πατιναρισμένα με τη μαύρη θολούρα της επαρχιακής και της πολιτικής καταπίεσης. Η «Σαρκοφάγος» φέρει σε πολλά σημεία ίχνη της εποχής της».

(«Это тексты в гораздо большей степени продиктованы впечатлениями пережитого, чем автобиографичны. По сравнению с текстами из «Честолубца» в них чувствуется больше твоего опыта и знания человеческой природы. Они пропитаны серым, маслянистым вкусом смерти и покрыты мутным налетом провинциального и политического гнета. «Саркофаг» несет на себе многочисленные следы своей эпохи») [Прωτ. 239-240].

Немного изменился и стиль:

το φαινόμενο, η μεγαλοφυής αυτή επινόηση, να παίζονται έργα με φιγούρες, με σκιάς, με φωνές, με τη μεσολάβηση ενός φωτισμένου πανιού. Αυτό το θεωρείς μεγίστη επινόηση, κάτι που ακόμα μένει καινούργιο και ακατάλυτο, πρωτότυπο αζαιρετικά...» («Когда ты занимался Карагезом, тебя больше увлекала сценография, чем комедийный дух. Ты без колебаний признаешься, что забавные каламбуры оставляют тебя практически равнодушным, в то время как само это явление, гениальная идея разыгрывать действие с помощью фигур, теней, голосов, посредством подсвеченного полотна кажется тебе величайшим открытием, чем-то до сих пор новым и неизведанным, исключительно оригинальным...») [Прωτ. 242].

«Στη «Σαρκοφάγο» ο λόγος σου, η φράση, παρουσιάζει πιο πολλή μουσικότητα, αλλά και κάποια συντακτική ρευστότητα, που συντελεί σε μια μαιανδρική συνθετικότητά της»

(«В «Саркофаге» твоя речь, фразы гораздо более музыкальны и синтаксически плавны, что позволяет плести из них узор наподобие меандра»). [Прωτ. 239-240].

Тем временем первые два тома «Καραγёза» были напечатаны, а в 1972 году был опубликован и третий, заключительный том. Иоанну принимается за новую антологию сказок, расширенную и дополненную, которая выходит в 1973 году под названием «Παραμύθια του λαού μας» («Наши народные сказки»). Несмотря на занятость филологической работой и трудности, связанные с цензурными ограничениями во времена диктатуры, Иоанну пишет рассказы, вышедшие в составе сборника «Η μόνη κληρονομιά» («Единственное наследие») весной 1974 года. Они отличаются от написанного ранее и настроением, и, главным образом, наличием четкой сюжетной линии, основанной на реальных событиях и фактах:

«Βέβαια κια τα «διηγήματα» αυτά δεν μπορεί να πει κανείς ότι είναι άσχετα προς τον πεζογραφικό τρόπο σου, αλλά πάντως περιέχουν μιά ιστορία, που από την αρχή ως το τέλος τα καλύπτει. Και δεν είναι αυτό. Συχνά οι ιστορίες αυτές είναι αληθινές, ξεκομμένες από τον περιγύρο σου. Και όταν λες «αληθινές», εννοείς με πραγματικό πυρήνα».

(Конечно, и про эти рассказы никто не скажет, что они не имеют отношения к твоей прозаической манере, но, во всяком случае, в них содержится сюжет, сохраняющийся на протяжении всего рассказа, от начала и до конца. Но дело даже не в этом. Часто эти истории являются настоящими, взятыми из твоего окружения. И говоря

«настоящие», ты подразумеваешь, с реальным сюжетным ядром.)
[Прот. 248].

Писатель также замечает, что в этих рассказах ему удалось изменить не только структуру письма, но и настроение, сознательно избавившись от излишнего пессимизма, присущего Салоникийской литературной школе. Что касается социально-политической направленности текстов, то сам Иоанну характеризует ее как умеренно оппозиционную диктаторскому режиму, в связи с чем провокационный рассказ «Обделался» («Ξεσκάτωμα»), написанный в 1972 году, не вошел в сборник, а был опубликован отдельно, в журнале «Трамвай»¹⁶.

С падением диктатуры в 1974 году появляется больше возможностей для творчества. Иоанну начинает активно сотрудничать с ведущими газетами, публикуясь в «Βήμα» и «Καθημερινή»; серию текстов, появившихся на страницах «Ежедневника» и посвященных Салоникам, Иоанну издает также в виде книги в 1978 году под названием «Наша кровь» («Τι δικό μας αίμα»). В это же время пишутся рассказы, которые со временем составят сборник «Погребальный плач» («Επιτάφιος θρήνος»). Однако, возникали и сложности. Весной 1977 года один из ведущих греческих литературных критиков Димитрис Маронитис выступил в Салониках с лекцией про состояние современной греческой литературы в провинции, фактически ограничившись критическим разбором Иоанну. Иоанну весьма болезненно отреагировал на критику.

Настоятельная потребность ответить послужила дополнительным толчком к изданию собственного журнала «Буклет» («Φυλλάδιο»), первый том которого был напечатан весной 1978. В дальнейшем издание выходило до

¹⁶ Рассказ привлек к автору внимание спецслужб, однако Иоанну отделался лишь допросами, в то время как издателю журнала повезло меньше: за публикацию в предыдущем томе текстов Илиаса Петропулоса и Фемиса Ливериадиса его арестовали и судили [Прот. 250-254].

самой смерти Иоанну в 1985 году, при этом Иоанну несколько раз вступал в полемику с Маронитисом, однако ответа критика так и не дождался. Через год после смерти Иоанну в 1986 году Маронитис издает книгу, названную почти по ленинской модели. «Вперед-назад. Предложения и предположения по поводу греческой поэзии и прозы» («Πίσω μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία»). Поскольку Иоанну уже не мог ответить на критику, литературовед Ксенофонт Кокколис принял участие в полемике, опубликовав книгу «Противостояние Маронитиса и Иоанну. Нападение, оборона и продолжение нападения уже в одностороннем порядке» [Κόκολης, 2008].

Как представляется, эта история заслуживает внимания, поскольку она в действительности омрачила жизнь Иоанну и без сомнения представлялась важной для всех ее участников. В чем же причина столь болезненной реакции Иоанну и в чем упрекал его маститый критик, называвший себя его другом? Прежде всего, в провинциальности – Иоанну отмечает в ответном слове, что в тексте Маронитиса слово «провинциальность» было употреблено более сорока раз. Однако кажется, что гораздо больше (или, по крайней мере, не меньше Иоанну ранило несколько разсформулированное обвинение в гомосексуализме, отразившемся в творчестве, точнее, в том, что гомоэротические настроения у Иоанну выражаются очень робко и неявно. Между тем, Иоанну, отнюдь не скрывает своего отличия, он, подобно Кавафису, пишет об этом вполне явно и отважно, но в своей собственной манере). Обиженный на то, что его не пригласили участвовать в сборнике, посвященном памяти Иоанну и вышедшем через год после его смерти, Маронитис пишет следующее: «Каждый может писать все, что ему вздумается, но следует, чтобы он не пытался сохранить и «пирог целым и собаку сытой» (« Καθένας μπoreί να καταλήξει όπου και όπως θέλει, φτάνει να μη γυρεύει και την πίτα σωστή και τον σκύλο χορτάτο») [Μαρωνίτης 1977: 112].

В «Буклете» публиковались статьи, заметки, небольшие тексты и переводы, не вошедшие в другие сборники и не подходившие под формат газетной статьи, - «περιοδικό πνευματικής ζωής», как его охарактеризовал сам автор и издатель. Характерно, что Иоанну не просто создает для своей экспериментальной прозы новую литературную форму, он создает и экспериментальный журнал (отчасти как реакция на критику).

На форзацах «Буклета» Иоанну печатал переводы из 12 книги Палатинской Антологии, которые в 1980 опубликовал отдельной книгой в издательстве «Кедр», с введением и параллельным текстом на древнегреческом языке. Это издание, помимо провокационной тематики¹⁷, охарактеризовалось и новаторским подходом Иоанну в отношении техники перевода:

«... θεωρήθηκε εύρημα ες αεί το άφημα μέσα στο μεταφρασμένο κείμενο ορισμένων λέξεων ή φράσεων από το αρχαίο, οι οποίες ως αυτονόητες δεν δημιουργούν για τους επαρκείς αναγνώστες προβλήματα, μα αντίθετα εξοικονομούν τα πράγματα εκεί όπου δεν θα΄ταν ωραίο να αναλυθούν, δίνοντας συνάμα και κάποιο τόνο, κάποια γεύση, αρχαιοπρεπή στο μεταφρασμένο κείμενο.»

(«... открытием на века показалась идея оставить в переведенном тексте определенные слова и выражения на древнегреческом, которые, будучи само собой разумеющимися, не создают трудностей для подготовленного читателя, а напротив, способствуют лаконичности там, где не следует распространяться, придавая, к тому же, переводу некоторый оттенок и привкус античности»).

[Прот. 267].

¹⁷ Сборник содержит античные стихотворения гомосексуального характера, обращенные к юношам.

80-е годы оказались очень плодотворными для писателя. Помимо переводов из Палатинской Антологии в том же 1980 году выходят две книги: серия очерков о площади Омония («Ομόνοια», 1980) и сборник рассказов «Ποгребальная песнь» («Επιτάφιος θρήνος»), которые писались, начиная с 1976 года. Иоанну продолжает неустанно совершенствовать свою писательскую манеру. О рассказах из «Ποгребальной песни» он отзывается так:

«Είχες κλείσει μέσα στο λόγο τους μια νέα αναπνοή, ή μάλλον την αναπνοή την πιο δικιά σου, που είναι πιο μακράς διάρκειας αναπνοή, από εκείνη που έδειξες στα τρία πρώτα σου, «Φιλότιμο», «Σαρκοφάγος», «Κληρονομιά». Την αναπνοή αυτή την ανάπτυσες, γράφοντας «Το δικό μας αίμα». Είναι η ίδια ακριβοζυγαριασμένη, ποιητικής προέλευσης επιλογή των λέξεων, το ίδιο πιο πυκνό και αφαιρετικό χτίσιμο της φράσης, όπως και στα πρώτα, αλλά υπάρχει απείρως πιο συχνή και περίπλοκη σύνταξη καθ'υπόταξη, που επιτρέπει την αλληλεξάρτηση των προτάσεων, χωρίς το συχνό κόψιμο από τις τελείες. Διευκολύνεται έτσι η σύζευξη άπειρων πραγμάτων, όχι μόνο με την έννοια των λέξεων, αλλά και την εξάρτηση των προτάσεων. Η εξέλιξη αυτή του ύφους σου σε ικανοποιεί και σε εξυπηρετεί περισσότερο απ' ό,τι το προηγούμενο στάδιό του. Εξυπηρετείται προπαντός η συνώθηση, ο συνωστισμός εικόνων και ιδεών, που τις βρίσκεις έτσι συνδεδεμένες μέσα σου και που έτσι δίνονται πιο πιστά, πιο κοντά δηλαδή στα συμβαίνοντα εντός σου. Γιατί, βέβαια, τα κείμενά μας κυρίως την εσωτερική κατάστασή μας πρέπει να αποδίδουν.»

(«Их слогу ты придал новое дыхание, вернее, дыхание более свойственное тебе, которое долговечнее, чем то, что ощущалось в первых трех книгах, «Честолюбце», «Саркофаге» и «Наследии». Это дыхание ты выработал, сочиняя «Нашу кровь». Все тот же выверенный, скорее, свойственный для поэзии, чем прозы, отбор слов, то же плотное и тяготеющее к абстракции построение фразы, как и

в первых книгах, но при этом несравненно более сложный и запутанный синтаксис, который позволяет увязывать многочисленные предложения друг с другом, не разбивая их частыми точками. Это делает возможным одновременное сочетание бесконечного множества объектов, не только на уровне слов, но и целых предложений. Такое развитие твоего стиля тебя удовлетворяет и лучше служит твоим целям, чем то, что было на предыдущем этапе. Прежде всего, это помогает сконцентрировать и сплотить образы и идеи, которые именно так соединяются у тебя в голове и которые, будучи так представлены, передаются достовернее, то есть, ближе к тому, что происходит у тебя внутри. Потому что, конечно, наши тексты должны главным образом передавать наше внутреннее состояние») [Прот. 269].

Несмотря на несчастный случай, на несколько месяцев приковавший писателя к постели¹⁸, работа не прекращалась. Физический недуг, как прежде страдания душевные, послужил не препятствием, а стимулом, и в результате появилась книга «Многочисленные переломы» («Πολλάπλά κατάγματα»), вышедшая в 1981 году. На этот раз Иоанну поставил перед собой задачу создать нечто новое и непривычное для новогреческой литературы в плане содержания¹⁹, вдохновляясь следующей мыслью:

«Πόσο πολύτιμο θα ήταν για μας σήμερα το κείμενο ενός συγγραφέα, έστω και του περασμένου αιώνα, όпу θα καταγραφόταν λεπτομερώς ένα κάποιο

¹⁸ 22 сентября 1980 года Иоанну сбила машина на площади Экзархия в Афинах.

¹⁹ «Είσαι κατατοπισμένος στη βιβλιογραφία και ήξερες ότι δεν υπάρχει παρόμοια καταγραφή, σε μας τουλάχιστον. Χιλιάδες άνθρωποι παθαίνουν φοβερά πράγματα από τα αυτοκίνητα και τα νοσοκομεία, αλλά κανείς δεν κάθεται να τα καταγράψει. Παλαιότερα, ιδίως στο μεσαίωνα, το έκαναν συχνά αυτό» («Будучи специалистом в библиографии, ты знал, что подобного описания не существует, по крайней мере, у нас. Тысячи людей переживают ужасы автомобильных аварий и больниц, однако никто не берется их описать. Раньше, особенно в Средние века, это делали часто»)

ατύχημά του, τα διάφορα γιατρικά και γιατροσόφια που του κάνανε, η κατάσταση μέσα στο νοσοκομείο, οι νοσοκόμοι, οι γιατροί, οι επισκέψεις συγγενών και φίλων λογοτεχνών, οι συζητήσεις γύρω από το κρεβάτι του, η εσωτερική του κατάσταση μέρα με τη μέρα...»

(«Каким ценным был бы для нас сейчас труд какого-нибудь писателя, пусть даже прошлого века, описывающий бы в подробностях какой-нибудь приключившийся с ним несчастный случай, лекарства и снадобья, которые ему давали, обстановку в больнице, медперсонал, врачей, посещения родных и друзей-писателей, разговоры у кровати, его внутреннее состояние день за днем...») [Прωτ. 272].

Параллельно Иоанну занимался подготовкой к изданию сборника «Выходы породы» («Κοιτάσματα»), в который вошли статьи, ранее печатавшиеся в газете «Πρωινή Ελευθεροτυπία» («Утренняя свобода печати»); опубликовал в журнале «Εκφύβλος» перевод «Германии» Тацита, а в журнале «Театр» пьесу-монолог «Большая медведица». Все больше экспериментируя как со стилем, так и с содержанием, писатель продолжает работать в новом для себя жанре и сочиняет пьесу для детей «Куриное яйцо» («Το αυγό της κότας», 1981). В следующем, 1982 году выходит в свет сборник эссе «Легковоспламеняющаяся страна» («Εύφλεκτη χώρα»), составленный из статей, публиковавшихся на страницах газеты «Καθημερινή» годом ранее.

В 1982 году также издается книга «Юношеству и не только» («Εφήβων και μη»), в которой собраны тексты разных лет, начиная с 1976 г., впервые появившиеся на страницах журнала для школьников «Ελεύθερη γενιά» («Свободное поколение»), одним из основных авторов которого на протяжении всех лет существования журнала состоял Иоанну. Задолго до публикации хрестоматии писатель задумывался о том, что в современной греческой литературной традиции нет произведений для подростков, которые

бы учили мыслить, являли бы собой образец языка и стиля и при этом не вызывали бы скуку и не навевали меланхолию:

«... πιστεύεις πως για χρόνια θα είναι αυτό το βιβλίο σου από τα λίγα, προκειμένου να μάθουν τα νέα παιδιά γλώσσα και έκφραση, χωρίς συγχρόνως να προσλαμβάνουν του κόσμου τις θολούρες, τις ακρότητες και τις ανοησίες».

(«... ты полагаешь, что эта книга, одна из немногих, прослужит долгие годы, поскольку <по ней> молодежь будет обучаться языку и способу выражать свои мысли, не поглощая при этом кучу глупостей, муты и крайностей») [Прот. 276].

Получившийся сборник, благосклонно принятый критиками, стал предметом особой гордости автора, находившегося в расцвете творческих сил, и воодушевил на следующий шаг. Пересмотрев заветы, когда-то данные ему Фемелисом, Иоанну задумался о создании произведения, в котором бы частности человеческой жизни и отношений превалировали бы над общим и, облагороженные искусством, находили искренний отклик у читателей:

«Ἦθελες να τολμήσεις τα ατόλμητα ως τώρα... Να αποδείξεις ότι μπορούν να λεχθούν τα ιδιαίτερα των ανθρώπων, είτε πράξεις είναι, είτε λόγια, είτε συναισθήματα, να λεχθούν και να γίνουν αποδεκτά από τους τρίτους, όταν υπάρχει τέχνη».

(«Ты хотел попробовать то, на что раньше не решался... Показать, что можно рассказать о личном, будь то поступки или слова или чувства, рассказать о них и, посредством искусства, сделать доступными для восприятия другими людьми ») [Прот. 277].

Так появляется книга «Καταλακτή» («Люк»), вышедшая в издательстве «Знание» в 1982 году с миниатюрой из рукописи Иоанна Хризостома на обложке.

Помимо прочего Иоанну сочиняет тексты 11 песен на музыку Никоса Мамангакиса, вышедших на диске под названием «Проложной двор» («Κέντρο διερχομένων») в исполнении Д. Кондоянниса, Д. Псарьяноса и Элефтерии Арванитаки.

За насыщенным в творческом плане 1982 годом следует небольшой перерыв в работе, а уже в 1984 году Иоанну издает «Александрию 1916», дневник Филиппа Драгумиса, брата известного борца за независимость Иона Драгумиса. В 1984 году выходит и «Столица беженцев», последнее прижизненное издание Иоанну, сборник прозаических текстов, посвященных родному городу и в некотором роде служащий продолжением «Нашей крови». Книгу завершают два автобиографических очерка – «Небольшая годовщина» на двадцатилетие со дня выхода первого сборника стихов Иоанну и «О себе самом», написанный десятью годами позже, в котором автор подводит некоторые итоги, рассказывает об основных вехах своего творческого пути, о своих замыслах и надеждах. Иоанну полон сил и новых идей, и, тем не менее, завершает очерк пророческой цитатой из «Эрофили»:

«Νιώθεις ευτυχισμένος που μίλησες όπως μίλησες. Το γράψιμο για σένα είναι πηγή βαθιάς ευτυχίας. Μα δεν πρέπει να ξεχνάς ποτέ τους τελευταίους στίχους από την «Ερωφίλη»:

...Όλες οι καλομοιριές του κόσμου και τα πλούτη,

μια μόνο σκιά 'ναι στη ζωή την πρικασμένη τούτη.

Μια φουσκαλίδα του νερού, μια λαύρα που τελειώνει

τόσο γοργά όσο πλειά ψηλά τσι λόχες τση σηκώνει.

(«Ты счастлив, что высказался так, как высказался. Письмо является для тебя источником глубокого счастья. Но все же не стоит забывать последние строки «Эрофили»: Все успехи и богатства

мира / только тень в этой горькой жизни / пузырь на воде, костер, который гаснет / тем быстрее, чем выше поднимаются языки его пламени») [Прот. 277-278].

Как известно, поэты предчувствуют свою смерть. А Иоанну, как мы попытаемся показать, был скорее поэтом, чем прозаиком. Предчувствие не обмануло его: 16 февраля 1985 года, в возрасте 57 лет, Иоанну неожиданно умирает в больнице от осложнений после плановой операции. Церемония прощания и похороны проходят в Салониках двумя днями позднее.

Уже после смерти Иоанну публикуются «Ο της φύσεως έρως» («Любовь природы»), сборник эссе, посвященный Кавафису, Пападиамантису и Лапафиотису, и театральная пьеса для детей «Ο Πίκος και η Πίκα» («Пик и Пика»). В 1996 году в издательстве «Кедр» выходит сборник интервью с Георгием Иоанну «Ο λόγος είναι μεγάλη ανάγκη της ψυχής» («Душа нуждается в словах»). А. Влavianу, профессор кафедры литературоведения Университета Сорбонны, посвятившая свою диссертацию творчеству Г. Иоанну, в 1996 году выпустила критическое издание «Буклета», а в 2000 году благодаря ей увидели свет 10 писем Иоанну к другу юности, филологу и писателю Христосу Самуилидису [Ιωάννου 2000].

С каждым годом все больше исследователей обращаются к литературному наследию Иоанну, выходят посвященные ему книги, статьи и сборники критических работ. Спустя 30 лет после смерти писателя становится возможным по-новому взглянуть на его творчество в контексте своей эпохи и рассмотреть его под разными углами.

Глава 2. Языковые и стилистические особенности прозы Г. Иоанну

2.1. Литературный стандарт и языковая норма новогреческого языка: исторический срез

Едва соприкасаясь с новогреческой литературой, мы убеждаемся в том, что любой новогреческий литератор, хотя бы отчасти склонный к саморефлексии, постулирует как главную свою задачу работу над языком. Несомненно, Иоанну полагал, что язык – это то, над чем следует работать ежечасно и что невероятно важно. Представляется, что можно утверждать, что Иоанну гордился возможностью писать по-гречески, считая себя избранником судьбы. Обращаясь к родному языку, мы убеждаемся, что литератором, в наибольшей степени на вербальном уровне подчеркивавшим роль языка, невероятную важность для поэта «подчиниться диктату языка»,

иметь свою собственную «дикцию» (интонацию, дыхание) в русском контексте явился Иосиф Бродский. (Катастрофы в воздухе). Русская ситуация литературного стандарта разительно отличается от греческой – возможно, преувеличенное внимание Бродского к языку связано с тем, что он формировал свой поэтический голос на произведениях англоязычных поэтов – Одена, Элиота, Фроста [Елоева 2013]. Поясним свою мысль. Русский литературный стандарт сформировался в девятнадцатом веке и эталонными текстами стали для нас произведения Пушкина. С тех пор ситуация не изменилась – и поэты и прозаики, пишущие по-русски, не задаются вопросом, на каком языке им писать – язык стандарта вполне определен и всех устраивает. Мы опасаемся лишь того, что норма расшатается. Ситуация в современной Греции принципиально иная - и была иной в диахронии.

При ближайшем рассмотрении любой лингвистической ситуации мы убеждаемся в ее уникальности – и понятие нормы приобретает этнолингвистическое звучание. Это явление, по замечанию Ф.А. Елоевой, отчасти напоминает нам утверждение Л.Н.Толстого о несчастливых семьях, каждая из которых несчастлива по- своему. И, тем не менее, представляется, что существуют языки особенно значимые в отношении изучения истории становления литературной нормы. Ярким примером такого языка является греческий [Елоева 2011].

Необычность новогреческого обусловлена прежде всего длительной и непрерывной письменной традицией, существующей на протяжении более чем трех с половиной тысячелетий. При значительных изменениях, которые произошли за это время в греческом языке – из флективного древнегреческого он превратился в аналитический новогреческий – действительно поразительна сохранность лексического фонда.

Осознание эталонной значимости античного наследия способствовало тому, на разных стадиях истории греческого вновь и вновь возникала

тенденция к архаизации, и, таким образом, греки фактически «проволили свой лексикон» вплоть до наших дней [Елоева, 2011: 218]. Лексика гораздо более управляема, чем синтаксис. Античное прошлое, «немеркнущая слава предков» стали для современных греков предметом гордости и одновременно страшным бременем. Эта тема становится основной в творчестве многих греческих литераторов, об этом много писал лауреат Нобелевской премии Георгий Сеферис.

Противопоставление книжного и разговорного языков засвидетельствовано уже в эпоху поздней античности [Horrocks 1997; Browning R.]. Вплоть до настоящего времени это противопоставление находит выражение в существовании лексической и грамматической синонимии на разговорно-обиходном и письменно-литературном уровнях языка (димотика и кафаревуса).

Интересно, что оба этих языковых варианта в той или иной степени являются искусственными конструктами, созданиями греческих интеллектуалов, при этом искусственность кафаревусы – при ближайшем приближении языка с древнегреческой морфологией и новогреческим синтаксисом, весьма часто являлась предметом обсуждения, то искусственность димотики стала предметом обсуждения лишь в последнее время. Эта идея была высказана П.Макриджем [Mackridge 2011].

Кафаревуса, таким образом, является созданием франкоязычных интеллектуалов эпохи Просвещения (и, по всей вероятности, восходит к еще более искусственной норме эпохи Второй софистики), однако и димотика абсолютно «рукотворна» и даже в большей степени рафинированна, ее создатели по всей вероятности ориентировались на наддиалектное койне димотических греческих песен.

Современная новогреческая языковая ситуация – это постоянная возможность выбора различных средств выражения, колеблющийся уровень

употребления тех синтаксических, лексических и морфологических средств, которые в сознании говорящего принадлежат к фонду престижного архаизированного языка (кафаревусы) – при том, что уже в 1979 году кафаревуса официально отменена. Диалектно окрашенная речь не носит сниженного характера, скорее, введение диалектных элементов сообщает речи характер доверительности. Представители старшего поколения говорят на димотике с некоторыми вкраплениями кафаревусной лексики (при этом достаточно одной кафаревусной формы на синтагму, чтобы у слушающих возникло ощущение «говорения на кафаревусе», в обстановке официального общения «переходят на кафаревусу» (то есть просто увеличивают количество кафаревусных слов), при общении с близкими могут перейти на просторечие или диалект.

Представляется, что мы можем постулировать своеобразную «рукотворность» греческого, особую важность эстетической функции языка на всем протяжении истории его бытования, что впоследствии отразилось на истории становления стандарта новогреческого. Подобная языковая специфика, постоянное взаимодействие книжной и разговорной нормы, сохранение традиционной орфографии, традиционность школьного обучения, все это замечательно укладывается в философскую лингвистическую школу, представителями которой являлись Фосслер, Бенедетто Кроче, Эмилиу Косериу.

Очевидно, что выработавшееся уже на ранней стадии развития языкознания восприятие языка как некой эстетической ценности, представление об эталонных текстах, напряженный интерес к философии языка отразился на всей последующей истории греческого языка и во многом сказался на консервативности лексики греческого в диахронии.

В силу всего вышесказанного можно утверждать, что в греческом языке сложилась ситуация языковой вариативности и свободы, связанной с возможностью актуализации тем или иным носителем языка (естественно, и

писателем) того или иного хронологического или стилистического пласта, греки часто говорят, что кафаревуса в последнее время «входит через черный вход» («από την πίσω πόρτα»). Очевидно, что, несмотря на отмену кафаревусы в 1979 году, греки не хотят отказываться от этого фонда.

Чувство свободы, творческое отношение к языку повышает и степень ответственности. Практически про любого греческого писателя можно сказать, что он явился создателем своего собственного языка [Елоева, Кисилиер, Федченко, 1990].

Носитель русского языка может возразить, что это совершенно обычная ситуация, но в действительности при сопоставлении греческой и русской языковых ситуаций становится очевидным, что мы имеем дело с различными моделями - стандарт в русском определен и является вполне жестким. Стандарта в греческом в этом понимании нет, нет и образца эталонного текста. И поэтому любой писатель стремится стать автором эталонного текста и, соответственно, особенно тщательно шлифует язык своих произведений.

2.2. Языковые особенности Г. Иоанну и связь с Салоникской литературной школой

Георгий Иоанну, начинавший как поэт, постепенно приближался к своему пониманию прозы. Правомерно задаться вопросом – как определить жанровую принадлежность этой прозы? Греческие читатели сразу ощутили необычность стиля Иоанну. Но, как мы попытаемся показать, не только необычность – греки почувствовали в языке Иоанну нечто удивительно близкое и любимое - высокую прелесть и лаконизм демотической песни. Понятие «прозы» поэта, введенное в обиход Р.Якобсоном, становится очень употребительным в теории литературы. Якобсон говорит о том, что, когда поэт начинает писать прозу, это напоминает походку горца, ступающего по равнине [Якобсон, 1987: 324].

Работы, рассматривающие специфику прозы поэтов, становятся весьма многочисленными в последнее время. Тем не менее, представляется, что при анализе этого своеобразного жанра следует проявлять некоторую осторожность, не забывая, что речь идет об очень разных реализациях и невозможно подвести прозу поэтов под некий общий классификатор. Обратимся для примера к диссертации, защищенной в 2012 году и посвященной прозе Г. Иванова [Елагина 2012]. Во вступлении к автореферату автор пишет:

«На основании наблюдений и определений исследователей мы делаем следующий вывод: «проза поэта»—проза, написанная поэтом XX в., которая содержит в себе признаки, в большей степени характерные для поэзии, чем для прозы, как-то: ритмизованность и ассоциативность, фрагментарность, субъективность повествования, парцелляция речи, наличие большого количества повторов и поэтических цитат, а также наличие в прозе конкретного писателя приемов, характерных для его лирики».

Заметим, что в данном случае сказанное справедливо применительно к прозе поэтов «вообще» - и мы практически лишены возможности как-то различать авторов. Далее это впечатление усиливается благодаря тому, что Е. Елагина пишет о Георгии Иванове, а данная работа посвящена Георгию Иоанну, при этом создается впечатление, что оба литератора являются одним и тем же лицом, благо совпадают их имена и фамилии:

«В настоящем параграфе мы выявляем наличие вышеперечисленных признаков в прозе Г. Иванова, дифференцируя степень их присутствия по жанрам и времени написания текстов. Так, в автобиографических произведениях поэтическое начало выражено значительно ярче, чем в произведениях с вымышленными героями, которые являются примером традиционной повествовательной прозы ...»

По всей вероятности, можно было бы продолжать наше исследование Г. Иоанну, и далее предоставив слово О.Е. Елагиной, рассуждающей о Георгии

Иванове, и противоречия бы не возникло, хотя, парадоксальным образом, при сопоставлении двух отрывков прозы самый неискушенный читатель определит, что речь идет о совершенно разных авторах с разными эстетическими и этическими установками.

Вернемся же к Георгию Иоанну, которому посвящено наше исследование. Как мы уже неоднократно упоминали, Иоанну начинал свой творческий путь как поэт и успел издать два сборника стихов («Подсолнухи», 1954 и «Тысяча деревьев», 1963), прежде чем обратился к прозе, и уже в качестве прозаика достиг успеха и признания. В 1979 Иоанну получил Первую национальную премию по литературе за книгу «Наша кровь». Он издавал собственный журнал и публиковал статьи в ведущих газетах, отбирал достойные, по его мнению, произведения современников, а также сочинял собственные тексты для школьных хрестоматий, давал интервью и снимал передачи для телевидения. Писатель чувствовал гордость и удовлетворение оттого, что «нашел свой путь» в литературе, а пресса почти всегда (за исключением эпизода с Д. Маронитисом, о котором было сказано выше), была к нему в высшей степени благосклонна.

Как замечает М. Пиерис в «Диптихе о Йоргосе Иоанну», «ήταν ο ενδελεχόμενος για να αναεώσει το σύντομο πεζογραφικό είδος, δίνοντάς του νέες ιδιότητες και νέες δυνατότητες» («ему было предназначено обновить жанр малой прозы, придав ему новые черты и новые возможности») [Πιερής, 2006: 53]. Однако прежде, чем перейти к анализу тех особенностей, которые Иоанну привнес в современную греческую прозу, будет логичным вкратце рассмотреть литературный и языковой контекст его эпохи и предшествующего ей этапа.

К началу XX века знаменитый «языковой вопрос» вступает в новую фазу. Столичные Афины, куда устремляются люди со всех концов грекоязычного мира, а затем и Салоники, после катастрофы 1922 года,

становятся центрами, где смешиваются самые разнообразные языковые и культурные традиции. Творческое сообщество приобретает многонациональный и космополитический характер, в нем сосуществуют поэты и писатели, которые разнятся как своим происхождением, так и художественной манерой:

«άλλοι συνέχισαν τον συμβολισμό ή τον «μετασυμβολισμό», άλλοι μπόλιασαν στην Ελλάδα πρωτοποριακές και ριζοσπαστικές τάσεις της Δύσης, κυρίως τον υπερρεαλισμό...» («одни продолжили развитие символизма или «постсимволизма», другие привили на греческой почве радикальные и авангардные западные течения, главным образом, сюрреализм...»)
[Κεχαγιόγλου 2010: 282].

Они выбирают тот способ выражения, который наилучшим образом соответствует как художественным задачам (весьма разнообразным), так и усвоенной языковой традиции их малой родины («γλωσσικούς κώδικες της ιδιαίτερης πατρίδας των πεζογράφων», согласно высказыванию Κεхайογλου [Κεχαγιόγλου 2010: σ. 284]). И хотя большинство из них склоняются к тому, чтобы «να ξεπεράσουν την ακαμψία της δημοτικιστικής παράδοσης του Ψυχάρη ή του Βάρναλη και την ιδιοματική εκζήτηση του Καζαντζάκη» («одолеть непреклонную димотическую традицию Психариса и Варналиса или изыски языковой манеры Казантзакиса») [Κεχαγιόγλου 2010: 282], к единому решению они не приходят.

Несмотря на то, что в целом языком литературы становится димотика, в том или ином варианте, некоторые авторы продолжают писать на кафаребусе. Радикальный димотикизм Психариса подвергается критике уже со стороны писателей 1910х-20х годов, которые со страниц журналов (Νέοι, Μούσα, Εμείς) призывают к созданию «городской димотики», облагороженной элементами кафаребусы [Βαγενάς 2010: 286]. Наиболее заметные отклонения от

«канонического» народного языка наблюдаются в поэзии К. Кавафиса, встречаясь, впрочем, и в произведениях других авторов (К. Кариотакис и др.).

Таким образом, к 30м годам XX века назревает новый кризис, настолько сильный, что журнал «Λόγος» объявляет публичный опрос на тему того, должна ли димотика вступить в соглашение с кафаревусой, с целью создания смешанного языка [Вагенас 2010: σ. 286].

Новый всплеск волнений наблюдается около 1935 года, главным образом, в поэзии сюрреалистов, в которой явственно проявляются кафаревусные черты²⁰. Более или менее окончательное решение находится только в конце 1940х годов²¹, в творчестве писателей т.н. первого послевоенного поколения и их младших современников, таких как Н.Г. Пентзикис, К. Тахтцис, Й. Иоанну и др.

В первые десятилетия XX века Салоники, едва успев получить свободу от турецкого господства, испытали на себе многие потрясения (пожар 1917 года, обмен населением во время Микроазиатской катастрофы 1922 года), что привело к некоторому затишью в литературной жизни города, и до того давно уже не занимавшего ведущую позицию. Однако уже с 30х годов наблюдается оживление в творческих кругах.

²⁰ Не оставляя без внимания комментариев Н. Вагенаса [Вагенас 2010: σ. 286] о том, что это факт связан прежде всего с желанием поэтов и на уровне языка подняться над привычным и обыденным, мы склонны согласиться с мнением, неоднократно высказанным Ф. Елоевой, о том, что поэзия сюрреализма, требующая обращения к подсознательному и черпающая вдохновение в потоке свободных ассоциаций, высвобождала скованные сознательным желанием соответствовать новым димотическим канонам глубоко укоренившиеся языковые формы кафаревусы, бывшей на тот момент для образованной публики гораздо более естественной и живой формой выражения, чем димотика.

²¹ И немаловажную роль в этом сыграло издание в 1941 году «Новогреческой грамматики» М. Триандафиллидиса.

В 1930 году из Парижа, культурного центра и законодателя мод той эпохи, возвращается Стелиос Ксефлудас, обогащенный новыми идеями и нагруженный недавно изданными книгами, среди которых «Улисс» Джеймса Джойса и «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста. Он объединяет вокруг себя молодых поэтов и писателей (Г. Делиос, Г. Фемелис, Г. Вафопулос, Н.Г. Пентзикис и др.) и начинает издавать журнал «Μακεδονικὲς ημερὲς», на страницах которого публикуются как свежие переводы из современных произведений иностранной литературы, так и творения греческих авторов, проникнутые духом модернизма и символизма. Зарождается литературное течение, которое принято называть «салоникийской школой». Его представители пытаются привить на греческой почве привезенные из Западной Европы идеи или, скорее, скрестить их с существующей национальной традицией. Так в греческой литературе приживается техника свободного потока сознания, именуемая чаще «внутренним монологом» («εσωτερικός μονόλογος») [Σφουρίδης 2015: 137].

Причины того, почему именно Салоники становятся таким авангардистским центром, толкуются разнообразно: не исключается и элемент случайности, совпадения времени, места и людей, подчеркивается важность тех самых, привезенных Ксефлудасом изданий, принимается во внимание отсутствие надежной традиции в связи с историческими пертурбациями, и наконец, упоминается и роль самого города, его климата с вечными дождями и туманами. Как и Петербург, который любят сравнивать с греческой «второй столицей», Салоники обладают особой атмосферой:

«Σκέπτομαι ὅτι και στους ανθρώπους πρέπει να επιδρά, στη μορφή δηλαδή των ανθρώπων, η διαφορετική αυτή σύνθεση της ατμόσφαιρας, αλλά και η διαφορετική περιτύλιξη τους μέσα σ'αυτήν. Έχω την υπόνοια, ὅτι στη Θεσσαλονίκη περπατάς πιο αθέατος στους δρόμους και πιο πυκνός εσωτερικά, αλλά και οι άλλοι, καθώς και τα πράγματα, είναι για σένα πιο αθέατοι και πιο μακρινοί» («Я думаю, что необычный состав атмосферы, должно быть, влияет на людей, на их облик, как, впрочем,

и то, как они двигаются, словно завернувшись в этот воздух. Я предполагаю, что на улицах Салоник ты менее заметен для других и больше сконцентрирован на себе, однако и других людей, и даже вещи ты видишь хуже и словно издали») [Ιωάννου 1984: 45].

После Второй Мировой Войны в Салониках появляется поколение молодых поэтов, которые чувствуют потребность изложить свой травматический опыт недавно пережитого и выразить страхи, связанные с неопределенностью будущего. Наиболее известные представители - М. Анагностакис, К. Киру, П. Таситис – входят в т.н. триаду социальных поэтов. Но уже вскоре раздаются новые голоса, принадлежащие поэтам второго послевоенного поколения – Д. Христианопулосу, Н.-А. Асланоглу и Г. Иоанну, составившим известную в 50х годах триаду поэтов любовных. Христианопулос издает журнал «Диагональ», который становится вестником и направляющей новых литературных веяний. И для поэзии, и для прозы, выходившей на страницах этого журнала, при всем разнообразии, характерны такие общие черты как тихий исповедальный тон («χαμηλόφωνος εξομολογητικός λόγος») и внимание к незначительным, на первый взгляд, деталям [Σφυρίδης 2015: 149].

Несомненно, общая атмосфера, царившая на страницах «Диагонали», не могла не наложить отпечаток на авторов, активно сотрудничающих с журналом. Как замечает Сфиридис, в этом отношении особенно характерно творчество Иоанну, который сумел, перешагнув через поэзию, прийти к созданию нового прозаического направления неореализма.

«Από τον «εσωτερικό μονόλογο» δανείστηκε ένα συνειρμικό, θα λέγαμε, τρόπο αφήγησης, καθώς η μνήμη ή η σκέψη, κατά τη διάρκεια της εξιστόρησης, πετιέται από το ένα θέμα στο άλλο. Στα κείμενα του εισήγαγε τη λεπτομερή παρατήρηση, τον σχολιασμό και στοιχεία δοκιμίου. Η αφήγησή του γίνεται μ'ένα ζεστό, χαμηλόφωνο, εξομολογητικό λόγο, που διαθέτει άφθονο χιούмор» («У <литературы> «внутреннего монолога» он позаимствовал ассоциативный, как мы бы сказали, способ

повествования, при котором воспоминания или мысли перескакивают с одного на другое. В его текстах присутствуют внимательность к деталям, склонность к пояснениям и эссеистические черты. Повествование ведется тихим, уютным, откровенным и не лишенным юмора тоном») [Σφυρίδης 2015: 149-150].

Сам Иоанну, мысленно повторяя свой творческий путь в очерке «О себе самом», не упускает случая подчеркнуть, что вначале он опирался на предшествующую греческую традицию:

«Η ποιητική σου καταγωγή κρατούσε από τους αρχαίους λυρικούς και τον Καβάφη· αυτών οι φόρμες σε προσδιόριζαν. Σε τράβηξε προς αυτές η επιγραμματικότητα του λόγου, από την οποία διακατέχεσαι, αλλά έκανες μάλλον κατάχρησή της. Δημιούργησες μια ποιητική φόρμα που δεν σε χωρούσε και μόνο τώρα τελευταία πήρες να την αλλάζεις. Δεν μπορούσες μέσα από τις τρυπίτσες αυτές να περάσεις τον εαυτό σου· περνούσες κάτι το ελάχιστο, που δεν σε αντιπροσώπευε αρκετά» («Свою поэтическую линию ты вел от античных лириков и от Кавафиса, их формы оказали на тебя определяющее влияние. Тебя привлекла лаконичность слога, которой ты овладел сполна, и, пожалуй, даже злоупотребил. Ты создал форму поэтического выражения, которая тебе тесна, и только теперь ты принялся ее менять. Ты словно пытался показать всего себя сквозь небольшие отверстия, через которые было видно очень немногое, недостаточное для того, чтобы создать целостное впечатление») [Ιωάννου 1984: 223-224].

При этом, отдавая должное современным веяниям, которые привнесли свое дыхание в его работы и не отрицая и того влияния, которое оказали на него новые европейские идеи, циркулировавшие в творческих кругах Салоник, писатель подчеркивает, что в большей степени он учился у

отдельных греческих авторов, перенимая, таким образом, уже опосредованную традицию:

*«η πεζογραφία μου εντάσσεται στο λεγόμενο εσωτερικό μονόλογο, στο κίνημα αυτό που άρχισε με τον Ντυζαρντέν το 1887 και που επηρέασε βαθύτατα τον Γζόου. Βέβαια τον εσωτερικό μονόλογο δεν τον πλησίασα κατευθείαν από την ξένη παράδοση. Τον έμαθα, βρέθηκα μέσα σ' αυτήν την περιοχή, με τους λογοτέχνες της Θεσσαλονίκης. Και τον έμαθα θεωρητικά, αλλά με επηρέασε, υπεισήλθε μέσα μου, από τον Πεντζίκη κυρίως, αλλά και από την Καρέλλη, η οποία δεν γράφει βέβαια εσωτερικό μονόλογο, αλλά είναι και αυτή επηρεασμένη από όλους αυτούς τους εγαστρίμυχους τρόπους» («*моя проза относится к так называемой литературе «внутреннего монолога», движению, которому дал начало Дюжарден в 1887 и которое оказало глубочайшее влияние на Джойса. Разумеется, я познакомился с техникой внутреннего монолога не напрямую через зарубежную традицию. Я узнал о ней, оказавшись в таком месте – в кругу салоникийских литераторов, – и узнал ее теоретически, однако она повлияла на меня, проникла в мое творчество, главным образом, благодаря Пентзикису, но также и благодаря Карелли, которая, конечно, создает не поток сознания, однако же и она испытала на себе влияние всех этих чревоуещательных уловок»)* [Διαβάζω, αριθ. 9, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1977, σ. 14].*

Очевидным образом, фольклорная традиция, к которой Иоанну относился с любовью и трепетом, многие годы занимаясь изданием народных песен, сказок, текстов театра Карагез, публикуя статьи и очерки о греческом устном народном творчестве, также должна была найти свое отражение в его художественных произведениях. Отчасти мы попытаемся раскрыть и эту тему, анализируя избранные отрывки.

2.3. Αυτοβιογραφική λογοτεχνία και «литература прожитого»

Используя и адаптируя под свои творческие нужды все казавшиеся ему достойными и интересными идеи, факты, языковые проявления, Иоанну постепенно и сознательно приходит к созданию, по его собственному выражению, «βιοματική λογοτεχνία» («литературы прожитого»):

«... όχι αυτή που στηρίζεται μόνο στα δεδομένα της κοινής εμπειρίας, αλλά εκείνη που δημιουργείται με βάση τα βιώματα του συγγραφέα, σε δημιουργική βέβαια ανάπλαση. Και βιώματα είναι όλα αυτά τα κατάλοιπα της ζωής, είτε σε πράγματα, είτε σε γεγονότα, ψυχικές καταστάσεις, φαντασίες και φαντασιώσεις έντονες, είτε έρωτες σε ό,τι τέλος πάντως αναφέρονται. Όταν ο εσώτερος αυτός βιοματικός κόσμος καθοδηγεί τη συνείδηση, καθορίζει αυτόματα και τη γλώσσα του συγγραφέα, λεξιλόγιο, δομή, ύφος. Γιατί τα βιώματα μεταβάλλονται, τελικά, σε λέξεις, εκφράσεις, ήχους» («которая базируется не только на фактах коллективного опыта, но и на том, что переживает сам писатель, разумеется, в переработанном творческом воплощении. А пережитое включает в себя все проявления жизни, будь то вещи, события, состояния души, плоды воображения и яркие фантазии, любовные ли, или любые другие. Когда сознание обращено к этому внутреннему миру переживаний, он становится определяющим и для языка писателя, и для его лексических предпочтений, для структуры и стиля произведений, потому что внутренний опыт передается, в конце концов, через слова, выражения и звуки») [Τα Νέα 2-3-1986].

Как замечает Ε. Хузури [Χουζούρη 2012: 63-68], истоки этого направления восходят к 30м годам XX века, когда оно, впрочем, отождествлялось с литературой автобиографической. Однако, согласно мнению Μ. Витти, приводимому Хузури, и еще более четко выраженному у Π. Мулласа [Μουλλάς 1974], любая литература, по сути, автобиографична (с чем,

наверняка, поспорил бы Д. Дзиовас, а мы, скорее, склонны согласиться); вопрос лишь в количестве, качестве и роли автобиографических элементов.

Как нам кажется, отличие состоит в том (и Хузури это упускает из виду, оговариваясь, впрочем, что сам вопрос не является предметом ее интереса и исследования), что Иоанну – и это отчетливо видно по приведенной выше цитате – полагает задачей литературы отражение личных переживаний и проживания тех или иных фактов, так сказать, внутреннюю театральную импровизацию в заданных историко-гео-социальных декорациях. Литература же автобиографическая видится ему скорее подобной статическому снимку себя на фоне истории, без переосмысления, без переживаний, где важность придается объективному событийному факту²². А как мы помним, основная и новаторская идея писателя заключена в том, что *«τα κείμενά μας κυρίως την εσωτερική κατάστασή μας πρέπει να αποδίδουν»* («наши тексты должны главным образом передавать наше внутреннее состояние») [Ιωάννου 1984: 269]. И именно от этого внутреннего состояния, от того, какие ощущения и мысли автор хочет передать читателю, зависит и выбор слов, и предпочтение художественных техник, – все то, что образует своеобразный авторский стиль. Наличие собственного, неподражаемого стиля, по мнению Иоанну, могло бы спасти даже самые скучные в композиционном плане сочинения.

²² Более детально и наглядно Иоанну излагает свои взгляды на различие между литературой «αυτοβιογραφική» и «βιοματική», рассуждая о творчестве Пападиамантиса [Ιωάννου 1985: 10-11].

2.4. Авторский стиль: обманчивая простота

Как уже упоминалось нами ранее, вопросы языка и стиля настолько волновали Иоанну, как применительно к собственному творчеству, так и в контексте профессиональной, педагогической деятельности, что в 1982 году он даже издал книгу «Юношеству и не только» («Εφήβων και μη»), так объясняя причины ее написания:

«Όταν ήσουν στα σχολεία, βρέθηκες αρκετές φορές σα δύσκολη θέση, καθώς διάφοροι γονείς σε ρωτούσαν τι τους συμβουλεύεις να δώσουν στα παιδιά τους για έναν σωστότερο καταρτισμό στη γλώσσα και στη σκέψη. Για τα μικρής ηλικίας παιδιά το είχες εύκολο να συστήνεις τα βιβλία της Πηνελόπης Δέλτα, που τα έχεις περί πολλού, αλλά για τα πιο μεγάλα, δεν ήξερες τι να συστήσεις» («Работая в школе, ты часто оказывался в затруднительном положении, когда родители учеников спрашивали твоего совета относительно того, что предложить почитать детям для развития языка и мышления. Детям младшего возраста ты, не колеблясь, предлагал книги Пенелопы Дельта, которую очень высоко ценил, а вот школьникам постарше ты не знал, что и посоветовать»)
[Ιωάννου 1984: 276].

Так и родилась эта книга, которой сам автор был несказанно доволен и полагал, что она прослужит долгие годы, помогая молодым людям лучше овладеть родным, современным литературным языком (а как мы помним, это было одной из болевых точек для грекоязычного общества) и научиться ясно и связно излагать свои мысли.

По-видимому, такую же задачу Иоанну ставил перед собой и при переводе античных текстов. Как формулирует Х. Милионис, имея в виду «Ифигению в Тавриде», «*η μετάφραση του κειμένου γίνεται σε λόγο απλό και μάλλον συντηρητικό – εννοώ χωρίς φραστικές εκζητήσεις. Έρρυθμο, χωρίς να είναι έμμετρος ο στίχος. Ένα λόγο εύληπτο για τους θεατές, αν ήταν ν'ακουστεί στο*

θέατρο, και για τους μαθητές, αν ήταν να διδαχτεί στο Γυμνάσιο» («Текст переведен простым и сдержанным языком, т.е. без каких-либо изысков. Он ритмичен, хотя и не укладывается ни в какой стихотворный размер. Перевод сделан так, чтобы быть понятным для зрителей, зазвучи он с театральной сцены, и для учеников, изучающих его на уроках в школе») [Μηλιώνης 1996: 305].

В целом язык Георгия Иоанну, не только Иоанну-филолога и Иоанну-переводчика, но и Иоанну-писателя, можно охарактеризовать как простой и лаконичный (мы попробуем показать это на некоторых рассматриваемых ниже примерах), при этом простота его – не досадное последствие недостатка выразительных средств, а целенаправленный результат долгой и упорной работы. Приведем слова поэта и литературного критика Никоса Лазариса:

«Πιστεύω πως ο Ιωάννου ανήκε σ'αυτό το είδος των συγγραφέων που αισθάνονται προσκολλημένοι στη γλώσσα. Δεν τη γνωρίζουν απλώς σε βάθος· ανασαίνουν μέσα σ'αυτή. Έχω νωπή στη μνήμη μου την εικόνα του Ιωάννου να επιπλήττει ένα νέο ποιητή, γιατί είχε χρησιμοποιήσει τις λέξεις με μηχανικό τρόπο στο ποίημα που μόλις μας είχε διαβάσει. «Να μη χρησιμοποιείτε λέξεις που δεν έχουν ένα συναισθηματικό βάρος, κάποιο ιδιαίτερο χρώμα για σας» έλεγε. Ο ίδιος ακολουθούσε πιστά αυτό τον κανόνα· ήταν ένας εχθρός της αοριστίας και της ασάφειας· ένας μανιακός της ακρίβειας στην έκφραση» («Я полагаю ,что Иоанну принадлежал к тому типу писателей, для которых неизмеримо важен язык; они не просто владеют им сполна, - они им дышат. У меня в памяти свежа картина, как Иоанну порицает одного молодого поэта за то, что тот механически отнесся к использованию слов в своем только что прочитанном перед нами стихотворении. «Не употребляйте слова, которые не несут для вас особой смысловой нагрузки, особого оттенка», говорил он. И сам неизменно следовал этому правилу, будучи врагом любой неясности и неопределенности и с маниакальной страстью добиваясь безукоризненной точности выражения») [Λάζαρης 1988: 233].

Глава 3. Анализ творчества Георгия Иоанну на примере отрывков из произведений разных лет

3.1. От поэзии к прозе

Рассмотрим для примера одно из первых творений Георгия Иоанну, стихотворение «**Μοжет, сердце оμοет**», включенного в сборник «Подсолнухи».

ΙΣΩΣ ΤΗΝ ΑΠΟΠΛΥΝΕΙ

Μη φοβάσαι πια
την καλοκαιριάτικη βροχή
τις νύχτες που ξυπνάς
απ' τον βαθύ των φύλλων ψίθυρο.
Κλείσε τα μάτια μόνο καλύτερα,
κι άνοιξε κείνη την καρδιά σου.
Ίσως την αποπλύνει η καταιγίδα.

(«Ты больше не бойся // летнего ливня, // просыпаясь ночью // от глухого шороха листьев. // Только зажмурься покрепче, // а сердце раскрой – // может, его оμοет гроза »).

Очень простое, на первый взгляд, стихотворение: ни сложных слов, ни непонятных образов. Привычная, обыденная даже картина: летний дождь, который, видимо, стучит в окно или по крыше, раскачивая ветки деревьев, и ребенок, который просыпается от непривычного шума и пугается. Впрочем, и про ребенка мы только предполагаем, ибо какой взрослый станет бояться шума дождя и зажмуриваться покрепче. А дальше - игра словами, переход от буквального к метафорическому (κλείσε τα μάτια - άνοιξε την καρδιά), второй план, который лишь неясно просвечивает сквозь дождевые капли. Почему и от чего, от каких переживаний и боли (крови, пыли) хочет отмыть свое

сердце лирический герой, остается только предполагать. Намек на тайну добавляет эмоционального напряжения, ощущаемого почти физически, как электричество в воздухе во время грозы.

Уже здесь различим тот самый тихий голос, обращенный к самому себе, который слышится почти во всех произведениях Иоанну, включая и «Столицу беженцев». Уже местами в инверсированном порядке стоят слова (απ' τον βαθύ των φύλλων ψίθυρο), уже природные явления, дождь и гроза, выступают неизменным фоном. Ритм, не уложенный в размер (κλείσε τα μάτια μόνο καλύτερα), и музыкальная звукопись (τον βαθύ των φύλλων ψίθυρο) дополняют общий рисунок.

Обратимся теперь к рассказу, относящемуся к зрелому периоду творчества Георгия Иоанну, - «В доме Кемалья» («Στου Κεμάλ το σπίτι»). Это именно рассказ (διήγημα) из сборника «Единственное наследие», а не текст в прозе (πεζογράφημα). Повествование ведется от первого лица множественного числа, некоего «мы», под которым подразумевается фигура рассказчика и, по-видимому, его семьи и соседей по двору, переселенцев из Малой Азии, как выясняется впоследствии. Сюжет вкратце таков: каждый год в конце лета во дворе дома, где растет прекрасная шелковица, славная на всю округу, появляется загадочная женщина, вся в черном, говорящая мало и только по-турецки. Она просит стакан воды, чтобы напиться, и уже по тому, как она его держит, становится понятно, что женщина эта не из простых. Напившись колодезной воды, она садится на пороге, ест шелковичные ягоды и задумчиво смотрит вдаль или на соседний дом, где, как считается, родился Кемаль Ататюрк. Сцена повторяется из года в год, пока однажды ей не наливают воду из-под крана, поскольку хозяин дома, проведя водопровод, посчитал колодец ненужным более анахронизмом и слил туда канализацию. Женщина по одному глотку понимает, что вода не из колодца, и раздосадованная, возвращает стакан, продолжая, впрочем, сидеть на пороге и есть ягоды. Затем война на несколько лет прерывает все течение мирной

жизни, однако после войны таинственная женщина вновь появляется во дворе у рассказчика. К ее изумлению и ужасу оказывается, что и шелковицы больше нет – в нее попала сброшенная итальянцами бомба, и сам дом полуразрушен и пуст, а рядом возводится уродская высотка. С тех пор незнакомка пропадает навсегда. Спустя некоторое время во дворе опять разворачивается строительство, и рабочие раскапывают прекрасную мозаику.

«Το ψηφιδωτό αυτό οι δασκαλεμένοι εργάτες το σκεπάσανε γρήγορα γρήγορα για να μην τους σταματήσουν οι αρμόδιοι. Πάντως, τις ώρες που το έβλεπε το φως του ήλιου, γίνονταν διάφορα σχόλια απ' την έκθαμβη γειτονιά. Όλοι μιλούσανε για την ομορφιά και την παλιά δόξα, μα ανάμεσα στα δυνατά λόγια και τις φωνές, άκουσα μια γρια να σιγολέει: «Στο σπίτι αυτό καθόταν ένας μπέης, που είχε μια κόρη σαν τα κρύα τα νερά. Κυλιόταν κάτω, όταν φεύγανε, φιλούσε το κατώφλι. Τέτοιο σπαραγμό δεν ματαείδα».

(«Эту мозаику уже наученные опытом рабочие быстро-быстро прикрыли от посторонних глаз, чтобы власти не приостановили ход работ. Но по крайней мере в те часы, что она оставалась на виду, освещаемая солнцем, пораженные жители округа отпускали различные комментарии. Все говорили о красоте и древней славе, но среди их громких слов и звучных голосов я расслышал, как одна старушка тихо произнесла: «Жил в этом доме один бей, и была у него дочка, красавица, словно прохладная вода. Она валялась по полу, когда им нужно было бежать, целовала порог. Такой душераздирающей муки я в жизни не видала») [Ιωάννου 1974: 57].

Даже в приведенном выше отрывке видны все те же основные черты стиля Иоанну: простая, не вычурная лексика, местами инверсированный порядок слов, смысловые противопоставления и ударная заключительная фраза, проливающая свет на все сказанное ранее. Только теперь становится понятно, кем была та загадочная женщина в черном и почему она пила только колодезную воду и подолгу сидела на пороге.

И если стихотворения имели характер еще скорее сюрреалистический, чем сказочный, то появление волшебных элементов (загадочная женщина в черном, необыкновенная на вкус вода, тихий комментарий старушки, похожий на традиционный зачин) вкуче с выражением *σαν τα κρύα τα νερά*, на котором, собственно, строится интрига, нам кажется логичным объяснить влиянием фольклора, народных песен, которые Иоанну с любовью собирал и изучал на протяжении многих лет. То же самое можно наблюдать и на примере текстов из «Столицы беженцев», один из которых мы подробно проанализируем.

3.2. «Столица беженцев». Общий обзор

«Столица беженцев» - последняя книга, изданная при жизни автора. Она состоит из 11 глав, 1 небольшого пояснения и 2 приложений – «Маленькая годовщина» и «О себе самом», и посвящена Салоникам, его атмосфере, ландшафту, населению, образу нынешнему и прошлому, а также мечтам и воспоминаниям, с ним связанным.

Несмотря на то, что ко времени выхода книги Иоанну уже много лет живет в Афинах, образ родного города продолжает занимать писателя; и тому обстоятельству, что сборник начинается с сопоставления двух столиц, служат предпосылками как витающая в воздухе идея сравнения двух крупнейших городов страны, так, по-видимому, и личная потребность самого автора понять и объяснить, как же вышло, что всей душой любя город Святого Димитрия, он, тем не менее, перебрался к подножию Ареопага²³.

Более пристально и по-научному бесстрастно этот вопрос рассматривается в 8 главе «Περί της φυγής, της διαφυγής, ή και της καταφυγής πολλών πνευματικών δημιουργών της Θεσσαλονίκης στην Αθήνα» («Об изгнании многих представителей творческой интеллигенции Салоник, их бегстве и поиске спасительного пристанища в Афинах»). Почти столь же объемна и детальна глава «Η πρωτεύουσα των προσφύγων» («Столица беженцев»), давшая название всему сборнику, в которой Иоанну подробно описывает современный город, его климат, особенности послевоенной застройки и условий жизни. Отдельный очерк посвящен отсутствию здоровой политической жизни в Салониках («Θεσσαλονικέων ύπνος και ξύπνος» («Сон и явь фессалоникийцев»)). Эти четыре сравнительно длинных главы (16-20 страниц), больше напоминающие заметки публициста, перемежаются короткими (3-8 стр.) и яркими зарисовками, в которых детские воспоминания

²³ В Афинах Иоанну проживал по адресу ул. Делиянни, 14, в районе Экзархия.

автора сливаются с фантазиями, стирая границу между реальностью и вымыслом: «Κάτω από τις πυκνές δενδροστοιχίες» («В сени густых аллей»), «Το λειρί του πετεινού» («Петушиный гребешок»), «Λεκιασμένα ντουβάρια» («Запятнанные стены»), «Και ιδού νεφέλη λευκή» («И вот светлое облако...»).

Центральное место композиции занимает глава «Εν ταῖς ἡμέραις ἐκεῖναις...» («В дни оны...»), в которой Иоанну со сдержанной и оттого проникновенной эмоциональностью очевидца и художника рассказывает о депортации еврейского населения, судьбоносной не только для города, но и для всей Европы трагедии XX века.

Наиболее полно и подробно тема Второй Мировой войны и немецкой оккупации освещается в заключительной, 10й главе «Ὁ Χριστός ἀρχηγός μας...» («Христос наш предводитель...»), повествующей о юности автора, пришедшейся на страшный период греческой и мировой истории, отголоски которого прослеживаются во всем его творчестве. Герой рассказывает нам о том, как жилось ему, греческому мальчишке из семьи мигрантов, в годы войны, сначала освободительной, а затем гражданской, в период брожений и перестановки сил в политике и церкви, во времена голода и бомбежек, в критические для человеческой души моменты.

Тот факт, что автор пишет от первого лица²⁴, с одной стороны, и то, что он в действительности был свидетелем описываемых событий (чему дополнительным подтверждением служит личный дневник Иоанну, опубликованный как приложение к главе), заставляет нас поверить в абсолютную достоверность, документальность повествования, или же, поддавшись скептицизму, усомниться в реальности существования и самого дневника. Между тем внимательный читатель усмотрит здесь как раз ту

²⁴ А. Зимбоне останавливается на этом вопросе довольно подробно, приводя цитаты из нескольких интервью с писателем [Zimbone 2008: 72-73].

самую разновидность «βιοματική λογοτεχνία», основоположником которой в греческой литературе выступал Иоанну.

Очень многое о начале пути, о художественных принципах, о методах работы над книгами, о взглядах на свои задачи как писателя, о расширении творческих интересов и совершенствовании авторской манеры мы узнаем из двух последних очерков, включенных в «Столицу беженцев», – «Μιά μικρή ελέτειος» («Маленькая годовщина») и «Είς εαυτόν» («О самом себе»). Первый написан еще в 1974 году, за несколько месяцев до свержения Хунты, и посвящен в основном обстоятельствам публикации первого стихотворного сборника «Нλιотρόπια» («Подсолнухи»), увидевшего свет в 1954 году. Как признается сам Иоанну, текст мог бы быть гораздо подробнее и откровеннее (и был в самом деле, однако подвергся авторским сокращениям), будь исторические условия более располагающими к этому, ибо:

«πιστεύεις τρομερά στην τοποθέτηση των γεγονότων, ιδίως των συγγραφικών γεγονότων, όπως είναι για σένα τα βιβλία, μέσα στο χώρο και το χρόνο τους, στην εποχή τους. Έτσι γίνονται πιο κατανοητά ως προς τις επιλογές τους κυρίως, αλλά και αναδεκνύεται σωστότερα η όποια ηθική αξία τους».

(«Ты твердо веришь в важность помещения событий, особенно событий, связанных с сочинительством, каковыми для тебя являются книги, в определенное место и время, в соответствующую эпоху. Так становится понятнее, в основном, почему были приняты те или иные решения, а также нагляднее видно их истинное достоинство (с точки зрения этики и морали) [Прωτ. 208].

«О себе самом» написан на 10 лет позже, в другое время и в других, более благоприятных условиях. Иоанну, словно предчувствуя свой уход, подводит итоги тридцатилетней творческой жизни, рассказывая о том, к чему

стремился и чего, с большим или меньшим успехом, достиг, осторожно приговаривая:

«Ξέρεις πολύ καλά τι θα κάνεις και με τι ρυθμό πιθανώς θα βαδίσεις, μα δεν θέλεις να δεσμευθείς, γιατί άνθρωποι είμαστε και καμιά φορά δεν τα πραγματοποιούμε».

(«Ты очень хорошо представляешь себе, чем будешь заниматься²⁵ и в каком темпе, скорее всего, будешь двигаться, но ты не хочешь себя связывать, потому что все мы люди, и иногда наши планы не сбываются») [Прот. 277].

3.3. Анализ главы «Петушиный гребешок»

²⁵ Иоанну подумывал взяться за написание романов.

Глава «Петушиный гребешок» («Το λειρί του πετεινού») – одна из четырех коротких глав-воспоминаний, яркими стежками расцвечивающих канву повествования (остальные три: «Κάτω από τις πυκνές δενδροστοιχίες» («В сени густых аллей»), «Λεκιασμένα ντουβάρια» («Запятнанные стены»), «Και ιδού νεφέλη λευκή» («И вот светлое облако...»)).

Герой, словно бы неторопливо беседующий сам с собой²⁶, рассматривает фотографию в журнале. Изображенные на снимке мертвые петухи и курицы наводят рассказчика на одно из воспоминаний времен его детства, когда он, маленький мальчик-дошкольник, идя со своей бабушкой привычной дорогой через парк, наткнулся на груды срезанных по осени цветов. Они были прекрасны, но мертвы, а цветом лепестков неожиданно похожи на гребень петуха, живущего дома в курятнике. И мальчик, не колеблясь, дает им свое название – «петушиный гребешок». Положив один из цветков в карман и крепко сжимая его в ладошке, герой вместе с бабушкой продолжает свой путь, направляясь к дому одной старой знакомой, но неожиданная гроза вынуждает их укрыться в церкви Св. Екатерины. Необычная обстановка, новые впечатления и первое филологическое открытие способствуют тому, что у мальчика разыгрывается воображение, и вот он уже видит себя героем истории, изображенной на одной из икон, а бабушка, присевшая отдохнуть на скамеечку, превращается в злого змея. Но дождь заканчивается, фантазия рассеивается, и остается только по-детски нетерпеливое желание сравнить смятый лепесток с обивкой домашних

²⁶ Рассказ ведется во втором лице и построен в виде внутреннего монолога, обращенного к самому себе. Такой прием вкупе с доверительным тоном создает у простодушного читателя уверенность в том, что перед ним – откровения самого писателя. См. также комментарий Друкопулоса: «χρησιμοποιείται <sc. το δεύτερο πρόσωπο> από τον αφηγητή για να απευθυνθεί στον εαυτό του· δηλαδή χρησιμοποιείται, θα έλεγε κανείς, αντί του πρώτου ενικού. [...] Ο αφηγητής στην περίπτωση του δεύτερου προσώπου είναι μείγμα αφηγητή-ακροατή» [Друκόπουλος 1992: 146].

кресел. Вечером, по возвращении из гостей, можно наконец удовлетворить любопытство и удостовериться, что «гребешок» и впрямь похож на ткань обивки и цветом, и на ощупь. Успокоенный и довольный собой и своим открытием, ребенок засыпает, а читателю слышится уже взрослый голос рассказчика, перечисляющий все будущие несчастья, постигшие и петуха, и парк, и целый город... И под гром грозových раскатов повзрослевший герой в памяти своей возвращается в несуществующий ныне дом, напевая акритскую песенку, которую тогда еще не знал.

Как мы видим, структура повествования не линейна, а хронология событий не вполне соблюдена. Начиная рассказ с недавнего воспоминания («Κοίταγες **προχτές** μιά ωραία φωτογραφία»), герой мыслями уносится в прошлое и воссоздает в памяти один эпизод из раннего детства («**Ἦσουν πολύ μικρός**, ίσως δεν είχες πάει ακόμη στο σχολείο, όταν αντίκρισες τον σωρό των ξεριζωμένων φυτών και των κομμένων λουλουδιών μέσα σε κείνο το πάρκο, μπροστά στην Αχειροποίητο»), внутри которого сохраняется логичная последовательность событий.

Далее рассказчик уже с позиции себя нынешнего, взрослого, комментирует случившееся вскоре после описанного эпизода (через пару дней: «το λουλούδι πήρε να μαραίνεται και **κάποια μέρα** εξαφανίστηκε απ' το βάζο. Το είχαν πετάξει», через пару месяцев: «Ο πετεινός σφάχτηκε **τα Χριστούγεννα** και το κεφάλι του πετάχτηκε στις γάτες», спустя пару лет: «τα έπιπλα αλλάχτηκαν **σε λίγα χρόνια**, γιατί το βαθυκόκκινο χρώμα τους παραέδειχνε τη σκόνη»), переходя постепенно от непосредственных последствий к более отдаленным итогам («Το πάρκο καταστράφηκε ολότελα από τον Δήμο και μόνο η χαβούζα του απόμεινε, γεμισμένη — ω, της αθλιότητας! — με χρώμα»);

продолжает, обрисовывая уже настоящее, восходящее к тому прошлому, что остается жить только в памяти («Οι δρόμοι **δεν έχουν πια** ξανθωπή σκόνη, που όταν βρέχει γίνεται σκουρότερη. **Είναι** όλοι τους **στρωμένοι** με άσφαλτο. Η γιαγιά

σου και η φιλενάδα της έχουν γίνει προ πολλού κι αυτές σκόνη. Και μοναχά οι βροχές εξακολουθούν να υπάρχουν. Οι βροχές, ο αέρας, οι κεραυνοί και η Αγία Αικατερίνη...»)

и в завершение признается, что во сне находит способ возвращаться в то далекое прошлое, пересекая границы времени и пространства.

Присмотревшись внимательнее, мы можем различить многие временные пласты, которые наслаиваются друг на друга, местами проникая один в другой, утолщаясь или постепенно сходя на нет и теряясь в бесконечности. Если попробовать их выделить и вписать в некоторые хронологические рамки, то получается примерно следующее:

1. допотопное, чуть ли не в прямом смысле, библейское прошлое – его тень лишь угадывается в образах икон и церкви, омываемой дождевыми потоками будто водами всемирного потопа;
2. давнее историческое прошлое – о нем мы вспоминаем благодаря авторской отсылке к эпохе империи («βροντολογάει το πορφυρό Βυζάντιο πάνω απ' τη Σαλονίκη»)²⁷;
3. давнее прошлое автора – его детство (собственно, детское воспоминание, составляющее центральную часть рассказа)²⁸;

²⁷ Пожалуй, сюда же можно условно отнести и время действия цитируемой акритской песни.

²⁸ Это время, в свою очередь, также неоднородно; оно вмещает в себя как небольшой временной отрезок, в течение которого происходит основное действие (поход в гости, обнаружение срезанных цветов и пережидание дождя в церкви), так и весь период детства, к которому автор неоднократно обращается («Ήσουν μαζί μέ τή γιαγιά σου, πού **σέ περνοῦσε πάντα ἀπό κεῖ**, γιατί καταλάβαινε πώς τό παρκάκι ἐκεῖνο <...>, ἦταν γιά σένα ἕνα πραγματικό παραμύθι», «Τό λουλούδι ἐκεῖνο <...> ἔμοιαζε καί μέ τό βελοῦδο, μέ τό ὄποῖο ἦταν στρωμένα τά καινούργια ἔπιπλά σας καί πού ἡ μάνα σου τά **ἔντυνε** μέ κάτι σκεπάσματα γιά τή σκόνη» - характерный паратаτικός, указывающий на многократность действия в прошлом;

4. недавнее, длительное прошлое - жизнь автора во взрослом возрасте (упоминание про тупик, самый приятный из тех, где он оказывался, замечания про приобретенные знания и жизненный опыт (напр., «αργότερα έμαθες πως οι πετεινοί έχουν διαφόρων ειδών λειριά», «το ακριτικό τραγούδι, που έμαθες αργότερα»));

5. недавнее, моментальное прошлое – за пару дней до того, как состоялся внутренний монолог («Κοίταγες **προχτές** μια ωραία φωτογραφία»), начальная точка отсчета всей изложенной истории;

6. настоящее – собственно, время авторского монолога, которое подразумевается в начале текста (из легко восстанавливаемого сравнения <σήμερα> - προχθές), прослеживается во вкраплениях авторских ремарок («Δεν είσαι ρομαντικός, σίγουρα, μα δεν είσαι και αναίσθητος μπροστά στα όσα βλέπεις να συμβαίνουν», «Τώρα ξέρεις ότι τα είχαν κλαδέψει ή ξεριζώσει οι κηπουροί...»), «Τώρα, μετά από τόσα χρόνια, και τόσες ποικιλίες πετεινών, εξακολουθείς με την ίδια λέξη να τα ονομάζεις...») и сгущается в заключительной фразе («Τώρα, συχνά <...> σιγοψιθυρίζεις το ακριτικό τραγούδι...»);

7. настоящее длительное, устремляющееся в бесконечность будущего («Μοναχά οι βροχές εξακολουθούν να υπάρχουν. Οι βροχές, ο αέρας, οι κεραυνοί και η Αγία Αικατερίνη...»).

Все эти времена сосуществуют в рассказе, перетекают одно в другое, как и пространственные планы, подчиняющиеся не строгой логике прозы жизни, а волшебству поэтической фантазии. Особенно отчетливо это видно на примере заключительных фраз:

«Περάσατε άπ' τά «Καμένα», όπου **όταν** **μποροῦ**σες **κνηγοῦ**σες **ἀκρίδες**, πού τίς **ἔ**παιρνες μετά σπίτι καί τίς **ἔ**βαζες μέσα σέ κουτιά...»).

«Τώρα, συχνά, όταν μετά από βροχή τρέχεις στον ύπνο σου σε κείνο το σπίτι της οδού Κοζάνης, στο οποίο δεν μπορείς να πας αλλιώς, γιατί ούτε αυτό, ούτε καν ο δρόμος υπάρχει — «Κασταλλίας» τον επονόμασαν οι γελοίοι! — σιγοψιθυρίζεις το ακριτικό τραγούδι, που έμαθες αργότερα:

Εψές αργά ψιχάλιζε κι ο Γιάννης ετραγούδα.

Του πήρε ο αέρας τη φωνή στου Δράκοντα την πόρτα...

Και λέγοντας αυτά φτάνεις στο σπίτι σας, ενώ βροντολογάει το πορφυρό Βυζάντιο πάνω απ' τη Σαλονίκη».

(«Теперь частенько, когда после дождя ты во сне торопишься в тот дом на улице Козани, куда не можешь попасть никак иначе, поскольку ни самого дома, ни даже улицы больше не существует — какие-то дураки переименовали ее в Кастальскую, — ты тихонько напеваешь акритскую песню, которую выучил позже:

«Вчера вечером шел дождик, а Янис пел.

Ветер донес его голос до двери Змея...»

И произнося эти слова, ты подходишь к вашему дому, а над Салониками грохочет багровый Византий.»)

Реальность, сон, религиозные переживания, детские воспоминания и художественный вымысел благодаря животворной энергии природы и силе творческой фантазии смешиваются, вступают в реакцию, порождая новый мир, вселенную Георгия Иоанну:

«Και καθώς ήσουν θρήσκος, και θα ξαναγίνεις, ως φαίνεται, θρήσκος, διάβαζες κάθε ημέρα και από ένα εδάφιο της Γραφής και πίστευες πως εκείνα όλα ήταν γραμμένα για σας — για σένα, τους άλλους, και την πόλη σας — που ήταν, βέβαια, το σύμπαν, και θα ξαναγίνει κάποτε το σύμπαν, ο χώρος

δηλαδή, όπου θα ενωθείς με τα στοιχεία και θα χάσεις κι εσύ την ταυτότητά σου.»

(«А поскольку ты был религиозен и, похоже, снова им станешь, ты каждый день читал по параграфу из Священного Писания и верил, что все это было написано о вас – о тебе, об остальных и о вашем городе, который, конечно, был <для тебя> целым миром, вселенной, которой он станет и снова, местом, где ты соединишься с другими элементами и утратишь, как и они, свою идентичность») [Прот. 112].

В мире фантазии все превращается одно в другое, пространство искривляется, образы видоизменяются, подчиняясь нелинейным законам сновидений. Реальная церковь через сравнение с византийским замком отождествляется с украшенным керамической плиткой замком на иконе, и вот уже герой, подходя к церковным дверям проверить, не закончился ли дождь, незаметно переносится к порогу царского дворца. Как на знаменитой картине Эшера, взгляд его направлен одновременно и внутрь, и вовне²⁹⁷⁴. Заботливая бабушка, радующая внука прогулками по красивому парку, превращается в злую сказочную старуху и, более того, в угрожающего дракона, сошедшего с иконы. Белые птицы словно оживают в образах прекрасных невест в атласных платьях, а красные лепестки цветка начинают мерещиться тут и там, постепенно застилая собой все пространство церкви.

Мысль движется не линейно, по камушкам ассоциаций перебираясь через поток сознания. Прозаический, или, вернее, неритмизованный текст Иоанну производит на читателя впечатление первозданного хаоса, где все

²⁹ М.К. Эшер, «Картинная галерея», 1956 г. Изображение см., напр., по ссылке <http://mcesher.ru/uspeh/LW410.jpg>, а подробный обзор творчества Эшера, включая описание упомянутой картины и комментарий самого художника в презентации Д. Дическул: <http://610.ru/rest/eratos/escher.pdf>.

взаимосвязано и автономно одновременно, - эффект более характерный для поэзии – однако впечатление это обманчиво и создается автором намеренно. За ним скрывается целенаправленная работа писателя, поиск нужного порядка слов и самого изложения, находящий выражение в сложном переплетении сложноподчиненных предложений, потому что таким образом

«εξυπηρετείται προπαντός η συνώθηση, ο συνωστισμός εικόνων και ιδεών, που τις βρίσκεις έτσι συνδεδεμένες μέσα σου και που έτσι δίνονται πιο πιστά, πιο κοντά δηλαδή στα συμβαίνοντα εντός σου. Γιατί, βέβαια, τα κείμενά μας κυρίως την εσωτερική κατάστασή μας πρέπει να αποδίδουν» («это помогает сконцентрировать и сплотить образы и идеи, которые именно так соединены у тебя в голове и которые, будучи так представлены, передаются достовернее, то есть, ближе к тому, что происходит у тебя внутри. Потому что, конечно, наши тексты должны главным образом передавать наше внутреннее состояние³⁰»)
[Прот. 269].

С хитросплетениями синтаксического строя контрастирует тщательно выверенный лексический состав. Иоанну, несмотря на классическое образование и горячую любовь к народному творчеству, избегает диалектизмов, жаргонизмов, архаизмов, сознательно оставаясь в строгих рамках современного литературного языка в его грамматическо-академическом изводе²⁷. Красоту и гладкость его речи придает необычайно выверенный отбор слов, наиболее точно передающих мысль автора или впечатление в тот или иной момент, владение богатым спектром синонимов и игра на сочетаниях по смежности.

³⁰ Заявление о том, что тексты в первую очередь должны отражать внутреннее состояние, кажется одним из ключевых для понимания творчества писателя и тех художественных целей, которые он ставил перед собой. Также нельзя не отметить, что и в этом Иоанну проявляет себя как истинный поэт.

В рассматриваемом тексте лишь изредка встречаются слова, выделяющиеся на общем стилистическом фоне и несущие особую смысловую нагрузку, например:

- **πετεινός**, которое вынесено уже в заголовок (о причинах выбора этого варианта взамен разговорного κόκορας можно лишь догадываться; очевидной кажется игра слов, т.к. под словосочетанием *το λειρί του πετεινού* может подразумеваться как гребень настоящего петуха, так и цветок, известный под названием «петушиный гребешок», однако желание подчеркнуть связь времен и на лексическом уровне или соображения благозвучности также могли сыграть некоторую роль);

- **θηρίο**, употребленное один раз в описании иконы и далее замещенное нормативным θηρίο (предполагая естественное желание автора не повторяться и разнообразить речь, называя зверя то θηρίο, то ερπετό, то σαύρα, не будем забывать и об известной пословице «φοβάται ο Γιάννης το θεριό και το θεριό τον Γιάννη», имеющей, по всей видимости, фольклорные корни и вполне подходящей контексту описываемого эпизода);

- **μπαϊρία** – в одной из двух реплик бабушки рассказчика («Όλο στα μπαϊρία κοιτάζει»), происходящее от турецкого bayır «склон, холм», которое служит отчетливой речевой характеристикой старушки – беженки из региона, находившегося в составе Турции.

Четкость и лаконичность присуща и системе действующих лиц. В разбираемом нами тексте героев совсем немного, из них только трое предстают в образе реальных людей (рассказчик в зрелости, он же, но в детском возрасте³¹, и бабушка), и один в облике фантастического персонажа (златовласый юноша с иконы). Возможно, стоит выделить еще образ города,

³¹ Мы понимаем, что это один и тот же человек, однако, с художественной точки зрения мы видим две отдельные фигуры. Это подчеркивается и самой формой диалога с самим собой, и тем, как по-разному они воспринимают мир вокруг.

обретающий к концу повествования некоторую раздвоенную аллегорическую персонификацию («βροντολογάει το πορφυρό Βυζάντιο πάνω απ' τη Σαλονίκη»), остальные же люди, звери и чудовища служат реквизитом и фоном для игры воображения (петух, святая Екатерина, отождествляемая со спасенной девушкой, змей и т.д.).

Повзрослевший герой занимает отстраненную позицию наблюдателя и комментатора, лишь в конце намекая, что и сам принадлежит к тому же сюрреалистическому миру: «Τώρα, συχνά, όταν μετά από βροχή τρέχεις στον ύπνο σου σε κείνο το σπίτι της οδού Κοζάνης... σιγοψιθυρίζεις το ακριτικό τραγούδι ... Και λέγοντας αυτά φτάνεις στο σπίτι σας...». Оказывается, во сне он, преодолевая течение времени, вновь превращается в ребенка и, напевая песенку, бежит к себе домой, туда, где в курятнике живет петух с толстым красным гребешком, в гостиной пылятся кресла, обитые красным бархатом, а керосиновые лампы разливают свой мягкий и уютный свет. Забытое детство и утраченное величие, горечь потери – и призрачная надежда на возможность возврата, во сне или в памяти.

На первый взгляд, противовесом этому воздушному миру фантазий выступает приземленная фигура бабушки героя, с ее вечными назиданиями и заботой о насущном: чтобы ботинки были целы, чтобы одежда не намокла, чтобы ребенок был накормлен и уложен спать. С другой стороны, именно бабушка ведет внука длинной дорогой через парк, желая порадовать его невероятной, яркой красотой («Нσουν μαζί με τη γιαγιά σου, που σε περνούσε πάντα από κει, γιατί καταλάβαινε πως το παρκάκι εκείνο με τα πολύχρωμα λουλούδια του, τα κόκκινα ψάρια στη χαβούζα του, τις φωταψίες των νερών του με τα χρωματιστά γυαλιά κατά τις μεγάλες γιορτές, ήταν για σένα ένα πραγματικό παραμύθι, που θα σε συνόδευε παρηγορητικά για πάντα»).

Она – сказочный, фольклорный образ, сочетающий в себе народную смекалку, которая в городских условиях трансформировалась в обычную прагматичность (идет пешком, вероятно, из экономии, следит за сохранностью одежды и обуви) и волшебные свойства (превращается, хоть и в воображении героя, в злого дракона), который уводит рассказчика за пределы его привычного мира как в прямом, так и в переносном смысле³², служа проводником в область фантазии и утраченный мир сказки и традиции.

Необычно важную для прозаического произведения роль играет цвет, что подчеркивается уже в первой фразе: «Κοίταγες προχτές μια ωραία φωτογραφία, έγχρωμη». Для 1984 года цветная фотография – не такая уж редкость. Почему же Έγχρωμη ставится в ударную позицию? Возможно, потому, что на черно-белом снимке контраст белого и красного был бы не очевиден, а между тем, именно алые пятна петушиных гребней на белом фоне выделяются особенно ярко³³. И только ли белым шелковистым оперением напоминают мертвые птицы утомленных невест в атласных платьях? Рассказчик поясняет ход своей мысли: красивая фотография, изображающая умерщвленных птиц, случайно всколыхнула воспоминания о прекрасных картинах смерти и

³² Чтобы навестить знакомую землячку бабушки, они отправляются в долгий путь на другой конец города: «βγαίνατε πιά άπ' τά Καμένα και άνηφορίζατε προς τό Διοικητήριο, **Όπου βρίσκονταν περίπου τά Όρια τοῦ κόσμου σου**»; благодаря бабушке, заходят в церковь, где у мальчика разыгрывается фантазия; бабушка сохраняет связь с далекой родиной («πήγατε να περάσετε μέσα από τό πάρκο, για να πᾶτε σε Έναν δυτικό συνοικισμό, Όπου μέσα στη σκόνη και στα χώματα κατοικούσε μία γνωστή τῆς γιαγιάς σου άπ' τήν πατρίδα»), напоминая о горечи утраты далекого и прекрасного мира.

³³ Разные оттенки красного и фиолетового, особенно μαβής, нравились Иоанну, недаром даже обложка «Буклета» была намеренно отпечатана именно в этом цвете [Ιωάννου, Φυλλ. 3-4: 50].

предоставляет читателю самому восполнить слишком очевидное недостающее звено в цепочке ассоциаций *смерть-красное-<кровь>*³⁴.

Белые петухи, невесты в белом – невинные жертвы, белыми, следуя логике, должны быть и цветы, срезанные садовниками, которые так поразили воображение юного героя истории. Однако же ход человеческой мысли не столь прямолинейен, она бежит по извилистым дорожкам ассоциаций и со стороны не всегда понятно, где же находится конечная точка пути. Зато читатель, знакомый, как и автор, с произведениями классиков, не упустит из виду аллюзии на знаменитый античный мотив сорванного цветка, который встречается и у Сапфо, по-видимому, в эротическом контексте, и у Катулла, и у эпического Вергилия, в описании сцены гибели в бою героя Эвриала: *«Purpureus veluti cum flos succisus aratro // Languescit moriens...»* («Словно пурпурный цветок, срезанный плугом // он бледнеет, умирая...»³⁵).

Нарастающие вибрации темно-красного заполняют замкнутое пространство церкви, а алые крылья дракона готовы угрожающе затрепетать. Напряжение красного цвета достигает апогея, а затем постепенно иссякает с появлением златовласого юноши, сошедшего с иконы. В изображении иконы, кстати, добавляется еще ярко-зеленый цвет, в который окрашено чудище, то ли дракон, то ли ящерица, и по этой контрастной и характерной гамме мы легко представляем себе если не конкретную икону, то, по крайней мере, определенный извод.

Следует заметить, что мы видим икону глазами мальчика, который еще не знает, кто такой Георгий Победоносец; в то время, как читателю из описания становится совершенно очевидно, о каком святом идет речь³⁶. Такой прием позволяет Иоанну с одной стороны, еще сильнее убедить нас в том, что

³⁴ О неразрывной связи смерти и любви в мироощущении Иоанну см. в книге Елены Крупи-Колона [Κρούπη-Κολώνα, 1992: 272-281].

³⁵ У Вергилия, заметим, как и у Сапфо, цветок пурпурного цвета.

воспоминания об эпизоде в церкви относятся к раннему детству, с другой, подчеркнуть детский способ восприятия, свободный от косности, пришедшей вместе с опытом, а с третьей – намекнуть на общность сюжета о змееборстве, который встречается и в сказаниях о Святом Георгии, и в народных песнях о борьбе Яниса со змеем и в эпосе о Дигенисе Акрите³⁷.

Богатая и символическая система образов также удивительна для произведения, на первый взгляд относящегося к реалистичной городской прозе. Город, омытый живой водой, пролившейся дождем с небес, оживает, превращаясь из объекта в субъект, притом, в параллель к фигуре самого рассказчика, в двух ипостасях, - древнего Византия и современных Салоник.

Вообще, природные явления в целом и дождь в частности – любимые символические герои произведений Иоанну, обладающие волшебной силой и бессмертием, и примеры этому весьма многочисленны, достаточно вспомнить стихотворения «Ίσως την αποπλύνει», «Με κυκλώνει απόψε», «Ομίχλη πέφτει», «Όταν αστράφτει», «Έβρεχε δίχως λόγο», очерк «Ομίχλη», не говоря уже о многочисленных упоминаниях, рассеянных тут и там в прозаических текстах. Дождь, ветер, гром были всегда и останутся навечно, понимает герой «Петушиного гребешка», а ему вторит авторский голос из главы «Και ιδού νεφέλη λευκή»:

*«Οι νεφέλες θα βρέχουν και θα μπουμπουνίζουν κι εσύ θα είσαι – αν είσαι –
μια χούφτα χώμα στην επιφάνεια της πόλης αυτής...»* («Тучи будут

³⁶ И нам кажется неслучайным, что юное отражение Георгия Иоанну останавливается перед иконой именно этого святого.

³⁷ Тот факт, что Иоанну интересовала данная тема, недвусмысленно следует из текста «Τα ακριτικά τραγούδια» [Ιωάννου, 1982] в составе сборника «Εφήβων και μη». Особенно любопытным может показаться текст «Πάλη του Γιάννη με το δράκο», приведенный в качестве одного из примеров акритских песен.

проливаться дождем и грохотать громовыми раскатами, а ты будешь, если вообще будешь – горстью земли на поверхности этого города...»).

Но маленького мальчика из «Петушиного гребешка», в отличие от взрослого рассказчика, дождь скорее пугает, чем радует, и заставляет укрыться от хлябей небесных в церкви, словно в Ноевом ковчеге, омываемом водами всемирного потопа. Как тут не вспомнить стихотворение Элитиса из сборника «Дневник невидимого апреля», опубликованного в том же 1984 году:

ΤΡΙΤΗ, 7

Βρήκα μια μικρή εκκλησία όλο τρεχούμενα νερά
και την κρέμασα στον τοίχο.

Τα μανουάλια της είναι πήλινα
και μοιάζουν με τα δάχτυλά μου όταν γράφω.

Από το πώς αστράφτουν τα τζάμια
καταλαβαίνω αν πέρασε άγγελος.

Και συχνά κάθομαι τ' απογέματα
έξω στο πεζούλι

και κρατιέμαι στις κακοκαιρίες
όπως το γεράνι.

(«Я нашел маленькую церковку, с которой лилась вода // и повесил ее на стену. // Канделябры в ней глиняные // и похожи на мои пальцы, когда я пишу.

// По отблеску на окнах // я понимаю, что пролетел ангел. // А по вечерам я часто сажусь // на приступочку во дворе // и переживаю непогоду // словно герань»).

Есть ли объяснение этому сходству или же оно совершенно случайно, мы затрудняемся сказать. Однако очевидным фактом является то, что для Иоанну была важна культурная традиция, как сохраненная в классических, апробированных временем образцах, так и в современных ему проявлениях. Он вдохновлялся творчеством как признанных мастеров недавнего прошлого (Пападиамантис, Визинос, Кавафис), так и античных писателей (Гомер, Геродот); много лет собирал и издавал произведения греческого фольклора (народные песни, сказки, тексты для театра Карагез), будучи при этом не кабинетным затворником, а творческим человеком, стремившимся быть в курсе всего происходящего³⁸ и живо откликавшимся на вызовы окружающей действительности. И если в лингвистическом отношении Иоанну был, скорее, пуристом, а в плане выстраивания связей как логических, так и синтаксических, руководствовался определенной, собственноручно разработанной системой, развивал ее и совершенствовал, то образная палитра его произведений богата и разнообразна. Весь его опыт, как читателя, исследователя, переводчика с древних языков, учителя, человека своей эпохи находит отражение в его текстах.

³⁸ «Ο Ιωάννου ήταν άνθρωπος της επικαιρότητας», как пишет А. Друкопулос [Δρουκόπουλος 1992: 79].

Заключение

Ставя целью данного исследования обозначить и проанализировать стилистические и лингвистические особенности языка Георгия Иоанну, мы обратились к примерам, взятым из произведений разных лет, и сумели выделить в них основные и неизменные черты, свойственные нашему автору, которые характеризуют его более как поэта, пусть и не ограничивающего себя тесным стихотворным размером, чем прозаика.

Задаваясь вопросом о роли писательской биографии для понимания художественного произведения в целом и глубоко автобиографичных сочинений Георгия Иоанну в частности, мы очертили траекторию движения

литературной критики в области данного вопроса, отметив для себя позицию (необходимость знакомства с биографией в том случае, если сам автор открыто или подспудно призывает к этому читателя), с которой творчество Иоанну видится наиболее всеохватно.

Мы также рассмотрели причины, влияющие на формирование авторского языка и стиля, учитывая при этом не только такие вполне очевидные факторы, как образование, круг общения, профессиональные интересы, но и осветили более широкий спектр проблем, связанных с понятиями стандарта и художественной нормы в греческом языке в историческом аспекте.

Остановившись на проблематике жанровых особенностей «прозы поэтов», мы показали, что критерии, выработанные критикой для определения такого рода прозы, превратились в некое клише, и не отражают своеобразия творческой манеры конкретного писателя. В случае Иоанну его личная интонация подпитывается его практически профессиональными занятиями филологией, этнографией и фольклором. Для Иоанну характерно стремление к поэтической лаконичности демотических песен, воспринимаемых им как некий эстетический идеал в сочетании с абсолютно свободным восприятием диахронии греческого языка. К этой свободе Иоанну приходит, переводя античных авторов. В результате его проза отражает мир, одновременно магический и реальный (сюрреалистический в прямом понимании этого термина), где античность тесно переплетена с современностью.

Проза Иоанну, как представляется, продолжает линию Пападиамантиса и Кавафиса, специфика его связи с великими предшественниками должна стать объектом особого исследования.

Осуществив перевод одной из глав последнего произведения Георгия Иоанну – «Столицы беженцев», мы постарались, насколько это возможно при переводе, показать русскоязычному читателю своеобразие художественного мира Иоанну.

Мы полагаем, что в отношении творческого наследия писателя нам удалось сделать то, к чему сам Иоанну всегда стремился: разместить объекты, объекты, события, идеи, тексты в выверенных осях исторических и культурных координат.

Библиография

Издания Георгия Иоанну

1. Γ. Ιωάννου. Ηλιοτρόπια. Ποιήματα. Θεσσαλονίκη, 1954
2. Γ. Ιωάννου. Τα Χίλια δέντρα. Ποιήματα. Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη, 1963
3. Γ. Ιωάννου. Η μόνη κληρονομιά. Δηγήματα. Κέδρος, Αθήνα, 1974
4. Γ. Ιωάννου. Η πρωτεύουσα των προσφύγων. Πεζογραφήματα. Κέδρος, Αθήνα, 1984.
5. Γ. Ιωάννου. Ο της φύσεως έρωσ. Δοκίμια. Κέδρος, Αθήνα, 1985

Использованная литература

1. Βαγενάς Ν. Η λογοτεχνική αντίσταση στη δημοτική. Αθήνα, 2010
2. Βαγενάς Ν. Για τον Ιωάννου. Κριτικά κείμενα. Αθήνα, 2013
3. Barthes R. De l'oeuvre au texte // Revue d'Esthetique, 24, 1971. Pp. 25-232
4. Belsey C. Critical Practice, London: Methuen, 1980
5. Browning R. Medieval and Modern Greek. London, 1969
6. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation / Trans. by J. E. Lewin. Cambridge, 1997
7. Δρουκόπουλος Α. Γιώργος Ιωάννου. Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του. Αθήνα, 1992
8. Horrocks G. Greek. A history of the Language and its Speakers. London and New York, 1997
9. Κεχαγιόγλου. Η γενιά του '30: πεζογραφία // Ιστορία της ελληνικής γλώσσας. Αθήνα, 2010
10. Κεχαγιόγλου. Η γενιά του '30: ποίηση // Ιστορία της ελληνικής γλώσσας. Αθήνα, 2010
11. Κρούπη-Κολώνα Ε. Ο έρωτας και ο θάνατος στη λογοτεχνία του Γιώργου Ιωάννου. Αθήνα, 2005
12. Κοκόλης Ξ. Η διαμάχη Μαρωνίτη – Ιωάννου. Η επίθεση, η αντεπίθεση και η μονόπλευρη συνέχεια της επίθεσης 1977-2007. Αθήνα: Ίνδικτος, 2008.
13. Λάζαρης Ν. Το μουνδίασμα του φόβου // Για τον Ιωάννου. Κριτικά κείμενα. Εισαγωγή, επιλογή κειμένων Δ. Κόκορης. Εκδόσεις Αιγαίον, 2013. Σς.229-237
14. Mackridge P. Language and National Identity in Greece, 1766-1986. Paperback, January 2011
15. Μηλιώνης Χ. Ο φιλόλογος Γιώργος Ιωάννου // Για τον Ιωάννου. Κριτικά κείμενα. Εισαγωγή, επιλογή κειμένων Δ. Κόκορης. Εκδόσεις Αιγαίον, 2013. Σς. 301-309
16. Spiliadis Th. Η ποιητικότητα του πεζού λόγου: η περίπτωση του Γ. Ιωαννου και του Μ. Χακκα. In E. Close, M. Tsianikas and G. Frazis (Eds.) "Greek Research in

Australia: Proceedings of the Fourth Biennial Conference of Greek Studies, Flinders University, September 2001”. Flinders University Department of Languages – Modern Greek: Adelaide, 415-430.

17. Τζιόβας Δ. Μετά την αισθητική. Αθήνα: Γνώση, 1987. Σς. 197-258

18. Tomashevskij B. Literature and Biography. Readings in Russian Poetics: Formalist and Stucturalist Views, Cambridge Mas.: M.I.T. Press, 1971

19. Χουζούρη Ε. Η Θεσσαλονίκη του Γιώργου Ιωάννου. Αθήνα: Επίκεντρο, 2012

20. Zimbone A. Ghiorgos Ioannou. Saggio critico. Catania 1994

21. Zimbone A. Ρεαλιστική παράσταση και ποιητική ενόραση στην πεζογραφία του Γιώργου Ιωάννου. Αθήνα, 2008

Литература на русском языке

1. Елагина О.Е., Георгий Иванов: особенности поэтики. Москва, 2012

2. Елоева Ф.А. Введение в новогреческую филологию. Спб, 1992

3. Елоева Ф.А. Diglossie après diglossie. Случай современной Греции // Лингвистика от Востока до Запада. В честь 70-летия В.Б.Касевича. Спб. Филологический факультет СПбГУ. Спб, 2011

4. Елоева Ф.А. Литературная норма и память (на примере греческой языковой ситуации) // Сборник статей и воспоминаний к 100-летию профессора Ю.С. Маслова. Спб, 2013, СС. 77–93

5. Фуко М. Что такое автор? // М. Фуко. Воля к истине. М., 1996

6. Цивьян Т.В. Проза поэтов о «прозе поэта» // Russian literature, vol. 41, issue 4, pp. 423-436

7. Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324-338

Τό Λειρί τοῦ Πετεινοῦ

Κοίταγες προχτές μιά ώραία φωτογραφία, ἔγχρωμη. Καί μολονότι σοῦ ἔδινε τόση εὐχαρίστηση, δέν μποροῦσες στήν ἀρχή νά καταλάβεις τί ἀκριβῶς δείχνει. Ὡστόσο κάτι σάλεψε μέσα σου δυσοίωνα. Καί πράγματι διαβάζοντας τίς ἐξηγήσεις τοῦ περιοδικοῦ καί συνηθίζοντας στή θέα τῆς πολύπλοκης φωτογραφίας, κατάλαβες ὅτι ἔδειχνε ἕναν μεγάλο σωρό ἀπό πετεινοῦς καί κότες, κάτι ὀλόασπρα πουλιά, πού οἱ πτηνοτρόφοι δέν τά ἤθελαν, πλέον, γιατί εἶχαν ἀνεβεῖ ξαφνικά οἱ πτηνοτροφές καί δέν τοῦς συνέφερε, καί ἔτσι τά θανάτωσαν μέ μία ἀπό τίς πολλές φριχτές μεθόδους, πού αὐτοί ξέρουν.

Πετουшиный гребешок

На днях ты долго рассматривал одну красивую цветную фотографию. И хотя тебе это доставляло немалое удовольствие, вначале ты не мог понять, что же именно на ней изображено. Тем не менее, что-то зловеще шевельнулось у тебя внутри. И действительно, прочитав пояснения, которые приводились в журнале, и вглядевшись в непростую композицию снимка, ты понял, что нем была изображена огромная груда кур и петухов, белоснежных птиц, которые оказались не нужны птицефабрикам, и были умерщвлены одним из известных

Παρ' ὄλο τό θάνατο καί τήν ὁσμή του, πού ἄρχισε νά χτυπάει στά ρουθούνια σου, ἡ φωτογραφία ἐξακολουθοῦσε νά φαντάζει στά μάτια σου ὡραία, σχεδόν ρομαντική. Τά λειριά τῶν πουλιῶν, τῶν πετεινῶν ἰδίως, ἀπλωμένα πάνω στά λευκά πούπουλα τῶν ὀρνίθων, πού κάτασπρες καί ἀποκοιμισμένες σάν κουρασμένες νύφες, μέ σφιχτό ἀπλαζένιο στηθόδεσμο, ὅπου εἶχαν γείρει οἱ ἀποκαμωμένοι γαμπροί, συνέθεταν τήν ὁμορφιά καί τίς ἀντιθέσεις τῆς φωτογραφίας.

Πῆρες νά φαντάζεσαι καί νά ἀνακαλεῖς ὡραίες εἰκόνες θανάτου, πού ἔχεις τύχει στή ζωή σου καί πόσο μπερδεύτηκαν μέ τή ζωή σου αὐτές.

Δέν εἶσαι ρομαντικός, σίγουρα, μά δέν εἶσαι καί ἀναίσθητος μπροστά στά ὅσα βλέπεις νά συμβαίνουν. Τά ἀποκεφαλισμένα λουλούδια, πού εἶχες ἀντικρίσει κάποτε, ἔχουν σαπίσει ἀπ' τό πολύ νερό καί τά ἄλλα ὑγρά πού πέρασαν ἀπό σένα. Ἦσουν πολύ μικρός, ἴσως δέν εἶχες πάει ἀκόμη στό σχολεῖο, ὅταν ἀντίκρισες τόν σωρό τῶν ξεριζωμένων φυτῶν καί τῶν κομμένων λουλουδιῶν μέσα σέ κεῖνο τό πάρκο, μπροστά στήν Ἀχειροποίητο. Ἦσουν μαζί μέ τή γιαγιά σου, πού σέ περνοῦσε πάντα ἀπό κεῖ, γιατί καταλάβαινε πώς τό παρκάκι ἐκεῖνο μέ τά πολύχρωμα λουλούδια του, τά κόκκινα ψάρια στή χαβούζα του, τίς φωταψίες τῶν νερῶν του μέ τά χρωματιστά γυαλιά κατά τίς μεγάλες γιορτές, ἦταν γιά σένα ἕνα πραγματικό παραμῦθι, πού θά σέ συνόδευε παρηγορητικά γιά πάντα.

Πρέπει νά ἦταν ἀπομεσήμερο βαριάς φθινοπωρινῆς μέρας, καθώς πήγατε νά περάσετε μέσα ἀπό τό πάρκο, γιά νά πᾶτε σέ ἕναν δυτικό συνοικισμό, ὅπου μέσα στή σκόνη καί στά χῶματα κατοικοῦσε μιά γνωστή τῆς γιαγιάς σου ἀπ' τήν πατρίδα.

птицеводам жутких способов.

Несмотря на то, что на снимке царила смерть и ее запах ударил в твои ноздри, фотография продолжала казаться красивой, почти романтической. Алые гребни петухов лежали на белом пуху куриц, белоснежных и крепко спящих, словно утомленные невесты в затянутых атласных корсетах, к которым склонились изнуренные женихи. Это была какая-то сложная и противоречивая красота.

Ты принялся мысленно перебирать прекрасные картины смерти, которые встречал в своей жизни, думая о том, насколько тесно они с ней переплелись. Ты, конечно, не романтик, но и не равнодушен к тому, что происходит на твоих глазах. Обезглавленные цветы, которыми ты когда-то любовался, уже сгнили от избытка воды и прочих жидкостей, источником которых был ты. Ты был очень маленьким, пожалуй, даже еще не ходил в школу, когда наткнулся на кучу вырванных с корнем растений и срезанных цветов, в том парке перед Ахиропиитос. Ты был с бабушкой, она всегда водила тебя той дорогой, потому что понимала, что этот парк с ярчайшими цветами, игрой золотых рыбок в водоеме, цветными бликами на воде, подсвеченной разноцветными фонариками по большим праздникам, становился для тебя настоящей удивительной сказкой, которая могла бы утешать тебя долго, долго ...

Должно быть, был один из тягостных дней утомительной осенней поры, и вы с бабушкой собирались пройти через парк, чтобы добраться до одного из районов на западной окраине города, где среди пыли и глины жила давняя

Άμέσως όμως μπαίνοντας αντίκρισες τὰ λουλούδια σου, ὅλα κομμένα, ἀποκεφαλισμένα, καί μαζεμένα σέ μοσκοβολιστούς σωρούς ἐδῶ κι ἐκεῖ. Τώρα ξέρεις ὅτι τὰ εἶχαν κλαδέψει ἢ ξεριζώσει οἱ κηπουροί, γιά νά προετοιμάσουν τήν ἐπόμενη ἀνοιξη, μά τότε τaráχτηκες γιά τήν καταστροφή, πού δέν διέκρινες, βέβαια, τήν αἰτία της καί τήν πίστευες ὀριστική καί πλήρη.

Κάθισες ἀπάνω ἀπ' τούς σωρούς καί πῆρες νά διαλέγεις τὰ λουλούδια, νά τὰ πρωτοπιάνεις, νά τὰ πρωτομυρίζεις, γιατί, βέβαια, τόν προηγούμενο καιρό δέν σέ ἄφηναν οὔτε νά τὰ ἀγγίξεις. Αὐτό σέ παρηγόρησε ἀρκετά, σέ ἔκανε νά δεῖς τήν ὁμορφιά τους, ἔτσι κομμένα κατά σωρούς, ὅπως στή φωτογραφία μέ τίς νεκρές λευκές κότες μέ τὰ κόκκινα λειριά — σέ ἔκανε, προπαντός, νά τὰ προσέξεις ἀπό κοντά, νά δεῖς τήν ὕφανσή τους καί τίς ποικιλίες της.

Ἐκεῖνο πού εἶλκυσε τήν προσοχή σου καί ἔκανε νά ἀναδέψει τό ἄγνωστο μέσα σου ἦταν ἓνα λουλούδι, πού πρώτη φορά ἔπιανες μέ τό χέρι σου καί πρωτοπαρτηροῦσες ἀπό κοντά. Τό λουλούδι ἦταν σέ χρώμα βυσσινί, μέ ἐλαφρά μαβιές ἀνταύγειες, καί ἔμοιαζε πολύ μέ βελοῦδο. Ἦτανε δηλαδή σάν τό λειρί τοῦ πετεινοῦ καί στήν ὕφανση σάν τό χοντρό βελοῦδο.

Παράτησες ὅλα τὰ ἄλλα, πού σοῦ φαίνονταν πιά κάπως ἐλαφρά, καί μάζευες μόνο λειριά πετεινοῦ, προτιμώντας μάλιστα τὰ βαθυκόκκινα. Τό περίεργο εἶναι πώς τὰ ὀνόμασες ἀμέσως «λειριά», μολονότι τούς πετεινοῦς μόλις πρό ὀλίγου τούς εἶχες γνωρίσει. Τώρα, μετά ἀπό τόσα χρόνια, καί τόσες ποικιλίες πετεινῶν, ἐξακολουθεῖς μέ

γνωστή καί ἐπιβεβαιωμένη ἀπό τήν ἐμπειρία σου.

знакомая и землячка твоей бабушки. Как только вы вошли в парк, ты увидел свои цветы: срезанные, с оторванными головками, они лежали благоухающими грудями тут и там. Теперь-то ты знаешь, что их состригли или выкопали садовники, чтобы подготовиться к следующей весне, но в тот момент ты ужаснулся катастрофе, причин которой ты, конечно же, не понимал и считал ее окончательной и бесповоротной.

Присев около сваленных грудями цветов, ты начал разбирать их, ты впервые брал их в руки, впервые вдыхал их запах, потому что, разумеется, до этого тебе не позволяли даже прикоснуться к ним. *Прикосновение к цветам успокоило тебя, ты разглядел их красоту*, когда они, срезанные, лежали кучами, как на той фотографии с мертвыми белыми курицами и петухами с алыми гребешками, и прежде всего, ты рассмотрел их вблизи и впервые различил разнообразие их цвета и фактуры.

Один цветок особенно поразил твое воображение. Впервые взяв его в руки и рассмотрев вблизи, ты почувствовал, что внутри шевельнулось странное чувство. Цветок был вишневого цвета, с легким фиолетовым отливом, и очень напоминал бархат. То есть, он выглядел как петушиный гребень, а на ощупь был как толстый бархат.

Ты оставил все прочие цветы, которые теперь казались тебе немного простоватыми, и начал собирать только петушины гребешки, отдавая предпочтение в особенности темно-красным. Странное дело, но ты сразу назвал их «гребешками», хотя и познакомился с петухами лишь

τήν ἴδια λέξη νά τά ὀνομάζεις, ὅταν σπανίως πέφτουν στά χέρια σου. Τό λουλούδι ἐκεῖνο δέν ἦταν μόνον σάν τό λειρί τοῦ πετεινοῦ σας, μά ἔμοιαζε καί μέ τό βελούδο, μέ τό ὁποῖο ἦταν στρωμένα τά καινούργια ἔπιπλά σας καί πού ἡ μάνα σου τά ἔντυνε μέ κάτι σκεπάσματα γιά τή σκόνη.

Πῆρες τά λουλούδια καί τραβούσατε μέσα ἀπό δρόμους μέ ψιλή ψιλή σκόνη, πού τή στροβίλιζε ὁ ἀέρας πρὶν ἀπό τή βροχή. Ἦταν ὅλα ξανθά, ξερά, ξανθωπά καί χωματένια, καί μέσα στούς δρόμους φύτρωνε πού καί πού χορτάρι. Περάσατε ἀπ' τά «Καμένα», ὅπου ὅταν μπορούσες κυνηγοῦσες ἀκρίδες, πού τίς ἔπαιρνες μετά σπίτι καί τίς ἔβαζες μέσα σέ κουτιά μέ ψωμιά καί ζάχαρες γιά νά τρῶνε, ὅπως νόμιζες, κι ἔνωθες ἔτσι ἀσφαλῆς καί πλούσιος — καί μέ τίς συγκινήσεις αὐτές βγαίνατε πιά ἀπ' τά Καμένα καί ἀνηφορίζατε πρὸς τό Διοικητήριο, ὅπου βρίσκονταν περίπου τά ὄρια τοῦ κόσμου σου.

Τά σύννεφα πού χαμήλωναν ἔδειχναν ὅτι κάποια στιγμή θά ἔπρεπε νά σταθεῖτε κάπου, ὄχι τόσο γιά νά μή βραχεῖς ἐσύ, ἀλλά νά μή βραχοῦν τά ροῦχα σου καί τά παπούτσια σου, γιά τά ὁποῖα ἀγρυπνοῦσε μέ ζῆλο ἡ γιαγιά σου, μετρώντας τά ξεφλουδίσματα καί λαβαίνοντας ἀμέσως σκληρά μέτρα. «Ὅλο στά μπαῖρια κοιτάξεις», φώναζε, ὅταν ἄκουγε, θαρρεῖς, μέ πόνο στά σωθικά της, νά χτυπᾶς μέ τά παπούτσια τίς πέτρες.

Τέλος πάντων, ἡ βροχή σᾶς ἔπιασε ἔξω ἀπό μιὰ ὠραία κεραμιδιά ἐκκλησία, ἴδια μέ κάστρο βυζαντινό. Μπήκατε μέσα, ἐνῶ ξεσποῦσαν οἱ βροντές, οἱ ἀστραπές καί οἱ κρουνοί τοῦ οὐρανοῦ περιέλουαν τό κέλυφός σας. «Ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη», εἶπε ἡ

немногим ранее. Сейчас, когда ты прожил столько лет и видел столько разновидностей петухов, ты продолжаешь так же называть их, когда они изредка встречаются тебе. Тот цветок был похож не только на гребень вашего петуха, но напоминал и бархат, которым была обита новая мебель, и которую твоя мама пыталась защитить чехлами от пыли.

Ты взял цветы, и вы отправились в путь по улицам, покрытым мелкой-мелкой пылью, которую ветер кружил перед дождем. Все было светлым, сухим, приглушенно-землистым, а на дороге местами росла трава. Вы миновали «Камена», там ты при случае ловил кузнечиков, которых потом приносил домой и помещал в коробочки, клал им туда хлеб и сахар, думая, что они это едят, и ощущал себя в достатке и безопасности, - и пока ты вспоминал это чувство, вы уже уходили с площади Камена и поднимались к зданию префектуры, где примерно и заканчивался твой мир.

По низко нависавшим тучам было понятно, что в какой-то момент вам придется где-то укрыться, не столько для того, чтобы не вымок ты, а скорее, чтобы не промокли твоя одежда и ботинки, за которыми бабушка ревностно следила, пересчитывая каждую царапину и немедленно принимая строгие меры. «Что ты опять под ноги не смотришь!», ругалась она, с болью в сердце, заслышав, как ты пинаешь ногами камни.

В конце концов дождь застал вас недалеко от красивой, отделанной черепицей, церкви, похожей на византийский замок. Вы вошли внутрь, а снаружи грохотал гром, молнии и небесные потоки изливались на ваше

γιαγιά σου και σταυροκοπήθηκε. Ανάψατε κεριά και μή έχοντας τί να κάνετε περιεργαζόσασταν μιά μιά τις εικόνες. Το λειρί του πετεινού το ένιωθες ζεστό και ζωηρό στην τσέπη.

Σέ κάποια εικόνα υπήρχε ένα κεραμιδένιο κάστρο. Μιά αρχοντική κόρη έστεκε στην πόρτα του κάστρου. Ένα παλικάρι πάνω σε άλογο κάρφωνε με τό κοντάρι ένα μεγάλο καταπράσινο θειρό, κάτι που έμοιαζε με τεράστια σαύρα. Στά πλευρά του θηρίου, κι απ' τις δυό μεριές, άπλωνόταν κάτι σαν λειρί κατακόκκινο. Χαίδεψες τότε τό λειρί, που είχες στην τσέπη, και είδες και τή χαιτή του άλογου να είναι σαν λειρί, και τό παλικάρι να έχει στό κεφάλι του ένα λειρί και ή κόρη να φοράει ένα λειρί σαν στέμμα. Φαντάστηκες όλόκληρη τήν έκκλησία να είναι στρωμένη από μέσα με ένα στρώσιμο σαν λειρί· να είναι βαθιά κατακόκκινη κι απέξω να βρέχει.

Η βροχή δυνάμωνε αντί να λιγοστεύει. Η γιαγιά σου σε ένα στασίδι είχε περιπέσει σε συλλογή. Βγήκες λιγάκι στην πόρτα του κάστρου. Εκεί στεκόταν ένα ώραίο ξανθό παλικάρι, που σε χείδεψε στά μαλλιά ή μάλλον στό λειρί σου. Κι έσύ, πάλι, μή έχοντας τόν τρόπο να τόν χείδεψεις στό δικό του λειρί, έπιασες τό λειρί του πετεινού μέσα στην τσέπη σου, νιώθοντας μιά άφατη γλύκα. Σκέφτηκες, ότι θά 'ναι τό παλικάρι, που άφου γλίτωσε τήν Άγία Αικατερίνη από τό έρπετό, θά πάρει τώρα έσένα πάνω στ' άλογό του και θά φύγετε. Θά σε γλίτωνε απ' τή γιαγιά σου.

Η πόλη είχε νοτίσει και σκουρύνει απ' τή βροχή. Όλα ήταν χωματένια, έτοιμα να διαλυθούν και να ξαναενωθούν. Χαίδευες έπίμονα μέσα στην τσέπη σου τό λειρί του πετεινού, που όλοένα ζωήρευε, σκεπτόμενος με δέος τήν έπίσκεψη στην

υβεжище. «Святая Екатерина», - произнесла бабушка и перекрестилась. Вы зажгли свечку и от нечего делать стали рассматривать иконы одну за другой. В кармане у тебя лежал петушиный гребешок, горячий и живой. На одной из икон был изображен черепичный замок, у ворот которого стояла принцесса. Юноша на коне пронзал копьем какое-то большое зеленое чудище, похожее на огромную ящерицу. По бокам у зверя с обеих сторон мерцало что-то ярко-красное, словно гребешок. Ты погладил гребешок, лежавший в кармане, и тут увидел, что и лошадиная грива похожа на гребень, и у юноши на голове гребень, и у девушки гребень в виде венка. Ты представил, что вся церковь будто затянута изнутри тканью, подобной гребешку, и внутри она вся темно-красная, а снаружи льет дождь.

Дождь не стихал, а напротив, усиливался. Бабушка погрузилась в задумчивость, присев на скамью. Ты выглянул из замка. На пороге стоял красивый светловолосый юноша. Он погладил тебя по волосам. Или это был твой гребешок? А ты, в замешательстве, не зная, как бы погладить его гребень, сжимал петушиный гребешок у себя в кармане, ощущая невыразимую сладость. Тебе подумалось, что этот юноша, который спас от змея Святую Екатерину, теперь подхватит тебя, посадит к себе на лошадь, и вы умчитесь прочь. Он бы избавил тебя от твоей бабушки.

Город намок и потемнел от дождя. Кругом была земля, глина, готовая растечься и снова застыть, приняв новую форму. Ты настойчиво гладил петушиный гребешок в кармане, который постепенно оживал, с ужасом

όποια έπρόκειτο νά σέ σύρει ή γιαγιά σου. Ήθελες νά βρεθείς τό γρηγορότερο στό σπίτι, γιά νά κάνεις συγκρίσεις του λουλουδέσιου λειριού του πετεινού μέ τό λειρί του άληθινού πετεινού σας, καθώς και μέ τό βελούδο των έπίπλων σας.

Τό βραδάκι, ταϊσμένος μέ γλυκά κουταλιού και κουλουράκια, γυρίζατε μέσα άπ' τή χωματένια πολιτεία, ένώ πίσω σας άστραφτε και έκαμνε νά γυαλίζουν τά νερά στις λακκούβες. «Πρόσεχε, πρόσεχε!», μουμούριζε διαρκώς ή γριά και έννοούσε τά καινούργια σου παπούτσια. Έκείνες τίς στιγμές τή φανταζόσουν καταπράσινη μ' ένα διπλό κατακόκκινο λειρί και στά δύο πλευρά της.

Τό σπίτι πού μένατε βρισκόταν πίσω άπ' τήν Άχειροποίητο σ' ένα στενό, πού λεγόταν όδός Κοζάνης. Έπρόκειτο γιά τό πιο τερπνό «άδιέξοδο», πού έχεις κλειστεί στη ζωή σου. Ο πετεινός κοιμόταν, βέβαια, στό κοτέτσι κι έτσι τό θέμα του έμεινε γιά τό πρωί. Μά έσύ άνασήκωσες τό ντύμα των έπίπλων και έκαμνες συγκρίσεις άνάμεσα στό λειρί του πετεινού και στό βελούδο της πολυθρόνας. Ναι, είχαν μεγάλη όμοιότητα. Καλά είχες σκεφτεί νά στρώσεις όλη τήν έκκλησία της Άγίας Αικατερίνης άπό μέσα μέ τό λειρί του πετεινού.

Τώρα ένιωθες σέ ασφάλεια, καθώς οι λάμπες του πετρελαίου σέ περιέλουαν και σέ προστάτευαν μέ τό ήμερο φώς τους. Ναι, έμοιαζαν πολύ. Τά έπιπλά σας, λοιπόν, τά όποια τόσο πολύ μισούσες μέχρι τώρα, ήταν στρωμένα μ' αυτό τό λουλούδι.

Τό πρωί έκανες τή σύγκριση και μέ τό λειρί του ζωηρού πετεινού. Ήταν όμοιο, λιγάκι πιο άνοιχτό στό χρώμα. Άργότερα έμαθες πως οι πετεινοί έχουν διαφόρων ειδών λειριά. Ο δικός σας έτυχε νά 'χει κοντό λειρί, κοντό και χοντρό, σαν τό ώραίο λουλούδι. «Έχει ένα λουλούδι στό κεφάλι

думая о походе в гости, куда тебя собиралась вести бабушка. Тебе хотелось как можно скорее очутиться дома, чтобы сравнить цветочный гребешок и с гребешком настоящего петуха, и с бархатом, которым была обита ваша мебель.

Под вечер, наевшись варенья и рогаликов, ты с бабушкой шел обратно по городу из земли и глины, а позади вас сверкали молнии, сполохами отражаясь в лужах. «Осторожно, осторожно!», - не переставая, бормотала старуха, имея в виду твои ботинки. В тот момент ты представлял ее зеленой, с двойным ярко-красным гребнем по бокам.

Дом, в котором вы жили, находился за Ахеропиитос, в узком переулке, называвшемся улица Козани. И это был самый приятный «тупик» из тех, где ты оказывался в своей жизни. Петух, конечно же, спал в курятнике, и таким образом, вопрос откладывался до утра. Но ты приподнял покрывало на мебели и сравнил петушиный гребешок с бархатом кресла. Да, сходство было большое. Хорошо ты придумал затянуть всю церковь Святой Екатерины изнутри петушиным гребешком.

Теперь ты ощущал себя в безопасности, в мягком свете керосиновых ламп, омывавшем и защищавшем тебя. Все-таки, очень похожи. Ваша мебель, которую ты до этого так ненавидел, была обтянута цветочными лепестками.

Утром ты сравнил цветочный гребешок и с гребнем живого петуха. Он был такой же, немножко светлее. Позже ты узнал, что гребни у петухов различаются. У вашего он был небольшим, небольшим и толстым, как прекрасный цветок. «У него на голове

του», σκέφτηκες.

Τό λουλούδι πήρε νά μαραίνεται καί κάποια μέρα εξαφανίστηκε απ' τό βάζο. Τό εἶχαν πετάξει. Ὁ πετεινός σφάχτηκε τά Χριστούγεννα καί τό κεφάλι του πετάχτηκε στίς γάτες. Τά ἐπιπλα ἀλλάχτηκαν σέ λίγα χρόνια, γιατί τό βαθυκόκκινο χρώμα τους παραέδειχνε τή σκόνη. Τό πάρκο καταστράφηκε ὁλότελα ἀπό τόν Δῆμο καί μόνο ἡ χαβούζα του ἀπόμεινε, γεμισμένη — ὦ, τῆς ἀθλιότητος! — μέ χῶμα. Οἱ δρόμοι δέν ἔχουν πιά ξανθωπή σκόνη, πού ὅταν βρέχει γίνεται σκουρότερη. Εἶναι ὅλοι τους στρωμένοι μέ ἄσφαλτο. Ἡ γιαγιά σου καί ἡ φιλενάδα της ἔχουν γίνει πρό πολλοῦ κι αὐτές σκόνη. Καί μοναχά οἱ βροχές ἐξακολουθοῦν νά ὑπάρχουν. Οἱ βροχές, ὁ ἀέρας, οἱ κεραυνοί καί ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη, ὅπου μάταια στήν πόρτα της περιμένει ἕνα ξανθό παιδάκι μέ λειρί στό κεφάλι νά τό γλιτώσουν απ' τή γιαγιά του.

Τώρα, συχνά, ὅταν μετά ἀπό βροχή τρέχεις στόν ὕπνο σου σέ κείνο τό σπίτι τῆς ὁδοῦ Κοζάνης, στό ὁποῖο δέν μπορεῖς νά πᾶς ἀλλιῶς, γιατί οὔτε αὐτό, οὔτε κἀν ὁ δρόμος ὑπάρχει — «Κασταλλίας» τόν ἐπονόμασαν οἱ γελοῖοι! — σιγοψιθυρίζεις τό ἀκριτικό τραγούδι, πού ἔμαθες ἀργότερα:

Ἐψές ἀργά ψιχάλιζε κι ὁ Γιάννης ἐτραγούδα.

Τοῦ πήρε ὁ ἀέρας τή φωνή στοῦ Δράκοντα τήν πόρτα...

Καί λέγοντας αὐτά φτάνεις στό σπίτι σας, ἐνῶ βροντολογάει τό πορφυρό Βυζάντιο πάνω απ' τή Σαλονίκη.

цветок», - подумалось тебе.

Цветок начал вянуть и однажды исчез из вазы. Его выбросили. Петуха зарезали на Рождество, а петушиную голову бросили кошкам. Мебель через пару лет сменили, потому что на алой обивке была слишком заметна пыль. Парк полностью уничтожили по распоряжению муниципалитета, и только водоем остался, но – какое убожество! – его засыпали землей. На дорогах больше нет светлой пыли, которая темнеет от дождя. Все они теперь покрыты асфальтом. Твоя бабушка и ее приятельница тоже давно уже превратились в пыль. Только дожди остаются. Дожди, ветер, гром и Святая Екатерина, на крыльце которой напрасно светловолосый мальчик с гребешком на голове ожидает чудесного избавления от бабушки.

Теперь частенько, когда после дождя ты во сне торопишься в тот дом на улице Козани, куда не можешь попасть никак иначе, поскольку ни самого дома, ни даже улицы больше не существует – какие-то дураки переименовали ее в Кастальскую – ты тихонько напеваешь акритскую песню, которую выучил позже:

«Вчера вечером шел дождик, а Янис напевал.

Ветер донес его голос до двери Змея...»

И произнося эти слова, тыходишь к вашему дому, а над Салониками грохочет багровый Византий.