

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Гоголева Ксения Алексеевна**

ПОЭМА «ЭРОТОКРИТ» И ДРАМА «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ  
АВРААМА»:  
ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:

д.ф.н., профессор **Елоева Фатима**  
Абисаловна

Рецензент:

к.ф.н., доцент **Кисилиер Максим**  
Львович

Санкт-Петербург

2017

## Оглавление

Введение.....	4
Предыстория.....	9
Глава 1. «Эротокрит».....	12
1.1 Общие сведения.....	12
1.2 Датировка и источники.....	13
1.3 Язык.....	16
1.4 Проблематика.....	21
1.5 Как и почему любят «Эротокрита».....	23
Глава 2. «Жертвоприношение Авраама».....	26
2.1 Общие сведения.....	26
2.2 Сюжет.....	27
2.3 Роль и значение.....	28
2.4 Распространение.....	28
2.5 Вопрос об авторстве.....	29
2.6 Луиджи Гротто.....	30
2.7 «Исаак».....	31
2.8 От «Исаака» к «Жертвоприношению...».....	31
Вывод.....	37
Глава 3. «Эротокрит» vs. «Жертвоприношение...».....	39
3.1 Текстуальные схождения.....	39
3.2 О койне.....	44
3.3 Лингвистические особенности и различия.....	45
3.3.1 Настоящее время.....	46
3.3.2 Прошедшее время.....	48
3.3.3 Будущее время.....	56
3.3.4 Лексика.....	59
Вывод.....	60
1. «Жертвоприношение...» vs. «Исаак».....	60
2. «Эротокрит», «Неистовый Орландо» и «Парис и Вьенна».....	60

3. Ирония .....	61
4. Художественность.....	62
6. Язык .....	62
7. Жанр, настроение .....	64
8. Один автор или два. Итог .....	64
Приложение 1. «Жертвоприношение Авраама» .....	1
Приложение 2. «Исаак» .....	1
Приложение 3. «Lo Isach» .....	78
Библиография .....	87
Электронные источники .....	89

## Введение

Создатель поэмы «Эротокрит» и, как считается, драмы «Жертвоприношение Авраама», драматургических шедевров эпохи Критского Возрождения [Politis 2003: 75] – критянин венецианского происхождения Винченцо Корнарос (или Корнаро, на итальянский манер). Он считается одним из главных представителей критской литературы и является основополагающим персонажем настоящего исследования. О жизни писателя известно немного. Практически единственная точная и достоверная информация, которой располагают исследователи, поскольку оставлена она самим автором, заключена в эпилоге, последних двенадцати строках «Эротокрита». Там он и сообщает свое имя:

(Ε. 1531–1542) Θωρῶ πολλοὺς καὶ πεθυμοῦ, κ' ἔχω τὸ γρικημένα,  
 νὰ μάθου τίς ἐκόπιασε εἰς τ' ἀπανωγραμμένα,  
 κ' ἐγὼ δὲ θέ νὰ κουρφευτῶ, κὶ ἀγνώριστο νὰ μ' ἔχου,  
 μὰ θέλω νὰ φανερωθῶ, ὅλοι νὰ μὲ κατέχου.  
 Βιτσέντζος εἶν' ὁ ποιητῆς κ' εἰς τὴ γενιὰ Κορνᾶρος,  
 ποὺ νὰ βρεθῆ ἀκριμάτιστος, ὄντε τὸν-πάρ' ὁ Χάρος.  
 Στὴ Στεῖαν ἐγεννήθηκε, στὴ Στεῖαν ἐνεθράφη,  
 ἐκεῖ καμὲ κ' ἐκόπιασε ἐτοῦτα, ποὺ σᾶς γράφει.  
 Στὸ Κάστρον ἐπαντρεύθηκε, σὰν ἀρμηνεύγ' ἡ φύση·  
 τὸ τέλος τ' ἔχει νὰ γενῆ, ὅπου ὁ Θεὸς ὀρίση.  
 Οἱ στίχοι θέλου διόρθωσι, καὶ σάσμ' ὅσο μποροῦσι,  
 γι' αὐτοὺς ποὺ τοὺς διαβάζουσι, καλὰ νὰ τοὺς γρικοῦσι.

‘Вижу, что многие желают, и слышу/чувствую (букв.: ‘имею услышанным/почувствованным’),  
 узнать, кто создал вышенаписанное (букв.: ‘потрудился над вышенаписанным’),

и я не буду/не хочу скрываться, и чтобы меня считали  
неизвестным,

но я хочу явить себя, и чтобы все это узнали.

Поэт – Виченцо (букв. с греч.: Вицендзос) из рода Корнарос,  
Безгрешный (букв.: ‘который находился несогрешившим’),  
когда его забрал Харон.

В Стии родился, в Стии вырос/был воспитан,  
там создал и сотворил то, что вам пишет.

В Кастро женился, как советует природа/естество:

Пора заканчивать (букв.: концу требуется случиться), где Бог  
повелел.

Стихи желают исправлений и правок, сколько можно,  
Чтобы понравились тем, кто их читает (букв.: ‘для тех,  
которые их читают, чтобы хорошо  
слышались/воспринимались’).

В этих строках сообщается, что писатель родился в Стии (ныне – Сития, прибрежный город на острове Крит), а женился – в Кастро (одно из названий современного Ираклиона). В Стии и был написан «Эротокрит». Позднее были установлены примерные годы жизни Корнароса и некоторые подробности его биографии. Известно [Holton 2000: 261–262], что родился он 26 марта 1553 года в знатной и, вероятно, богатой эллинизированной крито-венецианской семье. Родителей звали Яков Корнарос и Забета Деметжо. Андреас Корнарос, богатый землевладелец и писатель, создавший «Историю Крита», был его братом. Книга эта, надо заметить, так никогда и не была издана, и по смерти он завещал ее брату. Примерно в 1585 году Винченцо Корнарос покинул Ситию, уехав в Ираклион, в те времена называвшийся Кандия (или Хандака), где женился на девушке по имени Манриетта (или Мариетта) Дзено. У них родились две дочери, Елена и Катерина. В 1591 году Корнарос стал главой города. В том же году в городе вспыхнула эпидемия чумы, и все два года, что

она длилась, Корнарос проработал санитарным инспектором. Всю жизнь он проявлял интерес к литературе и даже состоял членом Академии необыкновенных, которая была основана его братом Андреасом Корнаросом.

Умер поэт там же в Кандии в 1613 или 1614 году и был похоронен в церкви Святого Франциска. Причина его смерти так и осталась невыясненной.

**Темой** настоящего исследования стало спорное авторство Корнароса в драме «Жертвоприношение Авраама». Если принадлежность «Эротокрита» перу Корнароса не вызывает сомнений, поскольку автор сам называет себя в конце произведения, то его авторство в «Жертвоприношении ...» не является настолько очевидным. Однако тексты «Эротокрита» и «Жертвоприношения Авраама» обнаруживают текстуальные совпадения, а также некоторое стилистическое сходство. Помимо этого, оба произведения созданы примерно в одно время с разницей в несколько лет. На основе этой информации в начале XX века была сформулирована гипотеза, что Корнарос является автором обоих литературных шедевров. Большинство исследователей данного вопроса поддержали гипотезу, выдвинутую Стефаном Ксантудидисом [Ξανθουδίδης 1915]. Имя этого человека – первое в списке исследователей вопроса об авторстве «Жертвоприношения...» и его связи с «Эротокритом». По причине отсутствия убедительных опровергающих аргументов, гипотезу Ксантудидиса поддержало большинство исследователей. Если его теория верна, и драма действительно создана Винченцо Корнаросом, то, в таком случае, это его раннее произведение.

Ученые сходятся во мнении, что прототипом религиозной драмы послужила пьеса итальянского писателя Луиджи Гротто под названием «Исаак»<sup>1</sup>. У «Эротокрита» явного прототипа нет, но есть произведения, по мотивам которых он создан. Считается, что наиболее близкие ему – это французский куртуазный рыцарский роман «Парис и Вьенна» писателя Пьера де ла Сипеда (Pierre de la Cérède) [Αλεξίου 1980], и до сих пор находящийся у

---

<sup>1</sup> Luigi Groto «Lo Isach».

всех на слуху «Неистовый Орландо»<sup>2</sup> Лодовико Ариосто. В данном случае речь идет о переводах или, скорее, о переложениях произведений-образцов, поскольку задача перевода автором (или авторами) не ставилась. Сама идея перевода, как мы его сейчас понимаем, формируется постепенно и окончательно оформляется через две сотни лет после создания изучаемых текстов: только к XIX веку. О становлении литературно-поэтического перевода и его разновидностях пишет Насос Вагенас в своем небольшом труде «Поэзия и перевод» [Ваγενάς 2004]).

Так, основной **целью работы** является попытка еще раз ответить на вопрос об авторстве Корнароса в «Жертвоприношении Авраама», но уже с точки зрения методов обработки автором прототипов вышеназванных «Жертвоприношения...» и «Эротокрита», а также с точки зрения лингвистических и, главным образом, стилистических отличий обоих текстов между собой. Поскольку задача представляется глобальной, то предполагается сравнить отдельные главы с разных точек зрения и сделать некоторые предварительные выводы.

Для достижения вышеуказанной цели были определены следующие **задачи**:

1. Перевести на русский язык отрывки, сюжетно присутствующие и в тексте «Жертвоприношения Авраама», и в «Исааке» Луиджи Гротто
2. Провести детальный анализ и сравнение переведенных отрывков, выявляя стратегии перевода, степень художественной свободы автора «Жертвоприношения», а также лингвистические особенности текста «Жертвоприношения»;
3. Провести сопоставление текста «Эротокрита» с точки зрения стилистики с итальянским переложением «Париса и Вьенны», а

---

<sup>2</sup> Или, на современный лад, «Неистовый Роланд» (в переводе М. Л. Гаспарова).

также с «Неистовым Орландо» Лодовико Ариосто, как с двумя основными источниками;

4. Сопоставить текст «Эротокрита» с текстом «Жертвоприношения Авраама», производя анализ лингвистических и стилистических особенностей обоих произведений, а также выявляя художественную специфику данных произведений;
5. Сформулировать лингвистические и текстуальные отличия предполагаемых текстов Корнароса между собой;
6. Сделать вывод, исходя из проделанной работы, об авторстве Винченцо Корнароса в драме «Жертвоприношении Авраама».

Исследование было проведено на **материале** греческих текстов «Эротокрита» и «Жертвоприношения Авраама», а также итальянского текста «Исаака». Главным образом использовался текст драмы «Жертвоприношение Авраама», представленный в новейшем критическом издании 1996 года, осуществленном Вилемом Баккером и Арнольдом ван Гемертом [Bakker, van Gemert 1995]<sup>3</sup>, но также дополнительно привлекался английский перевод драмы под редакцией Маврогордатоса и Маршалла [Mavrogordato, Marshall

---

<sup>3</sup> Критическое издание Баккера и ван Гемерта содержит текст Маркианской рукописи (обнаруженный в Маркианской библиотеке в Венеции). Орфография этого текста аутентична, сохранены оригинальные ударения, словоразделы, деления строк и критические замечания издателя [Bakker, van Gemert 1996: 351–379]. Этот документ представляет собой первую сохранившуюся запись «Жертвоприношения Авраама», что увеличивает его ценность. Во-вторых, с точки зрения Иммануила Криараса [Κορνάρου 1985: 10], именно эта венецианская рукопись с большей точностью воспроизводит подлинный язык «Жертвоприношения...» во всей его идиоматичности. Кроме этого, Маркианская рукопись представляет собой образец довольно распространенного и интересного явления. Как отмечает Ксения Лещенко, «широкое использование в настоящее время латинского алфавита для записи греческого языка, называемое Greeklish, вовсе не является новым феноменом. Еще в средневековье встречаются византийские тексты, записанные латиницей, а позднее в XVI–XVII вв. феномен получил широкое хождение в «венетокритском» обществе, то есть в той необычной культурной среде, что сложилась на Крите во времена венетократии» [Лещенко 2015: 13]. Беккер указывает на важность изучения таких систем записи, называемых φρακκοῦλιότικα с точки зрения восстановления фонетического и фонологического уровней языка средневековых памятников этой культуры [Bakker, van Gemert 1996: 345].



1929: 61–99]. Пьеса «Исаак» использовалась в двух версиях: изданий 1605 и 1612 годов [Grotto 1605, 1612].

**Актуальность работы** заключается в том, что несмотря на неоднократные попытки ученых изучить с разных сторон «тему Корнароса», стилистического сопоставления этих критских шедевров до сих пор не проводилось, а также никто не пытался разобраться в вопросе с точки зрения переложения прототипов. Это совершенно новый подход к данному вопросу. К тому же отличие стратегий и тактик обработки прототипов может показать путь становления автора не только как писателя, но и как личности, если все-таки он был один. Это первое такое исследование в своем роде.

Помимо этого, данная работа содержит уникальные переводы нескольких сцен из «Жертвоприношения...» и «Исаака» на русский язык, чего никогда прежде не производилось (см. приложение 1 и 2), а также адаптацию трех сцен из итальянских изданий «Исаака» 1605 и 1612 гг.

## Предыстория

Одной из самых трагических дат, предопределивших судьбу Византийской империи стал 1204 год – год, когда во время IV Крестового похода Константинополь был захвачен и разгромлен рыцарями-крестоносцами. Столица пала, а немногим после завершилось господство Византийской империи на Крите. В 1211 году власть перешла в руки Венецианской Республики. Период венетократии длился вплоть до 1669 года, когда турками-османами была захвачена Кандия (современный Ираклион). Перед самой оккупацией культурная жизнь греческих островов оказывается необычайно яркой на мрачном фоне уже захваченных земель материковой Греции. Период венецианского владычества на острове отмечен необычайным культурным подъемом, обусловленным, в первую очередь, открывшимся для Крита доступом к наследию Запада. На острове с византийским прошлым

происходит взаимопроникновение двух культур, на что немало повлияла и начавшаяся после 1453 года массовая иммиграция византийской интеллигенции, художников и ученых в связи с падением Константинополя под власть Османской империи. На общем фоне своим жанровым разнообразием выделяется литература Крита. В результате восстания 1572 года, благодаря которого греческому населению удалось добиться некоторой автономии для себя, критская литература испытывает настоящий расцвет. Ошибочно полагать, что это заслуга венецианцев, поскольку влияние на развитие культуры Греции они оказывали неосознанно, мало интересуясь ею, в отличие от экономики и управления. Однако итальянские стандарты коснулись и образования. Создавались литературные кружки – ‘академии’. Они находились в трех важнейших приморских городах Крита: Ираклионе (*Academia degli stravaganti* – Академия стравангани или ‘Академия необычных’, которая займет важное место в этом повествовании), Рефимно (Академия виви или ‘живых’) и Ханье (Академия стерили или ‘напрасных’). Как прежде в кружках византийских интеллектуалов при дворах императоров, так и теперь члены академий собирались вместе, часто под покровительством влиятельных домов, читали и декламировали свои произведения, обсуждали, ставили спектакли. Встречи проходили главным образом на итальянском языке, а большинство участников носили итальянские фамилии. Их происхождение до сих пор спорно: больше ли в их крови эллинского или романского. Образование подводилось под итальянские стандарты, а владение греческой графикой утрачивалось. Об этом свидетельствуют греческие рукописи XVII в., написанные латиницей. Желая того или нет, но за сравнительно краткий промежуток времени венецианцы оказали огромное влияние на жизнь острова в целом, привнеся свою культуру на благодатную почву Крита. Воспринимая новые веяния, островитяне также остро ощущали и свою связь с культурной *alma mater* – Константинополем, о чем говорят

криторские надписи времен венецианского владычества в греческих церквях на Крите [Чернышева 1987: 336].

Языковая обособленность острова от материковой Греции, и так немалая, с приходом венецианцев только усилилась. На Крите за всю его историю сложился диалект, в основе которого лежат восточнокритские говоры. В период венецианского правления на острове под воздействием итальянского языка, который стал языком политики и культуры, и языка византийских интеллектуалов, которые были носителями греческого, зародилась особая форма литературного языка – так называемое критское поэтическое койне [19 Кисилиер, Федченко 2012: 428]. Сформировался «треугольник» – острова Родос, Крит и Кипр; повсеместно в этих областях стали появляться литературные произведения на диалекте, создателями которых являлись люди, образованные по канонам латинской традиции. XVI–XVII вв. – время яркого литературного движения. Одновременное воздействие всех названных факторов стало толчком к небывалому подъему культурной и научной жизни острова, которые не имел и уже не будет иметь себе равных. Благодаря синтезу двух, казалось бы, далеких друг от друга культур, сейчас мир может говорить о периоде, длившемся целых четыре века – с XIV по XVII, – который вошел в историю под названием эпохи Критского Возрождения.

Одним из авторов, творивших в рамках этого периода и был Винченцо Корнарос, главный персонаж настоящего исследования.

## Глава 1. «Эротокрит»

Первый и наиболее важный вопрос, который стоял перед исследователями «Эротокрита» – это вопрос о личности автора, Винченцо Корнароса, ответ на который уже можно считать найденным. Вторая проблема, волновавшая и по сей день интересующая исследователей – когда создавалось это произведение, какова точная дата его написания. Третий вопрос – какое итальянское произведение послужило прототипом романа для Винченцо Корнароса. Факт наличия такого прототипа-образца является бесспорным, о чем ясно говорят особенности языка поэмы, а также сюжетные параллели с целым рядом произведений.

### 1.1 Общие сведения

«Эротокрит», поэма-роман в стихах, был создан Винченцо Корнаросом в Ираклионе в XVII веке (примерно в 1640 году), в эпоху венецианского господства на Крите. Произведение состоит из 10 012 стихов, написанных пятнадцатисложником, размером, который также известен как «политическая строфа». Последние 12 стихов – доказательство авторства Корнароса: именно в них и называет свое имя создатель поэмы (см. стр. 3–4).

Впервые произведение было издано в Венеции в 1713 году благодаря стараниям некоего критянина, которому удалось собрать множество имевшихся к тому времени рукописей «Эротокрита» и, переработав их, выдать единственный, конечный вариант. Наличие одного произведения в нескольких вариантах всегда оказывается удачей для филолога, являясь гарантией более точного и детального воспроизведения событий. Рукописи Эротокрита, к сожалению, не сохранились, за исключением одной, иллюстрированной миниатюрами, однако неоконченной, датированной 1710 годом. Этот экземпляр менее достоверен, чем венецианское издание, поскольку в некоторых местах рукописи яркая димотика (которая является стилистической

особенностью «Эротокрита») отсутствует и заменена более нейтральным языком. После выхода печатного образца новые рукописи больше не появлялись. Второе издание состоялось в Ираклионе в 1763 году. За ним последовало несколько копий первого издания. Первое же современное критическое издание вышло в 1915 году, подготовленное силами уже упомянутого археолога-критолога Стефана Ксантудидиса. Вплоть до XX века поэма также сохранялась и в устной традиции, пусть и в несколько сокращенной версии.

## 1.2 Датировка и источники

История выявления итальянского источника «Эротокрита» очень интересна. Можно утверждать, что текст, на котором основывался Корнарос, создавая свой шедевр, был выявлен методом исключения. Последнее обстоятельство, безусловно, говорит о большой самостоятельности автора и том, что в данном случае мы не можем говорить о переводе (хотя применительно к эпохе, о которой идет речь, данный термин был еще чрезвычайно размыт и перевод воспринимался практически как равноценное творческому созданию текста явление. Существовало два возможных прототипа, каждый из которых находил своих сторонников: итальянский прозаический перевод французского романа «Парис и Вьенна», датированный 1543 годом, и поэма Ангело Албани «Влюбленность двух преданных любовников, Париса и Вьенны»<sup>4</sup>, датированная 1626 годом (эту версию поддерживал Спирос Евангелатос в своей работе «О датировке «Эротокрита» [Ευαγγελάτος 2000: 29]). Принимая во внимание годы жизни Корнарота, последняя просто не могла стать источником его романа, поскольку была создана уже после его смерти. Такой точки зрения придерживаются в числе многих Стильянос Алексиу

---

<sup>4</sup> Albani A. Innamoramento di due fedelissimi amanti Paris, e Vienna, composto in ottava rima, da Angelo Albani orvietano, detto il Pastor poeta. Diuiso in otto canti, con li suoi argomenti. rime belle, e diletteuoli, honeste, e piaceuoli, non più date in luce. Genova, 1571.

[Αλεξίου 1995: 25–26] и Дэвид Холтон [Holton 1996: 262]. Таким образом, на основании вышеперечисленных сведений, был сделан вывод, что Корнарос создал «Эротокрита» в период с 1590 по 1610 год. Евангелатос, однако, придерживается того мнения, что произведение создано намного позже и вовсе не Винченцо Корнаросом: в середине XVII в. каким-то другим поэтом. По его мнению, и определение авторства «Эротокрита» пошло совершенно против системы определения авторов произведений греческой литературы, поскольку оно должно основываться на датировке произведения, а не датировка подгоняться под годы жизни предполагаемого создателя [Εὐαγγελάτος 1985: 121].

Еще один несогласный с общепринятой точкой зрения, а именно историк новогреческой литературы Линос Политис в своей «Истории новогреческой литературы» [Πολίτης 2003: 75] согласен с Евангелатосом в том, что роман был написан позднее, в годы осады Ираклиона турками-османами (с 1648 по 1669 год), однако сейчас эта точка зрения почти не находит себе сторонников.

Помимо них «Эротокритом» занимался современник Политиса Эммануил Криарас, написав на эту тему кандидатскую работу «Исследование первооснов романа «Эротокрит» [Κριάρας, Γωμαδάκης 1940], современный голландский ученый Вилем Баккер [Bakker, van Gemert 1995] и многие другие.

Средневековый французский рыцарский роман «Парис и Вьенна» Пьера де ла Сипеда, изданный в 1487 году, наряду с «Неистовым Орландо» Лодовико Ариосто и некоторыми другими произведениями куртуазной эпохи является прототипом (хотя и в меньшей степени) «Эротокрита». Впоследствии его перевели на многие европейские языки, и он стал очень популярен. Однако, по всей вероятности, в руки Корнаросу попал не оригинал, а итальянский перевод этого романа. Плодом переработки критским автором изначально французского произведения, выполненной под влиянием греческой литературной традиции и фольклора, стало новое, самостоятельное, цельное произведение, адаптированное под греческую культуру, наполненное ее

реалиями и исконно греческими мотивами. Обнаруженные сюжетные различия между критской и французской версией истории любви, говорят, вероятно, о различиях в системах моральных ценностей критян и французов: так, в «Эротокрите» главная героиня не сбегает из дома своего отца вместе с возлюбленным, как то было в «Парисе и Вьенне», а главный герой побеждает врага, угрожающего столице и ее правителю не хитростью, а смелостью и решительностью.

Помимо «Париса и Вены», как уже было сказано, основного прототипа, источниками вдохновения для Корнароса служили и другие произведения (о чем говорят как сюжетные параллели, так и сходства в системах персонажей), например: трагедия Георгия Хортациса «Эрофили», рыцарская поэма итальянского писателя Лодовико Ариосто «Неистовый Орландо», эпическая поэма «Дигенис Акрит», чей главный герой, как и Эротокрит, не знает поражений, поэма «Апокопос» критского поэта Бергадиса, а также народные песни и пословицы.

Интересно, что в сравнении с «Парисом и Вьенной» в Эротокрите роль эпического элемента возрастает, таким образом, в жанровом отношении Корнарос как бы отступает в более архаичную эпоху, происходит действительная эллинизация сюжета.

Впоследствии одним из ярчайших образцов такого подхода к изложению событий и сочетанию контрастных тем станет «Война и мир» Л. Н. Толстого.

Помимо прочего, Корнарос наделяет своих героев куда более тонкой душевной организацией, нежели было принято в средневековых романах. Персонажи поистине психологизированны, характеры – многогранны и динамичны, по ходу произведения читатель легко улавливает состояние героя, его настроение. Эта положительная особенность не раз была отмечена исследователями, она свидетельствует о развитии техники написания художественных произведений, чему, без сомнения, Винченцо Корнарос немало способствовал.

Таким образом, переработанная Корнаросом версия романа обладает целым рядом художественных преимуществ перед его французским предшественником, и поэтому нельзя назвать «Эротокрита» лишь подражанием французскому роману, а тем более калькой, поскольку его автором была проделана огромная творческая работа.

Кроме того, есть особая прелесть и обаяние в поэтических произведениях, осваивающих новый разговорный язык – классическим примером является «Божественная комедия» Данте или «Евгений Онегин» Пушкина. Читая Эротокрит, мы ощущаем, как на наших глазах происходит становление литературного греческого языка – изящного и гибкого, склонного к языковой игре, музыкального и богатого. Совершенно очевидно, что эта языковая форма, выработанная Корнаросом и некое поэтическое койне, сложившееся в пределах треугольника Кипр-Родос-Крит могло бы стать основой литературного новогреческого языка, если бы этому не помешало турецкое вторжение.

### **1.3 Язык**

Официальным языком Греции еще во времена Александра Македонского, то есть в IV веке до н. э., был принят аттический диалект. На его основе постепенно формируется «койне» – родной язык всех греческих поселений на захваченных Александром территориях. Именно к этому языку восходят все современные разновидности греческого языка (за исключением цаконского говора), в том числе и критский диалект, который, в свою очередь, также имеет разновидности, одна из которых – восточнокритский диалект – является основой (только основой) языка рассматриваемых произведений: «Эротокрита» и «Жертвоприношения». То, на чем творил Корнарос, – не чистый восточнокритский диалект: это то самое критское поэтическое койне, представляющее собой язык, синтезированный на основе критского диалекта



под влиянием языка венецианцев и иммигрировавших из Константинополя интеллектуалов и интеллигенции.

Приведенные ниже примеры из текста «Эротокрита» свидетельствуют о первичном восхождении языка поэмы к разговорному восточнокритскому диалекту. Первые 13 пунктов – это общие особенности критского диалекта, которые встречаются в поэме, с точки зрения аттического греческого; пункты с 14 по 16 – характерные черты отдельно восточнокритского<sup>5</sup> [Кисилиер, Федченко 2012: 427–428; Елоева 1992: 65–66]:

1. Использование определенного артикля женского рода единственного числа родительного падежа τῆς вместо τῆς и множественного числа accusative τῶν вместо τῶν:

(В. 386) στὴ μαστοριά **τῶν** σάλπιγγας εἶχα μεγάλη χάρι  
 ‘игра на трубе приносила мне большую радость  
 (букв.: ‘в ремесле трубы я имел большую радость’)’

(В. 1160) ἐβρόντηξεν ὁ οὐρανός, σοῦνται **τῶν** γῆς τὰ βάθη  
 ‘громыхнуло небо, сотрясаются глубины земли’;

2. Вопросительное местоимение (εἴ)ντα вместо τι:

(Г. 156) Νένα μου, λὲ ἡ-Ἀρετή, **εἴντα** ’ν τὰ δασκαλεύγεις;  
 ‘Нена моя, – говорит Аретуса, – **чему** ты учишь?’

(А. 1915) ...πὸ γυρίζασι, κ’ **εἴντα** μαντᾶτα φέρα  
 ‘откуда вернулся и **какие** принес новости’

3. Апокопирование конечной /-n/:

- в глаголах активного залога 3-го л. мн. ч.: (Е. 1533) ἔχου  
 ‘считают/имеют’, (А. 1038) μαλώνου ‘ругаются’,  
 (А. 1674) ἀκουμπίζου ‘прислоняются/опираются’;

<sup>5</sup> Все примеры в данной работе приводятся из текста «Эротокрита». Редко встречающиеся примеры из текстов других произведений помечены соответствующе.

- в глаголах активного залога 1-го л. мн.ч.: ζητούμε ‘живем’ (Е. 627), μπούμε ‘входим’ (Г. 1462)
  - в существительных, стоящих во множественном числе генетива: (Α. 32) τῶν ἀνθρώπων ‘людей’, (Е. 1121) τῶν κιντύνων ‘опасностей’;
- 4.** Выпадение -v- в середине слова перед -θ-: αθός (Α. 179, Β.127) и άθος (Α.125, Α. 302) вместо ανθός и άνθος ‘цветение’, ξαθός (Δ. 901, Ε. 907) вместо ξανθός ‘белый, светлый’;
- 5.** Утрата -ι- после -σ-, -ψ-, -ξ-, иногда после -ζ- и -ρ- перед гласными: πλούσα (Α. 62, Α. 1351) вместо πλούσια ‘богатая’, άξος (Α. 31, Α. 1600) вместо άξιος ‘достойный’, ανιψός/ανιψού (Δ. 1257, Δ. 1569) вместо ανεψιός/ανεψιού ‘племянник’, βυζά (Г. 91, Г. 1247) вместо βυζιά ‘грудь’, γρα (Β.121, Β. 1500) вместо γρια ‘старуха’;
- 6.** Афере́за (выпадение начальных безударных гласных): πεθυμία (Α. 268, Β. 1301) <επιθυμία ‘желание’, ξάζω (Α. 263, Β. 1005) <αξιάζω ‘оцениваю по достоинству’, μολογώ (Α. 1094, Β. 28) <ομολογώ ‘признаю’, μερώνω (Α. 439, Β. 400) <ημερώνω ‘успокаиваю’, πωρικó (Α. 179, Г. 1264) <οπωρικó ‘плод’;
- 7.** Появление α- или ο- в начале слова перед согласным: ομυαλός (Α. 1164, Β. 1634) <μυαλό ‘ум’, αμασκάλη (Β. 1900, Β. 2132) <μασκάλη ‘тень’, ασκία (Г. 1191, Г. 1266) <σκία ‘тень’, ογλήγορος (Α. 1288, Β. 1051) <γλήγορος ‘быстрый’;
- 8.** Замена начального гласного на α- или ο-: αθάλη (Α. 320, Г. 349) <αιθάλη ‘копоть’, αλομονή ( Ε. I.771, II.975) <υπομονή ‘терпение’, ολπίζω(Β. 480, Δ. 647) <ελπίζω ‘надеюсь’, οχθρός (Α. 1005, Α. 1753) <εχθρός ‘враг’;
- 9.** Эпентеза -γ- перед окончанием у глаголов на -ευ -: γυρεύω (Α. 168, Β. 1886) вместо γυρεύω ‘возвращаюсь’, κιντυεύω (Α. 167, Α. 847) вместо κινδυνεύω ‘подвергаю опасности’, ξενιτεύομαι (Α. 1745, Ε. 159) вместо ξενιτεύομαι ‘эмигрировать, покидать родину’;

**10.** Исчезновение -υ- в дифтонге -ευ- и его переход в гласный: πνέμα (Δ. 115, Δ. 1043) вместо πνεύμα ‘дыхание’, στράτεμα (Β. 220, Δ. 618) вместо στράτευμα ‘войско’;

**11.** Ассимиляция -μ- и -γ- перед -ψ- и -ξ-, а также иногда -γ- перед -μ-: ήπεψα (Ε. 580, Ε. 1175) вместо έπεμψα ‘я послал’, ήφεξα (Α. 51) вместо έφευξα, σφίμα (Β. 1614, Β. 1880) вместо σφιγμένος ‘задавленный, зажатый’, πνιμός (Γ. 246, Δ. 56) вместо πνιγμένος ‘задушенный’, σφαμένος (Δ. 1904, Ε. 573) вместо σφαγμένος ‘закланный’.

**12.** Постановка местоимений после глаголов, в результате чего первые становятся клитиками:

(Γ. 1101) καὶ δη **το** καὶ γνωρίση **το**, ...

‘и [словно] видит **это** и узнал об **этом**’;

**13.** Нередкое использование местоимений αὐτόνος и αὐτεῖνος вместо ἐκεῖνος:

(Α. 1217) Κι ἂν πεθυμᾷς ὁ λογισμὸς **αὐτεῖνος** νὰ σ’ αφήσει

‘И если тоскуешь, что помыслы ее (букв.: ‘той’) тебя покинут’

(Β.177) Εἶχεν κι **αὐτόνος** γράμματα στὸν ἥλιο ἀποκάτω

‘Имел и он (букв.: ‘тот’) письма к Солнцу снизу’

Следующие 3 пункта – характерные черты восточнокритского:

**14.** Использование притяжательного местоимения τως вместо τους:

(Β. 178) τὰ Πάθη **τως** ‘их страсть’, (Γ. 828) τὸ μάκρος τσι ζωῆς **τως**

‘длина их жизни’;

**15.** Использование под ударением аугмента ἦ- (вместо ἐ-) в глаголах, стоящих в форме имперфекта: (Α. 88) ἦμοιαζε ‘был похож’, (Α. 68) ἦβανε;

**16.** Глаголы в форме 1-го, 2-го и 3-го лица единственного числа

страдательного залога аориста оканчиваются на -θηκα, -θηκες, -θηκε

(в западнокритском -θη, -θης, -θη(ν)): (Α. 762) ἐχάθηκε ‘потеряна’;

Корнарос не ограничивается каким-либо определенным набором грамматических правил, но прибегает по мере ритмической необходимости то

к одному, то к другому варианту написания слова или фразы в зависимости от метрики стиха. Тот факт, что такое вольное обращение с языком не нарушает общей гармонии произведения, свидетельствует об искусности автора и его владении как итальянским языком, так и диалектом Крита.

Еще одной интересной чертой языка «Эротокрита» является наличие лексем, имеющих итальянское происхождение. Были ли они в ходу самого разговорного критского диалекта или же это черта поэтического койне, на котором писала свои произведения интеллигенция – достоверно не известно, поэтому с точностью утверждать что-либо относительно языка той местности семнадцатого века следует с осторожностью. Одно из таких слов, являющееся ярким примером заимствований из итальянского языка, встретилось в следующем пассаже:

1. (В. 386) στὴ **μαστοριὰ** τὸ ἰσάλπιγγας εἶχα μεγάλη χάρι

‘игра на трубе приносила мне большую радость’

(букв.: ‘в ремесле трубы я имел большую радость’)

μαστοριὰ – ‘ремесло/занятие’ – явно итальянское заимствование слова *il mestiere* с тем же значением, поскольку в аттическом греческом издавна существовали слова с совершенно другим корнем для обозначения того же самого: ἡ τέχνη, к примеру.

Об итальянских заимствованиях в языке «Эротокрита» писал Стилиан Алексиу, и он предлагал разделить их на 3 группы [Αλεξίου 2000: πε’ – πς’]:

1. общегреческие заимствования из латыни: ακουμπῶ, ακουμπίζω (Α.1969, Β. 2011) <accumbo, ἄρματα (Α. 5, Β. 349) <arma, βιγλίζω, βιγλάτορας (Α. 765, Δ. 587) <vigilia;
2. средневековые заимствования: ἀτιε (Α. 981, Γ. 267) <atti/-atque, κοπέλι (Α. 100, Α. 2208) <copulas/-ellus, κούτελο (Β.1778, Β. 1796) <cutella;

3. заимствования из итальянского языка/венецианского диалекта собственно в критский диалект:  $\alpha\lambda\acute{\alpha}\rho\gamma\alpha$  (Г. 1137) <итал. *al largo*,  $\zeta\acute{\alpha}\rho\omega$  (В. 750) <итал. *usare*

Таким образом, вероятнее всего, что слово  $\mu\alpha\sigma\tau\omicron\rho\iota\acute{\alpha}$  из примера (1.) принадлежит к заимствованиям третьей группы – из итальянского языка в собственно критский диалект, поскольку в аттическом греческом это слово не используется.

Благодаря таким особенностям, язык Корнароса живой, разнообразный, выразительный и вместе с тем простой для понимания. Прилагательных и эпитетов с целью приукрасить и превознести того или иного персонажа (что было присуще византийским экфрасисам) автор избегает, однако успешно заменяет их сравнениями и тем самым рисует яркие образные изображения.

## 1.4 Проблематика

Центральной темой произведения является запретная любовь между двумя молодыми людьми, принцессой Аретусой (чье имя с греческого переводится как «добродетель») и сыном царского советника Эртокритом, который в произведении называется то Ротокрит, то даже Рокрит.

Несмотря на то, что в целом произведение наделено характерными чертами и особенностями, присущими рыцарскому роману (тема запретной любви, например), у него есть ряд особенностей, свойственных и другим литературным жанрам. Поэма четко разделена на пять частей, и в ней основная роль отводится диалогу, – эти присущие пьесам характеристики сближают «Эртокрита» с классической драмой. Интересно, что в рукописях деления на части не было, оно появилось лишь в печатных изданиях. Исследователи, однако, не выступают против этого, по всей видимости, считая такое структурирование вполне органичным и в духе Корнароса [Holton 2000].

Помимо всего прочего, автор уделил большое внимание эпическому элементу поэмы, поставив его наравне с любовным, и тем самым сотворил

гармоничный синтез двух центральных тем произведения. Темы равнозначны, они дополняют друг друга, проистекают одна из другой [Καψωμένος 1990: 41]: любовь Эротокрита к Аретусе заставляет его участвовать в рыцарском турнире, а чувство патриотизма и благородство души велят сражаться за Афины, где, проявив смелость и одержав победу, герой в качестве награды свыше получает в жену возлюбленную. Каждой теме отведено определенное место: «любовными» называют первую (Α), третью (Γ) и пятую (Ε) части романа, а «эпическими» – вторую (Β) и четвертую (Δ).

В поэме затронуто немало тем, одна из них, занимающая не последнее место – тема социального неравенства. Ротокрит, будучи сыном царского советника, пусть даже приближенного и любимого, недостоин руки царевны по положению, поскольку является лишь придворным. Неравенство послужило отправной точкой всех перипетий сюжета, и пусть эта тема не является центральной, ее с легкостью можно назвать первичной.

Один из сопутствующих мотивов – противостояние Судьбы, благосклонной Тихи, и Рока, коварной Мойры, или иначе – тема непредсказуемости человеческой жизни. Этот мотив словно эхом доносится со страниц драм античных трагиков, но всего лишь эхом: будучи пережитком прошлого, воля богов и судьба больше не играют решающей роли. Теперь значение имеют личностные качества героев, совершаемые или поступки, каковыми можно в корне изменить жизнь. Примером тому стала судьба Ротокрита, который вопреки недостаточно знатному происхождению сумел добиться того, чего страстно желал. Его любовь к Аретусе и прекрасная душа оказались способны преодолеть условия социального неравенства и все жестокие повороты судьбы.

## 1.5 Как и почему любят «Эротокрита»

В поэме поднимаются проблемы чести и достоинства, доблести, терпения, отваги, дружбы и любви к Отечеству. Созданный почти четыре века назад, любимый и до сих пор высоко ценимый на Крите и по всей Греции, сейчас «Эротокрит» уже почти перешел в разряд фольклора: существует традиция исполнения Эротокрита под аккомпанемент критской лиры, что является примером возврата к синкретизму греческого искусства. Некоторые отрывки из произведения даже положены на музыку современными композиторами (см., например, произведения композитора Христудула Халариса), их знают наизусть и исполняют и простые жители, и известные певцы, такие как Никос Ксилурис и Василиса Папаконстантину. В театрах по мотивам «Эротокрита» разыгрывают драматические постановки, а в 1966 году Никос Кундурос написал сценарий для кинофильма по роману. В Ираклионе, на родине шедевра, Эротокриту и Аретусе – главным героям – установлен памятник. Аретуса стала для греков символом Родины, которая ждет своего Эротокрита, спасителя, избавителя.

Дух патриотизма, которым пронизан «Эротокрит», а также с античности почитаемый эллинами образ человека, душой и телом прекрасного, так называемого *καλός και αγαθός*, обеспечили поэме всенародную любовь. Она была источником вдохновения и примером для подражания многих греческих поэтов и писателей: Дионисия Соломоса<sup>6</sup>, Костиса Паламаса, Костаса Кристаллиса, Янниса Рицоса<sup>7</sup>, Ангелоса Сикельяноса<sup>8</sup>, Пантелиса Превелакиса<sup>9</sup> и Йоргоса Сефериса, который отмечал легкость восприятия текста «Эротокрита», его яркой димотики даже читателями начала XX века, спустя несколько веков со времени написания. Он посвящает эссе

---

<sup>6</sup> Влияние заметно, к примеру, в его стихотворении «Ο Κρητικός» («Критянин»).

<sup>7</sup> «Ο Επτάφυος» («Эпитафия»).

<sup>8</sup> «Το Μήτηρ Θεού» («Богоматерь»).

<sup>9</sup> «Ο Νέος Ερωτόκριτος» («Новый Эротокрит»).

«Эротокриту» [Σεφέρης 1974: 284–286] и даже берет из него эпитафии к своим произведениям. Такой стала первая часть первого сборника стихов Сефериса «Поворот» («Στροφή»), опубликованного в 1931 году. Сеферис называет Ротокрита человеком с той же душой, что и у Дигениса, и у Александра Великого, считая их братьями по духу [Σεφέρης 1974: 284].

Гипнотическое воздействие на греков Ротокрита, Аретусы, их судеб и образов сложно понять, самому не будучи греком. Народный характер поэмы совершенно удивительным образом очаровывает. Отсутствие в нем бессмысленной риторики, возвышенных пассажей на протяжении десятка тысяч стихов неизбежно вызывают симпатию у людей, за столетия привыкших к византийской помпе. Вероятно, «Эротокрит» имел эффект «Тысячи и одной ночи»: его рассказывали наизусть, сюжетно, останавливаясь на самом интересном месте. Поэма была создана не для беглого ознакомления. Процесс чтения и прослушивания занимал несколько дней, а то и недель. Только тогда можно было по-настоящему прочувствовать поэму, погрузиться в нее. Неискушенные греки, подпав под влияние чар Корнароса, уже не могли освободиться от них. Внимание к деталям, с которыми автор описывает каждую сцену, повторы фраз и оборотов, звучащих словно шаманские мантры... Ночь за ночью, на протяжении порой не одного холодного месяца зимы, рассказывали историю Ротокрита. Закончив, ее начинали сначала. Сначала она накрепко оседала в памяти, а затем покоряла сердце. Она была близка людям, героев считали «своими» – такими же людьми со своими страстями, недостатками и достоинствами. Сеферис попытался описать это в своем эссе [Σεφέρης 1974: 284–286], и, вероятно, выразил мнение всех «очарованных». Если не этим, то чем тогда можно объяснить такую всенародную любовь?

В 1978 году по решению ЮНЕСКО «Эротокрит» был включен в перечень трехсот шедевров мировой культуры. В настоящее время поэма



переведена на четыре языка: английский (в стихах<sup>10</sup> и прозе<sup>11</sup>), французский, итальянский и украинский. Произведение, будучи написанным на критском диалекте греческого языка, разговорном, живом и свободном от архаизмов, представляет собой шедевр греческой литературы.

---

<sup>10</sup> Теодорос Стефанидис. 1984. Перевод опубликован посмертно.

<sup>11</sup> G. Betts, S. Gauntlett, T. Spilias // *Byzantina Australiensia*. Melbourne: Australian Association for Byzantine Studies, 2004. Vol. 14.

## Глава 2. «Жертвоприношение Авраама»

### 2.1 Общие сведения

«Жертвоприношение Авраама» – религиозная драма, созданная неким анонимным автором на Крите в XVII веке. Произведение состоит из 1144 [Ποῦχουερ 2006: 135], 1154 [Чернышева 1987: 337] или 1160 стихов (в издании Е. Цанцаноглу 1975 года), написанных, как и «Эротокрит», пятнадцатисложником. Такие расхождения при определении количества стихов объясняются тем, что 10 из них часто считают ложными, а еще 6, по мнению В. Баккера [Bakker 1991: 181] также не следует относить к оригинальному тексту.

По своей структуре оно не похоже на классическое драматическое произведение, поскольку его оригинальное греческое издание представляет собой текст без деления на акты, без хоровых партий, что было присуще греческим трагедиям с языческих времен, а также без пролога, в котором бы перечислялись действующие лица, и точно определенного хронотопа. Лишь в очень немногих местах имеются авторские ремарки. Исследователь В. Баккер в своих трудах предлагает, следуя примеру «Эротокрита», тоже изначально не поделенному на части, разделить драму на пять актов, что тем самым еще больше уподобит произведения друг другу и объединит под эгидой авторства Корнароса.

«Жертвоприношение Авраама» было очень популярно, переиздавалось в Греции 37 раз и вплоть до XX века сохранялось в устной форме. Изданий текста как рукописных, так и печатных сохранилось несколько, но основными источниками для исследований являются два. Первое – печатное издание, опубликованное Антонио Вортолисом в Венеции в 1713 году. Второе – рукопись (M) с острова Закинф, написанная латиницей, и это означает, должно быть, что это копия рукописи, вынесенная с Крита беженцами в 1699 году. Сейчас эта рукопись хранится в Марчиане – Национальной библиотеке святого Марка в Венеции. В настоящем исследовании использовался текст

именно той самой рукописи. Помимо «Жертвоприношения Авраама» манускрипт содержит и другие драматические произведения критской литературы. Также есть свидетельства о существовании еще более раннего издания «Жертвоприношения ...» – Николаосом Сарросом в Венеции в 1696 году, которое, однако, не сохранилось. Как и в случае со многими текстами того времени, ни один из перечисленных вариантов текста не может быть надежным источником при восстановлении оригинальной рукописи: в рукописи Марчианы отсутствует одна страница, то есть 70 строк чистого текста из 1144, а также были предприняты многие корректировки, в том числе замена типично критских диалектных форм, слов и выражений стандартными греческими.

## 2.2 Сюжет

Основой произведения выбран известный ветхозаветный сюжет<sup>12</sup>: Господь, желая проверить крепость веры Авраама, приказывает ему принести в жертву любимого сына Исаака, рождения которого тот долго ждал; Авраам, будучи твердым в своей вере, подчиняется, но в последний момент Господь смилостивился: появляется Ангел и на место жертвы, которой должен был стать Исаак, кладет ягненка. Драма завершается счастливым возвращением отца и сына домой и восхвалением Господа. Этот сюжет очень часто служил основой создания художественных и драматических текстов в Европе. Свое отражение в произведении нашли свойственные греческому быту реалии, а также традиционный патриархальный его уклад, что сделало драму более «земной» и приблизило к мировосприятию простых греков.

---

<sup>12</sup> Бытие. Гл. 22

### 2.3 Роль и значение

Значение «Жертвоприношения...» как для истории литературы Греции, так и всего мира, отлична от роли в ней «Эротокрита». «Эротокрит» стал просто очередным для мировой литературы, но новаторским и самым выдающимся – для Греции – рыцарским любовным романом. В связи с постепенным захватом турками эллинского мира, христианство начинает играть особую роль. Одновременно оплот эллинизма и надежный «посредник» между греками и турками, заинтересованными в управлении подвластных земель. Этим объясняется скачок популярности церкви по сравнению со временем накануне падения Византии, а также необычный выбор автором «Жертвоприношения...» жанра своего произведения (он является чуть ли не единственным в своем роде) – религиозной драмы: библейская тематика изначально была больше распространена в Европе, тогда как в Греции властвовали мотивы Античности. С началом эпохи Возрождения тенденции словно бы меняются местами: Европа вспоминает о своих греческих и римских корнях, а захваченная турками-османами Греция и многие из ее островов начинают отчаянно нуждаться в религии, отличной от захватнической, способной сплотить население.

### 2.4 Распространение

Конфликт между чувством любви к сыну и любовью к Богу, на котором строится сюжет, с легкостью находил отклик в душах людей Средиземноморья несколько веков подряд. В 1783 году драма была переведена на турецкий язык, впоследствии, в XIX веке, появилось еще два перевода. Тогда же «Жертвоприношение» перевели на сербский и турецкий, причем последний написан символами армянского алфавита. В начале XX века появилось переложение драмы на румейский – язык приазовских греков. Произведение так полюбилось людям, что некоторые строки из него стали материалом для песен, некоторые – пословицами [Κορδάτος 1983: 77].

Достоверных сведений, ставилось ли произведение в театре на Крите, нет, однако известно, что оно было в составе так называемых «Речей»/«Омилий» («Ομιλίες») наряду с другими произведениями критской драматургии, которые представляли на Ионических островах. Несмотря на народную любовь, в кругах интеллектуалов драма не произвела широкого резонанса. Возможно, причина кроется в том, что она имела ярко выраженный и «наиболее народный характер из всех драматических произведений, созданных в ту эпоху на Крите» [Чернышева 1987: 337].

## 2.5 Вопрос об авторстве

Первым, кто поднял вопрос об авторстве «Жертвоприношения», был Стефан Ксантудидис в 1915 году. Он же на основе некоторых общих стилистических приемов и текстуальных параллелей драмы с «Эротокритом» выдвинул гипотезу о том, что автором является Винченцо Корнарос. Но в таком случае до сих пор остается не до конца выясненным вопрос, было ли «Жертвоприношение» написано раньше или позже «Эротокрита». Единственное, чем располагают ученые, это 1635 год – дата, указанная в рукописи «Жертвоприношения Авраама», и которая может датировать как оригинал (что, скорее всего, не является таковым, если исходить из того, что Винченцо Корнарос – его вероятный создатель – умер в 1613 или 1614 году), так и его копию. Таким образом был сделан общий вывод, что само произведение могло создаваться в любой момент периода с 1586 – года выхода в свет первого издания «Исаака» Луиджи Гротто, прототипа [Πούχγερ 2006: 136] – и по 1635 год. Кроме этой даты единственное, чем еще располагают исследователи, и что также подтверждает теорию о возможном авторстве Корнароса – это выражение «ἀλό ‘να Κριτικό», что означает «некий критянин», в последних шести строках рукописи M (как раз тех самых, которые причислены к неоригинальным), хранящейся в Марциане.

## 2.6 Луиджи Гротто

Необъяснимо и незаслуженно забытый автор, великий итальянский драматург, в свое время творивший наравне с Шекспиром и даже превосходивший его по популярности – Луиджи Гротто<sup>13</sup>, известный как «слепец из Адрии». Он родился 7 сентября 1541 года в итальянском городе Адрия, область Венето, в семье мелкопоместного дворянина. Спустя три года, в 1544, умирает отец, глава семейства, а в восемь лет маленький Луиджи теряет зрение. Несмотря на это, Гротто не перестает учиться и получать образование: сначала занимается у неаполитанца Сципиона Джезуальдо де Беллиньи, затем у учителя в Адрии, а затем с гувернером\репетитором Челио Калканьини. Физический недуг, поразивший будущего талантливого литератора, не только не заставил отчаяться юного Гротто, но и, что вероятно, только способствовал развитию ораторского таланта молодого человека: уже в 14 лет, в 1554 году, этот Слепец Адрии приветствовал речью собственного сочинения епископа Юлия при его входе в Адрию, а два года спустя был призван в Венецию, чтобы торжественным словом отметить избрание нового, 82-го венецианского дожа Лоренцо Приули. Обладая с рождения хорошими задатками, прекрасной памятью и способностью к стихосложению, Луиджи Гротто уже в пятидесятые годы XVI века изложил в художественной форме некоторые библейские сюжеты, среди которых и всем известный – история Авраама и Исаака. Постановка на этот сюжет впервые была представлена самим Гротто в качестве актера в церкви Гроба Господня в Адрии в 1558 году, а впервые издана в Венеции типографией братьев Ф. и А. Дзоппино (F. et A. Zoppino) в 1586 году. Впоследствии там же печатались речи многих выступлений Гротто.

Молва о блестящем литературном и драматургическом таланте Луиджи Гротто быстро разнеслась по всей Европе. Еще при жизни его произведения стали широко известны и часто служили образцом и источником вдохновения

---

<sup>13</sup> Также есть вариант «Грото».

для многих других авторов. Помимо автора «Жертвоприношения...» тексты Гротто в своем творчестве использовал и сам Шекспир, в его трагедии «Ромео и Джульетте» есть дословные текстуальные схождения с трагедией Гротто «Адриана» [Spaggiari 2009: 179], написанной в конце семидесятых годов XVI века, тогда как шедевр Шекспира увидел свет лишь в 1594–1595-х годах. Остается лишь сожалеть, что такой корифей драматургии, как Луиджи Гротто, которому подражали писатели, ставшие впоследствии классиками мировой литературы, оказался незаслуженно забыт.

## **2.7 «Исаак»**

В ту пору художественные произведения на библейскую тематику были достаточно распространены в Европе. Одно из многочисленных западных произведений на известный библейский сюжет, послужившее непосредственным прототипом драмы «Жертвоприношение Авраама» – трагедия итальянского писателя Луиджи Гротто «Исаак» [Κορδάτος 1983: 77]. До нас дошло только два издания этого текста – 1605 и 1612 года. С тех пор трагедия больше не переиздавалась. Также нет сведений о том, существуют ли какие-либо переводы ее на другие языки.

«Исаак» написан достаточно простым традиционным итальянским языком, не содержит диалектизмов, однако отмечают барочный, витиеватый синтаксис, свойственный большинству драматических произведений. Трагедия поделена на 5 актов.

## **2.8 От «Исаака» к «Жертвоприношению...»**

Сравнением «Исаака» и «Жертвоприношения Авраама» уже занимались. В 1928 году были опубликованы результаты сравнения двух произведений Маврокордатосом, однако, весьма поверхностного. Немного дальше в сопоставлении текстов продвинулся Зорас, обратив внимание на детали. Впервые же комплексный анализ обоих произведений предпринял Вилем Баккер [Bakker 1995]. Центральное место в его труде занимал драматический

вопрос: назвать «Жертвоприношение...» переводом, переложением «Исаака» или же произведением «по мотивам». Ученый заключает, что текст предположительно Корнароса – абсолютно самостоятельное произведение, имевшее «Исаака» лишь в качестве некоего образца. Целенаправленно пытаясь ответить на свой вопрос, Баккер мало уделяет внимания именно методу переработки автором прототипа: что, на что и как он меняет.

Одной с Баккером точки зрения, и тем не менее несколько спорной, придерживается Чернышева [Чернышева 1987: 337], которая считает, что «Жертвоприношение...» было создано не просто в подражание вдохновившему автора источнику (пусть в данном случае и сохранена в целом сюжетная линия), но как самостоятельное, цельное, оригинальное произведение, плод большой художественной работы и основательной переработки прототипа (который насчитывает большее количество стихов, нежели греческая версия, а именно 1626). Такая черта была характерна практически для всех произведений критской литературы, и Баккер с ней согласен. Однако следующая мысль, высказанная Чернышевой, вызывает сомнения: она отмечает, что персонажам драмы «Жертвоприношение Авраама» свойственна большая психологичность и полнота внутреннего мира по сравнению с теми же персонажами «Исаака» или, что естественно, Библии.

Таким образом, с целью дополнить данную область исследований было проведено буквально подстрочное сопоставление текстов нескольких отрывков. Но надо отметить, что восприятие литературных произведений – процесс весьма субъективный и во многом зависит от множества факторов, начиная от личностных качеств читателя и заканчивая его искусностью в литературе и драматургии, поэтому для того, чтобы по возможности максимально исключить человеческий фактор при анализе двух произведений, был, в первую очередь, сделан перевод обеих версий на один язык – русский. Переводы представлены в приложениях 1 и 2 к данной работе. Во-вторых, анализ проводился исключительно на основе содержания и



художественной глубины обоих текстов, форма и размер как показатели «качества» не учитывались.

Для сопоставления были выбраны отрывки, сюжетно присутствующие в обоих произведениях и способные наглядно показать различия двух текстов: разговор Ангела с Авраамом и душевные метания последнего.

Прежде всего на себя обращает внимание, что драма Луиджи Гротто «Исаак» греческим автором переводится как «Жертвоприношение Авраама». Представляется, что это изменение очень значимо, потому что оно принципиально иначе расставляет акценты: главным героем Гротто является Исаак, живой страдающий юноша, в то время как у греческого автора значимым словом в названии является «жертвоприношение». Следуя этой логике, можно предположить, что Авраам является слепым орудием Бога.

Следующее, что замечает читатель отличного, – драма Гротто выстроена по правилам театрального канона: она разбита на акты и сцены и рассчитана для сценической постановки, в то время как греческий текст «Жертвоприношения...» не имеет этого деления (см. стр. 20). Некоторые авторы считают это новаторством, но, скорее, это можно интерпретировать как переход к традиционной форме диалога.

С первых строчек кажется, что речь идет именно о переводе, а не художественном переложении драмы. Кажется, что первая строчка абсолютно совпадает в греческом и итальянском вариантах, но при ближайшем рассмотрении некоторые значимые отличия бросаются в глаза (Θυσία: 1. 2):

ΑΓΓ. Εύπν', **Αβραάμ**, ξύπν', **Αβραάμ**, γείρου κι αλάνω στάσου

‘Ангел: Проснись, **Авраам**, проснись, **Авраам**, встань и выпрямись’ (см. прил. 1: 3–4)

(Lo Isach: 1. 1) ANG. **Abrahamo? Abram?** destati, e sorgi hor hora.

‘Ангел: **Авраам? Абрам?** Проснись и встань сейчас же’

(см. прил. 2: 6)

Если в «Исааке» Ангел, обращаясь к спящему старцу, называет его то «Авраам», то «Абрам», то автор греческого текста использует только высокий вариант – «Авраам». «Абрам» – очень разговорное обращение как по-гречески, так и по-итальянски с разницей лишь в том, что для греческого языка использование имени только в высоком регистре – естественно, поскольку осваивается новый язык. Представляется, что Гротто, дублируя имя персонажа в разных регистрах – церковном и светском – так выражает свою философскую позицию, отсылая читателя к двум ипостасям героя: духовной, небесной и плотской, земной, тем самым сразу задавая тон драме. Как будет показано ниже, Авраам и сам ощущает, осознает эту дихотомию, это мучительное раздвоение, поэтому его последующий монолог превращается в яростный спор с самим собой или словно бы в спор двух персонажей: «человека плоти» ('*huom carnale*') и «человека души» ('*huomo spiritual*'):

Значит, до сих пор я говорил, как духовный человек,

Сейчас я плачу и стенаю как человек из плоти (см. прил. 2: 36–37)

По одному и тому же поводу герой испытывает двойные эмоции: то он ликует при мысли о возможности доказать свою верность Господу, то терзается и стенает, осознавая, что ради этого ему придется принести в жертву собственного сына.

Дальнейший анализ помимо философских также обнаруживает стилистические отличия. Кажется, что Гротто стремится к предельной лаконичности: Ангел ограничивается словами “проснись и встань” (см. прил. 2: б), и эта лаконичность создает дополнительный театральный эффект, напряжение. Можно предположить, что Гротто ориентируется на зрителей, привыкших воспринимать театральное действие, предполагающего наличие саспенс. Греческий автор считает необходимым распространять каждую мысль. С точки зрения современного читателя это снижает динамизм произведения, такой подход к изложению мысли более поверхностен и прост, а само действие становится менее выразительным и драматичным. Для

показательности достаточно привести один пример: в «Исааке» Ангел ограничивается четкой «инструкцией», фактически однородным перечислением действий, которые Аврааму необходимо осуществить (см. прил. 2: 8–13 или «Lo Isach»: 8–13), а вот в «Жертвоприношении...» на протяжении двадцати восьми строк приводится монолог Ангела (см. прил. 1: 4–31), открывающий сцену, в котором очень подробно и в красках описывается, как должно произойти жертвоприношение. Такое противопоставление лаконичности Гротто обилию деталей в греческом тексте пронизывает все произведение. Рассказчик распространяет и поясняет каждую деталь, не оставляя читателям возможности истолковать хоть что-нибудь по-своему. Очевидно, что «Жертвоприношение...» рассчитано на куда менее искушенного читателя, тогда как Грото рассчитывает на его само собой разумеющееся понимание и не утруждает себя хоть как-то истолковать ни само явление Ангела, ни его сущность, ни его слова. В этом заключается глубина, которая отличает «Исаака» от «Жертвоприношения Авраама».

Можно дать и иное объяснение – «Жертвоприношение Авраама», очевидно, ориентировано на устную традицию, этот текст близок простому народу, неискушенному слушателю, а не интеллектуалу. Объяснение мельчайших деталей, подробности, повторы, клишированные выражения как *δρῶς ἐρὸ κλώνῶν* (относящееся к Исааку в «Жертвоприношении...» и к Аретусе у Эротокрита) – все это особенности устной традиции. Именно этот возврат к *orality* “устность» от *textuality* “письменность» в греческом контексте и явилось залогом успеха. О тенденции к увеличению эпического элемента в этом контексте уже говорилось выше.

Позволим себе небольшое отступление, связанное с предыдущим рассуждением. Интересной особенностью греческой культурной традиции (вплоть до настоящего момента является «устность» греческой культурной традиции. Фольклор в Греции никогда не воспринимался как архаическая, окостеневшая форма, он продолжает существовать как модель, по которой

создаются все новые литературные произведения. Все выдающиеся греческие поэты – от Соломоса до Кавафиса – во многом опирались на традицию народных греческих песен, прославленных в Европе изданием Форьеля. Архаичный синкретизм музыки и текста до сих пор отличает современную культуру – национальными стали поэты, стихи которых (часто чрезвычайно сложные по форме и символические по содержанию) были положены на музыку великими греческими композиторами Маносом Хатзидакисом и Микисом Теодоракисом. Именно эти поэты – Одиссей Элитис и Георгий Северис стали лауреатами Нобелевской премии.

Вернемся к сопоставлению текста «Исаака» Гротто и «Жертвоприношения...». Начальный эпизод в греческом варианте демонстрирует жестокую мелочность и кровожадность высших сил, представленных в лице Ангела: автор словно с наслаждением детально описывает отцу, каким мукам должно подвергнуть сына: принести в жертву члены Исаака, зарезать и сжечь (см. прил. 1: 17–21). В тексте греческого переложения на протяжении монолога Ангела также подчеркивается властная личина Бога постоянным повторением: Господин ‘требует’, ‘хочет’, ‘приказывает’. Говорится о священном страхе, который он внушает даже ангелам, и о жажде поклонения себе (см. прил. 1: 8–9). Ангел у Гротто избегает подобного, являя Бога требовательным и немногословным в своем величии, но никак не мелочным или тщеславным.

Еще одно важное отличие кроется в фигуре самого Ангела. В «Исааке» Авраам, слыша голос, по одному его тембру понимает, что это голос Бога (см. прил. 2: 14–16), то есть в случае Гротто через Ангела с Авраамом разговаривает Бог от первого лица, в то время как у греческого автора Ангел постоянно подчеркивает, что он является лишь посредником, говоря о Господе в третьем лице (см. прил. 1: 8, 12, 15 и др.).

При дальнейшем углублении в текст, возникает все большее ощущение несовпадения стратегии авторов. Отличается реакция Авраама в итальянском

варианте от его реакции в греческом. В случае Гротто очевидна включенность автора в сложную философско-теологическую проблематику его эпохи. Помимо уже упомянутого «раздвоения» Авраама на «человека души» и «человека плоти», в итальянском тексте возникает сложная аллюзия на Христа (см. прил. 2: 22–23): автор представляет Исаака спасителем, называя его «Santo». В греческом переложении такого нет. «Греческий» Авраам произносит длинный монолог, на всем протяжении которого он сетует и lamentирует, пытается воззвать к милости Бога, аргументируя это своей старостью и немощью.

Кроме того, по мере развития действия и Ангел, и Авраам проявляют определенную жесткость и даже мелочность. Ангел в Жертвоприношении призывает Авраама уйти с сыном, не предупреждая Сарру, поскольку она может помешать своей бурной реакцией исполнению божьего замысла. Авраам вполне проникается этой идеей и стремится уйти из дома, пока лежащая без сознания Сарра не пришла в чувство. Все это говорит об определенном психологизме, но, с другой стороны, ведет к упрощению и трафаретности образов.

Далее, в оригинале Гротто Авраам возвращается к истории с Агарью и почти в духе Томаса Манна («Иосиф и его братья») дает свою интерпретацию этой истории: практически упрекает Бога в том, что ему пришлось отослать своего первенца вместе с его матерью, говоря, что, если бы не его воля, он бы не совершил этот грех (см. прил. 1: 62–65).

## **Вывод**

Фактически мы имеем дело с оригинальной интерпретацией библейского текста и очень живым подходом к этому тексту. Греческий вариант по сравнению с итальянским прототипом куда более банальный и светский, поверхностный. Текст Луиджи Гротто – более литературный и предполагает философские размышления, автор больше доверяет читателю в понимании

текста и знает, что ему удастся самому понять и додумать, о чем хотел сказать автор. У греческого автора текст народный, трафаретный, шаблонный, фольклорный; герой Авраама более клиширован, образы его наверняка можно найти в кипрском фольклоре. Автор «Жертвоприношения Авраама» значительно ближе к фольклорной традиции, нежели Гротто, произведение которого демонстрирует большую художественную ценность даже несмотря на то, что в нем отсутствует какая бы то ни была рифма, в отличие от «Жертвоприношения...», и весь его текст представляет собой речитатив, обладая только ритмом. Вполне вероятно, что Гротто пишет именно так, желая придать своему произведению разговорный оттенок.

Человек, который это переводит, безусловно, принципиально другой, чем автор «Эротокрита»: «Неистовый Орландо», «Парис и Вьенна» и «Эротокрит» стилистически похожи, а «Исаак» и «Жертвоприношение Авраама» – нет. Разительно отличаются и языковые стратегии Гротто и автора «Жертвоприношения...», в первом случае речь идет о сложном, «барочном» синтаксисе, свойственном маньеризму, в тексте совершенно отсутствуют диалектные черты<sup>14</sup>. В случае «Жертвоприношения...» язык приближен к разговорному.

Они не похожи ни философски, ни стилистически.

Все это, свидетельствует о том, что, скорее, речь идет о двух разных авторах.

---

<sup>14</sup> Я выражаю признательность Г.А.Воробьеву за ценные консультации по итальянскому языку средневековья и Возрождения и специфике языка Гротто.

## Глава 3. «Эротокрит» vs. «Жертвоприношение...»

### 3.1 Текстуальные схождения

Достаточным ли аргументом при определении авторства является наличие текстуальных схождений? В отношении всей литературы прошлых веков это является вопросом, достойным большого внимания. Не следует забывать о том, что вплоть до появления понятия об авторском праве и плагиате наличие в одном тексте целых дословных цитат из другого не считалось зазорным. В огромном количестве случаев даже наоборот: такое явление было показателем качества собственной работы. Люди гораздо менее ревностно относились к достижениям своего ума и охотнее делились ими с потомками. Ярчайшим примером такой тенденции стали работы хронографов и историографов, а компиляция как метод создания исторических трудов часто служила только аргументом качества и достоверности. В художественной литературе дело обстояло не сильно иначе: существуют сотни работ, написанных в подражание тому или иному всеми признанному классику древности или же эфемерному модному писателю современности, о которых до сих пор с большим трудом можно сказать, кому они в действительности принадлежат. Лишь в последнее время творческое начало и новаторство стало особо приветствоваться в литературе. Таким образом, хотя и весьма сомнительным аргументом для исследуемой проблемы являются текстуальные совпадения в данных произведениях, но и он требует освещения.

Одним из главных исследователей «вопроса Корнароса» был Вилем Баккер, уже неоднократно упомянутый. Он, однако, придерживается того мнения, что наличие общих строк в одном и в другом произведении является сильнейшим подтверждением их принадлежности одному автору [Bakker 2007: 145]. Речь идет не о копировании манеры письма, что было не редкостью как на Крите в эпоху Возрождения, так и прежде, а о подражании и заимствовании ярких и

характерных пассажей, строк и выражений [Κριάρης 1960: 354]. Интересно в таких заимствованиях то, что в зависимости от жанра и тематики произведения они совершенно по-разному работают и иначе воспринимаются. Где-то – естественно, не выбиваясь из общего контекста, а где-то наоборот привлекая внимание своей неестественностью и явно пытаюсь что-то донести до читателя. Так или иначе они служат поэтике произведения. Поскольку видов заимствований много, следует оговорить, что в статье Баккера речь ведется именно о сознательных заимствованиях («συνειδητοί δανεισμοί» [Αλεξίου 1954: 254]) Корнаросом из текста «Жертвоприношения Авраама». Этот факт тем более интересен, потому что является предпосылкой для следующих вопросов:

1. Из своего ли произведения заимствует Корнарос?
2. С какой особенной целью он это делает? Ведь невозможно же, чтобы он прибегнул к этому приему за недостатком фантазии, просто выуживая удачные формулировки из собственного же произведения (тот самый компилятивный «метод ножниц и клея», известный еще по работам ранневизантийских хронографов) или, что еще менее вероятно, случайно повторившись.
3. Хотел ли автор (что почти наверняка), чтобы заимствование было опознано? В таком случае, Корнарос должен был рассчитывать на искушенность читателя (как минимум в его собственном творчестве). Надо отметить, что это несколько сомнительно, если учитывать ситуацию с «Жертвоприношением...» и «Исааком», где, при переработке последнего, автор полностью лишил читателя необходимости в умственном напряжении во время чтения и, очевидно, ориентируется на слушателей, а не на читателей.
4. Не может ли текстологическая параллель быть примером устойчивого выражения? В таком случае должно быть найдено подтверждение этому



в работах несомненно других авторов или же в народных произведениях.

5. Не может ли текстологическая параллель быть данью традиции того времени в определенных ситуациях выражаться определенным образом, клишированно, не изобретая ничего нового? Алексиу назвал такое явление началом интертекстуальности [Αλεξίου 1988: 38]. Однако по сути этот прием ставит принципиально иные задачи – интертекстуальность – скрытые и явные цитаты провоцируют читателя на дополнительные размышления, постмодернистская вставка всегда находится в некоторой оппозиции к тексту, в то время как клише обозначают привычную ситуацию. Красавица должна обладать неким набором признаков – (брови-луки), что говорит лишь о том, что она красавица – никакой конкретной информации эти клишированные сравнения не несут.

Далее – два примера из отмеченных Баккером совпадений между двумя произведениями.

В третьей части «Эротокрита» (Г), после неудачи Пезострата при представлении своего сына, Ротокрита, Аретуса объявляет Фросини свой план тайной помолвки с возлюбленным этой же ночью. Фросини тут же отвергает этот план, и в ее речи выделяется одно место:

(Г. 1173–1174) Ἄλλαξε, θυγατέρα μου, τὸ λογισμὸν αὐτεῖνο,  
 γῆ ἐγὼ μακραίνω ἀποδεπὰ καὶ μοναχῆ σ' ἀφήνω.  
 ‘Передумай, дочь моя (букв.: ‘измени эту мысль’),  
 потому что я старею и скоро оставлю тебя одну’

В ответ на эти слова, Аретуса «зверееет» ((Г. 1203) ‘ἀγριεύει’) и реагирует на угрозу следующим образом:

(Г. 1204–1208) Ἴστοῦτα δὲν τ' ἀνίμενα νὰ μοῦ τὰ πῆς ἐμένα.  
 Τὰ τόσα κανακίσματα θωρῶ πῶς ἐδιαβήκα  
 Κ' οἱ σπλαχνικὲς ἀναθροφὲς ἐξελησμονηθήκα,

ποὺ μ' ἔβλεπες νὰ κοιμηθῶ καὶ πάλι νὰ ξυπνήσω,  
 κ' ἐδὰ μοῦ λέγεις: «Ἄρετῆ, μισεύγω νὰ σ' ἀφήσω...»  
 'Я не ждала, что ты будешь так со мной говорить,  
 Как будто все твои ласки исчезли,  
 И все твое нежное воспитание забылось,  
 Ты была свидетелем, как я засыпаю и просыпаюсь  
 И ты мне говоришь: «Арети, я уйду, чтобы тебя  
 покинуть...»'

Аретуса сквозь зубы процедила примерно следующее (Г. 1227–1236): «А,  
 убеждаюсь, что вся твоя любовь ко мне исчезла... Боишься моего отца, да? А  
 потом, после моей смерти, скажешь (Г. 1238–1240):

“ὠφου, γιὰ λίγο πράμα <...>  
 Ἐχάσα τῆ τὴν κορασά, τῆ μονοθυγατέρα!”»  
 'Ах, из-за какой-то мелочи  
 Я потеряла свою девочку, свою единственную дочь!»'

Однако Аретуса, поняв, что Фросини грозились не всерьез, начинает играть на  
 чувствах своей няни и выходит победителем: Фросини поддается натиску  
 Аретусы и соглашается на ее план. В «Жертвоприношении Авраама» Исаак  
 говорит нечто подобное отцу, Аврааму, когда тот признается своему сыну, что  
 намерен с ним сделать (Θυσία 1995: 799–806):

Τοῦτα τὰ μάτια, ὅπου θωρεῖς καὶ τρέχου σὰν ποτάμι,  
 τοῦτο τὸ δροσερὸ κορμί, ποὺ τρέμει σὰν καλάμι,  
 δὲν ἔχου τόση δύναμη σήμερο νὰ σὲ ποίσου  
 νὰ μὲ γνωρίσεις γιὰ παιδί, ν' ἀλλάξει ἡ ὄρεξή σου;  
 Ποὺ 'ν' τὰ σφικταγκαλιάσματα, κύρη μοῦ; Ἐδιαβήκα;  
 Κι οἱ σπλαχνικὲς ἀναθροφές; Ἐξελησμονηθήκα;  
 Τὰ κανακοφιλήματα ποὺ μέλλει νὰ τ' ἀφήσω,  
 ποὺ μ' ἔβλεπες νὰ κοιμηθῶ καὶ πάλι νὰ ξυπνήσω.  
 'Эти глаза, которые ты видишь, из которых ручьями текут слезы,

Это прохладное тело, которое дрожит как тростник,  
 Не имеют столько сил сегодня, чтобы убедить тебя  
 признать во мне своего ребенка, изменить твоё намерение?  
 Где крепкие объятия, господин мой? Они в прошлом?  
 И где нежное воспитание? Позабылось?  
 Где нежные поцелуи, если я должен тебя оставить?  
 А ведь ты столько раз видел, как я засыпал и просыпался

Игра слов ли это у Исаака, как это было у Аретусы? Нет, он и впрямь борется за свою жизнь. Но Авраам не поддается мольбам сына, и Исаак «проигрывает», в отличие от Аретусы.

С другой стороны, психологически не очень убедительно, что мягкий и покорный Исаак, сразу почуявший смертельную опасность, в таких, несколько капризных выражениях, «выговаривает» и упрекает своего отца, собирающегося его зарезать по приказанию Бога. Скорее, интонационно это похоже на «девичий дискурс», поэтому позиция Баккера не кажется нам безупречной с точки зрения аргументации.

Еще одно схождение, ставшее известным благодаря исследованиям Криараса и Политиса [Πολίτης 1960: 359–360, 363–365; Κριαράς 1960: 357–358], которое вполне является аргументом в пользу существования поэтических клише в эпоху Критского Возрождения:

(Ερωτόκριτος: Α. 57–58) Ἄρχισε κ' ἐμεγάλωνε τὸ δροσερὸ κλωνάρι  
 κ' ἐπλήθαινε στὴν ὀμορφιά, στὴ γνώση καὶ στὴ χάρη  
 ‘Начала расти свежая ветвь

**И исполнялась красотой, знаниями и прелестью’**

(Θυσία 1995: 379–380) Ἐθώρα κὶ ἐμεγάλωνες ὡσὰ δέντροῦ κλωνάρι

**κὶ ἐπλήθαινες στὶς ἀρετές, στὴ γνώση καὶ στὴ χάρη.**

‘Я видела, как ты **рос**, подобно ветви дерева

**И исполнялся добродетелью, знаниями и прелестью’**

В первом случае эти слова звучат в самом начале произведения. Их произносит автор по отношению к маленькой Аретусе. В «Жертвоприношении» они появляются во второй части плача Сары об Исааке, ее сыне. Совершенно невозможно при наличии такого контекста предположить, что под этим заимствованием подразумевается некая смысловая связь между произведениями. Скорее, автор выражается теми же словами лишь по «технической» необходимости. И здесь имеет место либо традиция<sup>15</sup>, подтверждения существования которой не представляются известными, либо обычная компиляция, что вероятнее.

Текстологических параллелей между «Жертвоприношением» и «Эротокритом» гораздо больше, чем между какими бы то ни было другими произведения критской литературы эпохи Возрождения [Bakker 2007: 152]. К тому же ни в каких других (известных нам) сочинениях того периода больше не были замечены соответствия с текстом «Жертвоприношения» кроме как в «Эротокрите» [Bakker 2007: 153]. Основываясь на всем вышеизложенном, можно сделать вывод, что Корнарос не только сам прекрасно знал текст «Жертвоприношения» и умело им оперировал, прибегая как к смысловым, так и к компилятивным заимствованиям, но также предполагал это знание в своих читателях.

### 3.2 О койне

Наличие восточно-кипрского койне возможно постулировать, поскольку в случае языка произведений Корнароса и Хортациса мы имеем дело с лингвистически достаточно однородными текстами. Однако подробный лингвистический сравнительный анализ еще должен был осуществлен.

С точки зрения Питера Макриджа (материалы устной беседы), на Кипре и на Родосе мы имеем дело с настоящим поэтическим койне, сглаживающим

---

<sup>15</sup> «Мокрая веточка» впоследствии будет фигурировать в поэме Йоргоса Сефериса «Кихли», но уже как преднамеренная реминисценция из Корнароса.

и снимающим яркие диалектные черты, в то время как на Крите речь идет об авторах, обратившихся к стихии народной речи, но при этом прекрасно владевших рафинированной итальянской поэтической традицией – в результате они, собственно, создают некое койне, максимально приближенное к диалекту. Речь идет о периоде расцвета, возможно, это было только началом, но из-за захвата Крита турками, положившим конец Критскому Возрождению, мы можем в данном случае использовать только запрещенное в истории сослагательное наклонение. Именно поэтому, мы находим в идиолектах писателей мало отличий, поскольку они пользовались одним и тем же языковым вариантом. С другой стороны, существует идея, впервые сформулированная Агнией Васильевной Десницкой о существовании наддиалектного койне, естественной тенденции, существующей в народной речи снимать диалектизмы на уровне речевого этикета и фольклора.

Все вышесказанное – аргумент в пользу того, что вывод об авторстве можно в данном случае делать, исходя из особенностей авторского стиля, идеологических и философских установок, настроения, всего того, что Иосиф Бродский называл *dicción*. Тем не менее некоторую полезную информацию мы можем извлечь из лингвистического сопоставления текстов «Жертвоприношения...» и «Эротокрита»

### **3.3 Лингвистические особенности и различия**

На основе особенностей греческой глагольной системы, выделенных в «Жертвоприношении Авраама» К. Лещенко, было проведено исследование текста «Эротокрита» с целью сопоставить язык обоих произведений с лингвистической точки зрения. Ниже перечислены некоторые пункты, на которых она заострила внимание в своей работе, и которые будут изучены в настоящей:

1. морфологические показатели лица и числа глагола в настоящем времени;

2. способы образования прошедших времен (имперфекта, аориста и перфекта);
3. как выражается будущее время и какие существуют основные аналитические конструкции со значением будущего времени;

На основе трех перечисленных пунктов был проведен сопоставительный лингвистический анализ текста «Эротокрита» и приведены соответствующие доказательные примеры. Категории инфинитива и причастия в данном исследовании не рассматривались.

### 3.3.1 Настоящее время

Настоящее время глагола как в тексте «Жертвоприношения Авраама», так и в «Эротокрите» представлено глаголами активного и пассивного залогов.

Глаголы активного залога делятся на группы:

- с ударением на основу (предпоследний слог, т.е. παροξύτονοι), так называемое I спряжение: ἀνεβόκατεβαίνου ‘поднимаются и спускаются’ (А.1), ξετρέχει ‘избегает’ (А.15).
- с ударением на последний слог (т.е. οξύτονοι), или II спряжение (так называемые слитные глаголы). Они, в свою очередь, бывают двух разновидностей:
  - подгруппа «А» с тематическим гласным /a/ — ἀγαπῶ ‘люблю’ (А.1663), ἀναζητᾷ ‘ищет/изыскивает’ (А.1523), ξαναρωτάς ‘переспрашиваешь’ (Г.1540).
  - подгруппа «В» с тематическим гласным /e/ — μπόρῶ ‘могу’ (А.135), θωροῦ ‘видят’ (А. 226), μιλεῖ ‘говорит’ (А. 545), τραγουδεῖ ‘поет’ (А. 412).

Интересно, что в обоих произведениях глагол μιλάω ‘говорить’, а в «Эротокрите» глагол τραγουδῶ ‘петь’ принадлежат к подгруппе глаголов II спряжения с тематическим гласным /e/, тогда как в современном греческом это частотные и весьма показательные глаголы подгруппы на /a/.

Глаголы пассивного залога аналогично делятся на две группы:

- с ударением на основу (третий слог с конца, т.е. προπαραξύτονοι) – βρίσκεστε ‘находитесь’ (В. 1542), βαριούνται ‘скучают’ (А. 177), үкреμίζομαι ‘падаю вниз/низвергаюсь’ (А. 323).
- слитные глаголы – φοβούμαι ‘боюсь’ (В. 1970), κοιούμαι ‘сплю’ (А. 941), θυμούμαι ‘помню’ (А. 942), βοηθούμαι ‘помогаю самому себе’ (А. 943)

Примечательно, что как и в «Жертвоприношении...» слитные глаголы II спряжения в тексте «Эротокрита» спрягаются по единой парадигме, вне зависимости от их тематического гласного<sup>16</sup>. Несмотря на то, что в нормативном греческом сейчас существует две синхронические вариации написания глаголов ‘боюсь’, ‘сплю’, ‘печалюсь’, ‘помню’ в 1-м лице единственного числа соответственно – φοβάμαι и φοβούμαι, κοιάμαι и κοιούμαι, λυάμαι и λυπούμαι, θυάμαι и θυμούμαι – и Корнарос, и автор «Жертвоприношения...» прибегают исключительно ко второму варианту.

Наравне с «Жертвоприношением...», в «Эротокрите» также часто происходит сужение соединительных гласных:

- в активных глаголах 1-го лица мн.ч ( из -ούμε(ν) в -όμε(ν)) – φανερώομε ‘являем’ (А. 596), κατέχομε ‘обладаем’ (А. 603).

А сужение соединительной гласной в пассивном глаголе 3-го лица мн. ч. (из -ούνται в -όνται) в «Эротокрите» было отмечено всего раз: им оказался γίνονται ‘случаются/становятся’ (Г. 177) в речи няни Аретусы. Во всех остальных случаях появления данного глагола в тексте поэмы пишется -ούνται.

Следующая особенность, нашедшая отражение в обоих произведениях – практически в равной степени частое использование глаголов настоящего времени активного залога как оканчивающихся на -ου(ν)\ -οῦ(ν), так и на – ἔχου ‘имеют’ (А. 3), κράζουσιν ‘кричат’ (А. 208),

<sup>16</sup> В древнегреческом языке такие глаголы подразделялись на три группы: оканчивающиеся на -άμαι, на -όμαι и на -έμαι, что позднее нашло свое отражение в новогреческом.

παρακαλοῦσι ‘просят’ (А. 45). Эта характерная черта свидетельствует о принадлежности произведений эпохе среднегреческого языка, в котором еще используются древнегреческие аттические парадигмы, к которым принадлежит окончание -ουσι(v)\ -οῦσι(v), но уже равное им место занимают новые глагольные формы. Выбор одного из вариантов окончаний обусловлен ритмикой и просодикой стиха, этим же объясняется как апокопирование конечной /n/, так и добавление к ней конечной /e/. Автор свободно играет этими возможностями, исходя из необходимого ритмически количества слогов в строке, и выбирая наиболее благозвучный и вариант.

### 3.3.2 Прошедшее время

Основные способы выражения действия в прошлом, использованные в «Эротокрите» – аорист и имперфект, а также несколько раз встречается плюсквамперфект в своем современном виде – аналитическая конструкция с глаголом εἶχον в форме прошедшего времени + 3-е лицо ед. числа смыслового глагола: εἶχες δεῖ ‘ты увидел [когда-то давно]’ (А. 913). Что касается синтетических перфектных форм, (то есть с использованием суффикса -κ- и редупликацией в начале слова, согласно классической древнегреческой парадигме), то в тексте Корнароса они представлены не были. Ту же тенденцию отмечает и К. Лещенко в «Жертвоприношении...».

#### Аорист и имперфект

Для образования аориста и имперфекта к основе перфектива и имперфектива добавляется приращение, или аугмент. Оба типа приращений – силлабическое ê- (как правило, безударное) и так называемое «временное» ῆ- (всегда, как правило, ударное) [Bekker, van Gemert 1996: 84] одинаковым образом и в равной степени часто используется как в поэме, так и драме. Особенности использования приращений, отмеченных К. Лещенко [Лещенко 2015: 26–27] наблюдаются и в «Эротокрите»:



- ἦ- у глаголов, начинающихся с ἀ- — ἦστραφε ‘сверкнул’ (В. 417), ἦρεσεν ‘понравилась’ (А. 431), ἦργησε ‘опоздал’ (В. 1913).
- появляющееся ἐ- вместо ἦ- в начале слов после με, σε, отмеченное в «Жертвоприношении...» Ксенией Лещенко, в «Эротокрите» часто ассимилируется по причине высокой степени устности текста, вследствие чего меняется написание — με κάμε (\*με ἔκανε<\*με ἦκανε) [они] меня заставили’ (Е. 1246), με ’κανεν ‘[он] меня делал’ (А. 334), με βάλε ‘меня положил’ (А. 1622), σε βάλε ‘тебя вверг’ (А. 1232). Это явление распространено и в современном греческом.
- афреза приращения происходит после проклитиков μου — μου ’φταιξε ‘[она] мне [не] приготовила’ (А. 317), μου βάλε ‘[он] мне поручил’ (А. 877), μου δωκε ‘[он] мне дал’ (А. 1856); σου — σοῦ διωξα ‘тебе [я] прогнал [врага]’ (Е. 179); (ο)που — ποῦ βάλα ‘[в] который [я] вверг себя’ (А. 142), ποῦ ’χαν ‘которые имели [основу]’ (А. 267).

Ненормативное образование имперфекта слитных глаголов [Лещенко 2015: 27] было отмечено и в «Эротокрите». Встретились такие формы: ἐμίλειε ‘[она] говорила’ (А. 387), ἐθώρειε ‘[она] видела’ (А. 483), ἐπόνειε ‘болело’ (А. 1275), ἔσειε ‘качала [головой]’ (Г. 1119), φόρειε ‘несла’ (Г. 1275), ἐκράτειε ‘держала’ (Е. 11), ἐθάρρειε ‘храбрилась’ (Е. 1056), ἠμπόρειε ‘покупал’ (Е. 1320). Всего случаев использования имперфекта в «Эротокрите» зафиксировано 52, из них больше половины составляют ἐμίλειε ‘говорил(а)’ и ἐθώρειε ‘видел(а)’, остальные встречаются максимум по 2 раза.

Обнаруженные в «Жертвоприношении...» исключения в образовании имперфекта слитных глаголов (т.е. образованные еще по нормативной парадигме древнегреческого языка) неоднократно подтверждаются и в «Эротокрите»: ἐθώρου(ν) ‘[я]видел(а)’, ἐκράτου(ν) ‘[я]держал(а)’. Примечательно, что в классической форме остались только эти два глагола и только в 1-м лице ед. ч.

А вот сравнительно часто встречающееся в «Жертвоприношении...» сужение гласного звука (из соединительного -ο- в дифтонг -ου-) в имперфекте пассивных глаголов в «Эротокрите» замечено всего раз: ἀφουκρούμου ‘[я] слушал’ (Г. 957).

По аналогии с соответствующей особенностью в использовании глаголов настоящего времени 3-го л. мн. ч. (см. 2 стр. выше), при использовании аориста 3-го л. мн. ч. в «Эротокрите» автор также в равной степени часто прибегает как к окончаниям древнегреческой парадигмы -ασι(ν), так и к стандартной новогреческой -α(ν). Например, ἐχαίρουντα ‘возрадовались’ (А. 56), εὕρισκουνταν ‘нашли’ (А. 1434), ἐκαμαρώνασιν ‘возгордились’ (А. 70).

Достаточно часто встречается образование активного аориста с использованием перфектного суффикса -κ-: ἐγρίκαν ‘[они] услышали’ (А. 483), ἐβγήκε ‘[он] вышел’ (В. 237).

Наряду с активным аористом, Корнарос часто прибегает к пассивному. Ситуация аналогичная: используются как окончания древнегреческой парадигмы на – ἐβάλθη ‘[единственный] обязался’ (А. 127), ἐβουλήθης ‘[ты] надоумился’ (Г. 919), ἐκαταστήθης ‘[ты] стал [неизвестным]’ (А. 1143), так и новогреческой – ἐβάλθηκα ‘я обязалась (букв.: положились)’ (А. 1586), ἀπαρνήθηκε ‘[от лошади] отказался’ (А. 125), εὕρεθήκαμεν ‘[мы] находились’ (В. 833). Корнарос прибегает то к одной форме аориста, то к другой в зависимости от ритма и рифмы строк, умело пользуясь всеми доступными возможностями.

Все вышеописанные особенности образования аориста и имперфекта встречаются в обоих произведениях.

### **Перфект**

Переходя от основных способов выражения плана прошедшего времени в поэме «Эротокрит» – имперфекта и аориста, – стоит коснуться перфекта. Древнегреческий перфект, синтетические формы которого было бы

оправданно ожидать встретить в среднегреческом тексте, в «Эротокрите» не встречается. Замечено лишь, как уже было сказано, что один из показателей перфекта – суффикс -κ- – нередко используется в текстах обоих произведений при образовании аориста, а редупликация не встречается вовсе. Однако функции перфекта – выражение результата, состояния (статальность), наличия опыта совершения действия или участия в неких событиях (экспериенциальный перфект), завершение ситуации незадолго до начала момента речи (иммедиатный перфект) или продолжение процесса и на момент речи (континуальный перфект) – не могли остаться без выражения. Их взяли на себя аналитические формы, как со временем произошло во многих европейских языках.

Говоря о переходе от синтетических форм к аналитическим, следует начать с конструкции εἶμαι + part. perf. pass., поскольку из всех засвидетельствованных в тексте «Эротокрита» альтернатив перфекту, эта является наиболее древней: она встречалась еще в классических текстах и была прописана в древнегреческих глагольных парадигмах. Сочетание пассивного причастия перфекта и соответствующей формы глагола εἶμαι нередко встречалось, к примеру, при спряжении наклонений опатива и конъюнктива. Чаще всего в тексте «Эротокрита» эта конструкция встречается с глаголом εἶμαι в форме прошедшего времени:

- (1.) (A. 459) κ' ἐλόγιασε με τσὶ πολλοὺς, ποὺ **‘σανε καλεσμένοι**  
‘и обдумал со многими, кто **был приглашен**’
- (2.) (A. 844) καὶ μὴλὶδὸ γιὰ τὸν τραγουδιστὴ δὲν **ἤμουνε γνοιασμένη**  
‘и больше о певце **печалиться не буду**’
- (3.) (A. 1045) κ' ὕπνον ἂν εἶχεν κοιμηθῆ, **ἤτονε ξυπασμένος**  
‘и если [Аретусе] и удавалось поспать, [все равно]  
[она] **оставалась беспокойной**’

Также данная конструкция часто встречается с глаголом εἶμαι в форме инфинитива:

(4.) (A. 12) ἄς ἔρθῃ νὰ τ' ἀφουκραστῆ ὅ τ' εἶν' ἐδῶ **γραμμένα**  
 'пусть придет услышать то, что здесь **написано**'

(5.) (A. 116) εἶν' τσ' Ἀρετούσας τὸ κορμὶ τὸ **μορφωκαμωμένο**  
 'и тело Аретусы **прекрасносложено**'

(6.) (A. 194) ... ἡ ὀλπίδα ντου πληθένει,  
 κι ἀπάνω στὸ λογαριασμὸ εἶναι **θεμελιωμένη**  
 'надежда его полнится,  
**и основана на расчете**'

Реже всего было зафиксировано использование пассивного причастия перфекта с глаголом εἶμαι в личной форме настоящего времени:

(7.) (B. 679) νὰ 'μαι **χωσμένη** σιγανὰ μὲ δίχως νὰ μιλήσω  
 'чтобы я был тихо похоронен без речей  
 (букв. 'без того, чтобы говорить')

(8.) (Δ. 711) Γι 'αὐτός κ' ἐσὺ μὴ δὲ χαθῆς **μὴν εἶσ' ἀπολπισμένη**  
 'Поэтому и ты не растеряйся  
**и не будь разочарованной**'

(9.) (E. 1429) Ἄσ **εἶστε** πάντα μιὰ βουλή, καὶ πάντα σας **σμιμένοι**  
 '**Будьте** всегда одной волей, и навсегда между собой **соединены**'

Следующая аналитическая конструкция, использовавшаяся в «Эротокрите» с семантикой одной из разновидностей перфекта – глагол ἔχω с инфинитивом, причем залог инфинитива может быть как активным, так и страдательным. По сравнению с предыдущей, эта очень частотна, и в современном греческом является стандартной для выражения перфекта. Используется формулировка «инфинитив», поскольку одна из гипотез происхождения в современном греческом именно такой формы смыслового глагола гласит, что метаморфоза, произошедшая при переходе от древнего языка к современному, заключается в отпадении конечного /n/ в инфинитиве: \*ἀλοκοπεῖν > \*ἀλοκοπεί. Таким образом, в современном языке эта форма имеет вид 3-го лица ед. ч., и она является финитной. От современной конструкции со значением

плюсквамперфекта эта отличается формой глагола ἔχω: она изменяется на одну из его личных форм прошедшего времени. Форма смыслового глагола в обеих конструкциях (и перфекта, и плюсквармперфекта) остается неизменной.

В «Жертвоприношении Авраама» конструкция ἔχω с инфинитивом встречается всего 2 раза, причем глагол ἔχω выступает в форме прошедшего времени [Лещенко 2015: 43], приобретая вид стандартного новогреческого плюсквамперфекта. Та же особенность прослеживается и в тексте Корнароса:

(10.) (А. 2069) Μ' ὡς εἶχε βάλει εἰς τὸ νοῦ, κί ὡς ἤθελε λογιᾶσει

‘Но как ему **пришло** в голову, и как захотел обдумать’

(11.) (В. 1097) Ὡς εἶχε ρίξει κοπανία, ...

‘Словно нанес удар’

Примечательно, что помимо стандартной перфектной семантики данная конструкция, встреченная в «Эротокрите», часто имеет скорее значения конъюнктива и даже классического оптатива: вероятности или возможности (optativus potentialis), побуждения (coniunctivus adhortativus), желания (desiderativus), а также будущего времени, что немаловажно. Область применения конструкции шире, чем просто аналитического аналога древнего синтетического перфекта:

(12.) (Δ. 1396) κί ἂν εἶχε λείπει ὀπροχθές, στὸν κόσμo μплιὸ δὲν ἡμου;

‘и **если бы он** позавчера **исчез**, то в мире меня больше не было бы?’

(13.) (Γ. 967) Ἄς εἶχα κάμει ὄξω τοῦ νοῦ, κ' ἄς ἤθελα σ' ἀφήσει,

κ' ἄς εἶχες κλάψει μιὰ και δυὸ, κ' ἄς ἤθελες μανίσει·

‘**Пусть бы я сошла** с ума, и **пусть бы я захотела** тебя оставить,

**И пусть бы ты** и день, и два **проплакал**, и **пусть бы захотел**

**разгневаться**’

Один раз встретился интересный вариант данной конструкции – ἂν + εἶχα + conj. На его основе можно выдвинуть следующую гипотезу: если смысловой глагол конструкции стоит в страдательном залоге, а перед самой конструкцией стоит частица ἂν, то словно в подтверждение конъюнктивной

семантики конструкции гласная пассивного суффикса -θη количественно удлиняется, как это происходило в древнегреческих парадигмах конъюнктива, и конструкция преобразуется в εἶχα + conj.:

- (14.) (A. 1045) κ' ὕπνον ἄν εἶχεν κοιμηθῆ, ἦτονε ξυλασμένος  
 ‘и если [Аретусе] и удавалось поспать,  
 [все равно] оставалась беспокойной’

Однако при переводе становится ясно, что конструкция имеет скорее значение результативного перфекта, в данном случае, даже плюсквамперфекта, а вовсе не конъюнктива, и тогда причина преобразования последней гласной не совсем ясна.

Третья конструкция – ἔχω + part. perf. pass. Сочетание глагола ἔχω с пассивным перфектным причастием не является классической формой и появляется в довольно позднее время. Наличие ее в тексте «Эротокрита» не удивительно, поскольку она считается диалектной особенностью Крита и встречается и в других произведениях, написанных там [Лещенко 2015: 38]. Отмечается, что в «Жертвоприношении...» данная конструкция почти всегда сочетается с глаголами, имеющими зависимое дополнение в форме аккузатива [Лещенко 2015: 38], и перфектное причастие согласуется в роде, числе и падеже с этим дополнением. Такая же особенность прослеживалась и в «Эротокрите»:

- (15.) (A. 859–860) Τὰ λόγια ντου τὰ γνωστικὰ κάθομαι καὶ λογιάζω,  
 γραμμένο τὰ ἔχω, καὶ συχνὰ κλαίοντας τα διαβάζω  
 ‘Его умные речи я сижу и обдумываю,  
 Они записаны, и часто, плача, я их читаю’  
 (букв. ‘я имею их написанными’)

- (16.) (A. 158–159) μὰ, σὰ θωρῶ, κομπώνουμου στὸ σοῦ ἔχω γρικημένο  
 ‘но я вижу в тебе какое-то препятствие для себя’  
 (букв. ‘я имею услышанным/осознанным’)

- (17.) (A. 1187–1188) Κατέχεις, πὼς ἐθέλησα νὰ φύγω ἀπὸ τὸ βρόχι,

μ' ἀπάνω κάτω ἔλα κ' ἐκεῖ αὐτὸς **στεμμένο τὸ ἔχει**  
 ‘Ты знаешь, как я хотел убежать от дождя,  
 но сверху вниз здесь и там **он льет**  
 (букв. ‘он имеет его стоящим’)’

Судя по встреченным в тексте примерам, конструкция ἔχω + part. perf. pass. семантически подобна перфекту «результата». Сходное значение имеет и конструкция ἔχω + νὰ + conj., регулярно встречающаяся в «Эротокрите». Она также нацелена на совершение действия, необходимость его осуществления, т.е. результат:

(18.) (А. 255) Μπλὸ μπόρεσι ὁ λογαριασμός δὲν **ἔχει νὰ βοηθήση**  
 ‘Больше не сможет помочь расчет’

Описанная К. Лещенко ситуация с перфектом в «Жертвоприношении Авраама» повторяется и в «Эротокрите». С точки зрения «покрывания» более современными аналитическими конструкциями функций перфекта в его классическом понимании, данные конструкции нельзя назвать полноценной заменой перфекту. Если выражение стательности и результата еще можно с натяжкой считать присутствующими в тексте, то экспериенциальный, иммедиатный и континуальный перфект остались совсем без выражения. Все вышеописанные конструкции оказались новообразованиями, сочетающими в себе семантику некоторых видов перфекта и конъюнктива, при этом упустив многие семантические поля. Некоторые из появившихся аналитических конструкций прекрасно прижились и успешно функционируют теперь в современном греческом (их список возглавляет ἔχω с «инфинитивом»), а вот критский диалект их не принял. Об этом еще в XVI–XVII веках начала сигнализировать нелюбовь к их использованию в центральных произведениях литературы Крита, и явное предпочтение перфекта аористу при описании действия в прошлом.

### 3.3.3 Будущее время

Следующая группа конструкций, о которой еще не было сказано, – будущего времени. В современном греческом языке выражение футурума синтетическим способом (т.е. в соответствии с классическими древнегреческими парадигмами) давно уступило место составным аналитическим, или перифрастическим, конструкциям. Помимо Praesens Historicum, способа выражения футуральности с помощью настоящего времени, существует и несколько конструкций с оттенком модальности: εἶμαι να (πάω) ‘я собираюсь/мне надо (пойти)’, ἔχω να (πάω) ‘мне нужно (пойти)’. В них есть помимо модальности также оттенок будущего времени.

Но существуют и специальные парадигмы для будущего времени. Конструкция образуется с помощью частицы θα + перфективная или имперфективная основа смыслового глагола с окончаниями настоящего времени (этимологию данной конструкции подробно разбирает Хоррокс в своем труде 1997 года). В «Жертвоприношении Авраама», произведении, написанном не стандартным греческим, встречаются следующие конструкции со значением будущего времени [Лещенко 2015: 48–64]:

- θέλω + инфинитив с отпавшим /-n/;
- θέλω + conj с перфективной основой и личным окончанием 3-го л. ед. числа настоящего времени;
- θέ + νά + conj.;
- θά;
- πά + νά + conj.;
- νά + conj.;
- ἔχω + νὰ + conj.;
- ἄς + conj.;
- μέλλει + να + conj.

Начать следует с конструкции θέλω + инфинитив с отпавшим /-n/, как с этимологически наиболее ранней [Horrocks 1997: 229–232].



(19.) (A. 1709) Πάλι κ' ἐγὼ καθήμερνὸ **θέλω** τήνε **διατάσσει**

‘И я, в свою очередь, каждый день **буду ей приказывать**’

Чуть более часто встречается конструкция **θέλω** + **conj.** с перфективной основой и личным окончанием 3-го л. ед. числа настоящего времени. Предположительно, эта форма образована по аналогии с формой инфинитива (Bryan Joseph). Очевидно, что она встречается чаще по причине большей востребованности совершенного вида в повествовании, а его обеспечивает именно основа аориста, тогда как в предыдущей конструкции инфинитив присваивал ей несовершенный вид:

(20.) (A. 1905) κὶ ὅ τι σημάδι **θέλω δεῖ** νὰ σοῦ τὸ πῶ καὶ σένα

‘и то, что знак **увиджу**, чтобы тебе сказать об этом’

(21.) (Г. 256) τημῆς σημάδι κ' εὐγενειᾶς πάντα του **θέλω δώσει**

‘знак чести и благородства всегда хочу тебе **дать**’

(22.) (A. 625) μάρτυρα **θέλετε βρεθεῖ** εἰς τοῦ παιδιοῦ το γάμο

‘на свадьбе ребенка вы найдете мученика’

Гораздо больше в тексте конструкций **θέλω** + **νά** + **conj.**, однако несмотря на то, что от предыдущей конструкции ее отличает лишь наличие частицы **νά**, совершенно не следует принимать ее за футуральную: здесь глагол **θέλω** выступает в своем прямом значении ‘хотеть/желать’. Вероятно, более поздний этап морфологизации данной конструкции – стяженная форма глагола **θέλω** (**θέ**) + **νά** + **conj.**, произошла одновременно с расширением семантического поля, поскольку приобрела значение футуральности. Сложно однозначно сказать, какое значение в тексте, ей ближе, футуральности или желания:

(23.) (B. 1267) Τρεῖς εἶν ποὺ **θὲ νὰ πολεμοῦν**, ...

‘Трое тех, кто **будет/хочет воевать**’

(24.) (B. 1455) ..., γιὰτὶ δὲ **θὲ νὰ φύγω**

‘потому что **я не убегу/не хочу убежать**’

(25.) (Δ. 1776) ἕνας μας **θέ νὰ σκωτοθῆ**, κὶ ὁ Ρῆγὰς τοῦ νὰ χάση

‘кто-то нас хочет убить, и Ригас его потеряет’

Форма глагола θέλω на своем последнем на данный момент этапе морфологизации – частица θά. Она фигурирует уже в XVII веке и дошла до наших дней, став единственным способом выражения плана будущего времени в современном греческом языке. Однако в «Эротокрите» она употребляется весьма редко – всего 4 раза.

Для сравнения, θέλω + conj. с основой аориста и личным окончанием 3-го л. ед. числа настоящего времени встречается 16 раз, а θέλω + инфинитив с отпавшим /-n/ – 3 раза. И в современном греческом, и в тексте θὰ используется как с глаголами с основой аориста, так и настоящего времени:

(26.) (A. 1790) ..., καὶ θάμασμα **θὰ τὸ κρατῶ** μεγáλο.

‘и я буду считать это большим чудом’

(27.) (E. 1290) ..., κεῖνο ποῦ **θὰ τοῦ ποῦσι**.

‘того, кому я о нем скажу’

Тот факт, что автор нечасто прибегает к ней, сближает «Эротокрита» и «Жертвоприношение...», в котором частица тоже встретила всего 4 раза за всю драму [Лещенко 2015: 53].

Была трижды встречена конструкция θὰ +conj.:

(28.) (B. 2063–2064) Ἐκεῖ ᾽τον κι ὁ Ρωτόκριτος κι ὁ Ρῆγας ἀπ’ τ’ ἀμάξι  
νὰ δοῦσι τὸ Χαρίδημο σήμερο πὼς **θὰ διάξη**.

‘Туда и Ротокрит, и Ригас с колесницы,  
чтобы увидеть, как сегодня Харидима  
победит (букв.: ‘сделает’)’

(29.) (E. 832) εἶντα μαντάτο καὶ φωνὴ ὁ ξένος **θὰ μοῦ δώσει**

‘какую весть и глас мне иноземец принесет’

(30.) (E. 832) μ’ ἀκόμη τὸ κρατεῖ κουρφὸ δὲ **θὰ τὸ φανερώση**

‘но все еще держит его в тайне и, пожалуй, его не явит’

М. Л. Кисилиер утверждает, что форма θὰ +conj. не имеет никакой конъюнктивной семантики или сослагательной коннотации, а обозначает

обычное мгновенное будущее время. Вероятно, это применимо и к конструкции прошлого времени ἔχω (εἶχα) с конъюнктивом (см. пример 14).

Довольно часто в «Эротокрите» встречается конструкция νά + conj. Поскольку в современном новогреческом сочетание данной частицы и финитной формы глагола с личными окончаниями настоящего времени стало заменой древнегреческому инфинитиву, то перевод необходимо осуществлять только исходя из контекста:

(31.) (В. 1551) καὶ νὰ σοῦ δῖξω σήμερο, πὼς πάντα δίκια πηαίνω

‘и я тебе сегодня покажу, как всегда оказываюсь правым’

причем трижды νά было заменено на θά (см. примеры 27–29), чего в «Жертвоприношении...» не наблюдалось.

Следующие три конструкции – ἔχω + νά + conj., ἄς + conj. и μέλλει + νά + conj. используются примерно в равной степени с «Жертвоприношением Авраама» и не меняют своего семантического поля.

### 3.3.4 Лексика

Лексических отличий в текстах почти не наблюдается, однако встретились отдельные интересные тенденции. К примеру, в «Жертвоприношении...» в большинстве своем используется написание **μπλιό** и **πλιά** ‘больше’, в то время как в «Эротокрите» – **πλιά** (используется с прилагательными) или **πλιό** (исп. с глаголами). Вероятно, написание **μπλιό** принадлежит более высокому языковому регистру.

## Вывод

Формулируя выводы, представляется естественным вернуться к поставленным задачам.

### 1. «Жертвоприношение...» vs. «Исаак»

В работе был проведен детальный анализ сцен, сюжетно присутствующих в тексте как «Жертвоприношения Авраама», так и текста Луиджи Гротто «Исаак»: разговор Ангела с Авраамом и душевные терзания последнего. На основании этого сравнения можно сделать ряд выводов – «Жертвоприношение Авраама», очевидно, являясь переводом (учитывая всю условность этого термина для эпохи Корнароса) или достаточно свободной парафразой разительно отличается от Исаака, поскольку в тексте «Жертвоприношения» практически игнорируется сложная богословская проблематика, проблема дуализма человеческой природы, проблема теодицеи и ряд других проблем, остро ставших в эпоху Барокко. «Жертвоприношение...» постулирует необходимость слепого подчинения воле божией – что, в конечном счете, принимают все герои – от Сарры до Исаака.

При этом стилистически «Жертвоприношение...» также очень сильно отличается от итальянского прототипа. Там, где Гротто идет по пути драматического лаконизма, автор «Жертвоприношения Авраама» поражает читателя детальным описанием ситуации, фактически не давая ему ничего домыслить или вообразить. Это, безусловно, яркая черта устной традиции.

### 2. «Эротокрит», «Неистовый Орландо» и «Парис и Вьенна»

Сопоставление «Эротокрита» с текстом Ариосто «Неистовый Орландо», а также «Париса и Вьенны» говорит о том, что автор «Эротокрита», безусловно, хорошо владел итальянской (впрочем, как и греческой) традицией. Однако в случае «Эротокрита» мы имеем дело, скорее, со стилистическим совпадением, предполагающим и наличие скрытых цитат с Ариосто. При сравнении подходов к составлению текстов произведений было выявлено, что Корнарос работал над «Эротокритом», подражая лишь мотивам и общим канонам

написания средневековых куртуазных романов. Свидетельством этому служит невозможность точного определения единственного прототипа «Эротокрита»: ими могут служить и итальянский «Неистовый Орландо», и французский «Парис и Вьенна», и они наверняка не единственные, поскольку традиция рыцарских любовных романов была чрезвычайно развита в средневековой Европе. Прототип «Жертвоприношения...», напротив, совершенно очевиден.

### 3. Ирония

Важным моментом для дальнейшего сопоставления двух текстов является элемент иронии. Иронический эффект возникает при наличии разных точек зрения персонажей или точкой зрения одного из персонажей по отношению к аудитории читателю. Такой эффект в Эротокрите возникает постоянно – например в книгах Δ и Ε, когда Полидор, Аретуса, Король и все остальные не подозревают о том, кто же удивительный незнакомец.

Другой аспект иронического отношения выражается в позиции рассказчика, поэта, которого Корнарос вводит в действие. Холтон показывает, как рассказчик неоднократно подчеркивает, что прекрасно осознает, что герои поставлены им в нереальные, сказочные обстоятельства ср. (Α. 969–74), где, обращаясь к читателям, автор говорит, что совершенно не предполагает, что кто-то может поверить в то, что герои сознательно подвергают себя такому испытанию, или можно полюбить человека, не видя его, – но ведь речь же идет о сказке! [Holton 2000: 83]

Комический эффект при этом создается за счет того, что сами герои совершенно не отдают себе отчет в своей «литературности» и том, что, в конечном счете, они зависят от фантазии автора – это знают только автор и читатель.

Элемент иронии (полностью, на наш взгляд, отсутствующий в «Жертвоприношении Авраама») заслуживает, безусловно, дальнейшего изучения. Совершенно очевидно, что при внешней простоте и прозрачности текста «Эротокрита» в нем присутствует огромное количество вторых планов

и иронических обертонов.

#### **4. Художественность**

Важным моментом отличия двух сопоставляемых текстов, как уже отмечалось выше, является перевод произведения по отношению к прототипу в план устной традиции и фольклора. Однако здесь мы имеем дело со значительными различиями двух греческих текстов – Холтон неоднократно убедительно показывает, что «folksy» аспект «Эротокрита» носит совершенно поверхностный характер, глубинно это рафинированное, изящное произведение сложной архитектоники, сознательно апеллирующее к образованному читателю, знакомому с греческой традицией и с куртуазной европейской литературой. Впрочем, по всей вероятности, именно эта внешняя фольклорность и народность способствовала (и способствует) значительной популярности текста «Эротокрита».

«Жертвоприношение Авраама», как указывалось выше, является переложением итальянской маньеристской драмы. Тем не менее, автор «Жертвоприношения», как было показано при анализе текста, успешно сводит сложное семантическое наполнение драмы Гротто, изобилующей аллюзиями и сконцентрированной на сложных богословских проблемах, к одноплановому повествованию, не предполагающему плюрализма интерпретаций, и не оставляющей свободы слушателю (разительный контраст с «Эротокритом», где автор фактически находится в заговоре с читателем, постоянно намекая на то, что герои не подозревают о то своей литературности и о вымышленности и сказочности всей истории).

#### **6. Язык**

Было выявлено, что существенных различий в системе глагола обоих произведений не наблюдается. Не было выявлено никаких новаторских форм, отличных написаний или тенденций к использованию разных категорий в одних и тех же синтаксических контекстах. В пользу общности языка также выступает языковой регистр обоих произведений – разговорный, народный

При сопоставлении языка обоих произведений сделан вывод, что на уровень синтаксиса и сопоставления системы глагола мы имеем дело с одним и тем же языком, литературной переработкой восточно-критского диалекта, не смотря на некоторые мелкие различия. Ими оказались перечисленные ниже особенности, присутствующие в «Жертвоприношении Авраама», но не встреченные в «Эротокрите»:

- в прошедшем времени:
  1. появление  $\acute{\epsilon}$ - вместо  $\acute{\eta}$ - под ударением;
  2. частое не появление приращения у глаголов, начинающихся с гласного  $o$ -;
- в будущем времени:
  1. конструкция  $\lambda\acute{\alpha} + \nu\acute{\alpha} + \text{conj.}$ .

Таким образом, при рассмотрении форм образования будущего времени сделан вывод об очень точном распределении различных перифрастических форм по семантике и практически полном совпадении набора форм и способа их употребления в «Эротокрите» и «Жертвоприношении Авраама».

К сожалению, не подтвердилось предположение Ксении Лещенко о том, что в «Эротокрите» формы типа  $\theta\alpha \delta\epsilon\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota$  (собственно, представляющие собой форму новогреческого мгновенного будущего) частотны, в отличие от Жертвоприношения, где они практически отсутствуют, а отдельные примеры можно интерпретировать как позднейшие вставки. Можно сделать вывод, что и в данном случае ситуация в «Эротокрите» и «Жертвоприношении...» совершенно идентична.

Вероятно, более интересным для сопоставления является лексика сопоставляемых текстов. Так, например,  $\mu\lambda\lambda\acute{\iota}\upsilon$  «Жертвоприношения...» соответствует  $\pi(\lambda)\acute{\iota}\upsilon$  «Эротокрита».

Значительным различием обоих текстов является обилие в «Эротокрите» распространенных симиле, а также наличие сложных рифм, анжамбемана, ассонансов и аллитераций [Holton, 1991].

В будущем предполагается провести статистическую обработку обоих текстов на предмет уточнения вопроса об авторстве.

## **7. Жанр, настроение**

«Жертвоприношение Авраама» – уникальное явление для Критского ренессанса, поскольку представляет собой религиозную драму. Этим, безусловно, определяется и общий тон, и особенный характер этого произведения. Жанр является очень важным фактором, тем не менее сложно себе представить, каким образом мировоззрение автора могло подвергнуться такой кардинальной трансформации.

«Эротокрит» – совершенно светское произведение, действие происходит в ахроническом сказочном пространстве и отнесено в сказочную мифическую Грецию. Герои взывают к древним богам, Ротокрит даже прибегает к колдовству – помощи ведьмы. При этом это узнаваемый мир Критского ренессанса, мир куртуазной любви, поединков, серенад. Еще важнее гуманистическая направленность произведения, постоянно говорится о возможностях человеческого разума, о способности любви преодолеть любые препятствия, о мнимости социальных различий.

«Эротокрит», который можно назвать поэмой о любви, начинается, тем не менее знаменитыми словами – «Του κύκλου τα γυρίσματα...», где с удивительной выразительностью говорится о колесе судьбы, о ее неизбежности, а заканчивается роман выразительным simile, где прекрасная роза вырастает среди острых шипов – любовь героев преодолевает неумолимость рока.

## **8. Один автор или два. Итог**

Отвечая на главный вопрос данной работы, из-за которого мы, собственно, и вступили на путь исследования, - один автор или два – можно сказать, что, проделав некоторый анализ, мы пришли к выводу, что для того, чтобы сделать окончательные выводы необходимо полноценное фронтальное сопоставление текстов (включающее статистические методы) – а также полное сопоставление



текста Гротто с «Жертвоприношением...»

Кроме того, «Эротокрит» и «Жертвоприношение...» – тексты, имеющие огромное значение для новогреческой литературы, комментарии и исследования уже создают значительный корпус текстов, и далеко не со всеми мы имели возможность ознакомиться, многие были для нас недоступны (как, например, важный текст Криараса о сопоставлении «Эротокрита» и «Неистового Орландо» Ариосто)

Кажется, тем не менее, что полное сопоставление текста Гротто с Жертвоприношением может дать интересные результаты и уже показало, что творческая манера, идеология, стиль автора «Эротокрита» и «Жертвоприношения...» сильно отличаются. Учитывая отношение средневековья и Ренессанса к цитатам и заимствованиям как неотъемлемой части литературного творчества (хотя, по мнению некоторых критиков, и это понятие в те времена отсутствовало), можно предположить, что наши выводы свидетельствуют в пользу того, что Эротокрит и Жертвоприношение писала разная рука.

# Приложение 1.

## «Жертвоприношение Авраама»

*Ангел*

1  
2  
3  
4 Проснись, Авраам, проснись, Авраам!  
5 Встань и выпрямись, и выслушай, что я принес с небес.  
6 Проснись, раб Божий, честный и преданный,  
7 Нет времени, чтобы ты беззаботно спал.  
8 Проснись и посмотри, Авраам, что хочет Господин,  
9 Перед которым преклоняются и дрожат ангелы.  
10 Господь хочет достойной и славной жертвы сегодня,  
11 павшей от собственной руки.  
12 Он больше в жертву баранов и тленные вещи,  
13 Но жаждет одной великой жертвы, принесенной тобой  
14 Твоего любимца, твое избалованное дитя  
15 Он от тебя требует и хочет жертвы:  
16 на месте барана, на месте агнца Господь приказывает и хочет,  
17 чтобы ты принес в жертву члены Исаака.  
18 Быстро его разбуди, и пусть он тебя проводит,  
19 И поднимись на высокую гору, которую я хочу тебе показать.  
20 Поднимись на рассвете, и, когда ты дойдешь до вершины,  
21 зарежь дитя, сожги его и гляди, не испугайся.  
22 Потрудишься же, разбуди ребенка и возьми его с собой  
23 И все осуществи, о чем я тебе говорил.  
24 И не жди, Авраам, второй вести,  
25 И не страдай попусту и не сетуй, потому что Господь все видит.  
26 В течение трех дней эта жертва должна быть принесена:  
27 таков данный тебе приказ.  
28 Послушайся повеления создателя и творца,  
29 Встань, пойдя и оставь страх.

30 Туманность твоего размышления и мрак пусть прекратится,  
31 И пусть твоя преданность зажжется на небесах.

32 *Авраам*

33 Ужас, страх меня сковывает, и сильно кружится голова,  
34 я сплю или вижу все это наяву, не понимаю.  
35 Что за весть ты мне приносишь от трона  
36 Господина моего, и приказываешь сделать? Не осознаю...  
37 О, царь небесный, что же слышат мои уши?  
38 Что же ты мне в моей старости приказал?  
39 Как же тело, дрожащее как тростинка, будет в этом участвовать  
40 Как глаза будут смотреть и рука - действовать?  
41 Ужас, какое же безумие должно овладеть моим разумом  
42 С каким же львиным сердцем я должен обладать, чтобы зарезать свое дитя?  
43 Как же я увижу, что он дрожит, как ягненок, у меня в ногах,  
44 Что будет мычать, как бык, и как рыба – трепетать?  
45 Этому благословиению, которое ты дал мне и Сарре,  
46 не позволь стать нуждой и проклятием.  
47 Сарра уже не была девушкой, которая могла бы родить,  
48 поскольку она была немощной старухой, и природа этого не хочет.  
49 И когда я сошелся с ней в ее старости, ты приказал, - и она понесла,  
50 и благодаря Божественному повелению природа отступилась (букв.: «была  
51 завязана в узел»):  
52 и мы, несчастные, надеялись, когда наше бремя спало,  
53 что он будет расти и жить с твоей милостью.  
54 Но что же за предлог, почему ты поменял свое намерение,  
55 и почему прошло твое сострадание и увеличился твой гнев?  
56 Господи, пожалей меня и увидь мои рыдания,  
57 и не оставляй меня своим состраданием в моей старости.  
58 А если из-за какого-то преступления твоя милость ищет воздаяния,

59 накажи Авраама, а его дитя в чем провинилось?  
60 Пошли мне, Господи, нищету, немощность и долги,  
61 а дитя мое сохрани от этого жертвоприношения.  
62 Много загонов для овец ты мне подарил, я ими управляю,  
63 и такого богатого человека в мире больше я не знаю.  
64 И пусть все эти богатства будут возвращены,  
65 но подари мне жертву, которую ты от меня требуешь!  
66 Господи, возьми Авраама и все, чем он владеет,  
67 а живого Исаака оставь служить тебе.  
68 Не гаси ту радость, которую извело мое тело,  
69 когда явилось на свет мое дитя.  
70 И если есть у меня какая-то вина, совершённые преступления,  
71 не должен расплачиваться вместо меня за них Исаак.  
72 Кто проклял несчастный дом Авраама?  
73 Почему меня заставляет споткнуться бурная и жестокая судьба?  
74 Бедная мать спит и не понимает,  
75 не видит, несчастнейшая, что ей предстоит.  
76 Пусть она будет далеко отсюда, чтобы она этого не увидела,  
77 не схватила камень, не ударила себя и так грешно не ушла из жизни.  
78 Пусть же я помолюсь на том месте, где Господин мне приказывает,  
79 где знает то, что внутри моего сердца, и его вершины.  
80 *Авраам встает с постели и на коленях молится*  
81 Господи, поскольку другого толкования не может иметь  
82 та весть, которую ангел принес мне в нижний мир,  
83 и неизменно то, что ты мне приказываешь, Боже мой,  
84 и требование больше не изменится, посмотри на меня с состраданием:  
85 забери у меня Исаака и не оставляй его со мной,  
86 но дать ему смерть, Господи, не приказывай.  
87 Плоти смерть мы всегда претерпеваем,

88 и никак не можем ее избежать:  
89 но черство зарезать его, сострадательный Господи,  
90 не приказывай, творец мой, где ты хозяин.  
91 Я много ошибаюсь и виновен перед тобой, я знаю злодеяния свои,  
92 но твоя милость всегда прощает (букв.: «побеждает») мои ошибки.  
93 Но если никак не может это повеление быть изменено,  
94 дай мне дерзость и ожесточение, и пусть моя душа сможет  
95 больше никогда не вспоминать о дите моем Исааке.  
96 И ты, Боже, поскольку приказал, дай мне силу  
97 сделать невыполнимое выполнимым,  
98 ввергнуть его в огонь и не заплакать,  
99 и дать тебе жертву истинную, которую ты требуешь.

## Приложение 2.

### «Исаак»

Действие первое

Сцена I

*Ангел и Авраам*

1 **Ангел.** Авраам? Абрам? Проснись и встань сейчас же!

2 **Авраам.** Вот, я проснулся и готов приступить к тому, что ты хочешь от меня.

3 **Ангел.** Возьми сыночка своего прямо сейчас,

4 Единственного и любимого Исаака,

5 Иди туда, куда подскажет видение (**букв.:** ‘в землю видения’), и там

6 На одной из гор, показанной мною,

7 Которая на третий день тебе покажется уже близкой,

8 Принеси мне его в жертву собственными руками.

9 **Авраам.** Во сне иль наяву это?

10 Не голосу ли Господа моего

11 Столь сладкозвучному я внимал?

12 Откуда он исходит и страхом пронзает меня в самое сердце,

13 Которое до сих пор не может уняться?

14 Что это, что столь меня страшит?

15 И до сих пор звучат в моих ушах и голове

16 Слова Господни жестокие, и горько душе моей,

17 Которая задолго предвидит Святое и благотворное таинство,

18 Что станет причиной благоденствия мира,

19 Которое в этой жертве отразится

20 И Святость обретется в этой жертве;

21 Но душа моя не только не ощущает боль, но ликует,

22 Что мой сын должен быть принесен в жертву.

23 Она ликует и жаждет дожидаться дня,

29 Когда осуществится это деяние,  
30 Наступит избавление рода человеческого:  
31 Но это плоть, плоть возмущается  
32 И позволяет увлечь себя отцовскому чувству  
33 Никто меня не обвинит и не осудит,  
34 Что от духа я нисхожу к плоти  
35 И из-за нее, и вместе с ней с ней об этом я скорблю,  
36 О том, что станет причиной нашего блага.  
37 Значит, до сих пор я говорил, как духовный человек,  
38 Сейчас я плачу и стенаю как человек из плоти,  
39 Что своего сыночка, собственного сыночка я своими руками  
40 Должен принести в жертву без промедления.  
41 Сына, Господи, которого ты мне дал  
42 В предельный час моей старости,  
43 Которого ты мне обещал в ответ на такое великое мое желание  
44 И такую сильную надежду,  
45 Тот, кого я люблю больше,  
46 Чем тело, - как душу! - ты хочешь,  
47 Чтобы я, его отец, убил для тебя.  
48 Мой рассудок ропщет, Боже праведный,  
49 И говорит мне <:;>  
50 Уж лучше прикажи, чтоб я убил чьего-нибудь другого сына,  
51 Иль моего – чужой отец,  
52 Иль чтобы прежде него  
53 я покинул этот мир, как прежде него пришел сюда.  
54 С каким сознанием дракона, медведя или аспида  
55 Должен быть отец-убийца сына?  
56 Но, возможно, ты велишь мне сделать это, чтобы я от этого умер  
57 Знай же, что скорее крики и вид преступления

58 могут забрать меня из жизни скорее,  
59 чем железо способно убить моего сына.  
60 Если бы я еще имел, хотя бы, еще одного, который  
61 Мог бы смягчить страдания, слишком жестокие и суровые  
62 И отчего тебе недостаточно (**букв.:** ‘не доставляет удовольствия’) забрать  
63 того, которого родила мне Агарь, моя рабыня?  
64 Я и мать [моего сына] не прогнали бы ее,  
65 Если бы на это не было твоей воли.  
66 Итак, я не верю, чтобы ты действительно хотел лишить меня  
67 Единственного ребенка, который мне остается.  
68 А теперь отчего ты стремишься, чтобы этим невиданным  
69 и новым способом жертвоприношения я оказал тебе почести?  
70 Никогда прежде никакие прегрешения не наказывались  
71 Столь суровым наказанием,  
72 И если даже мысль об этом всем меня печалит,  
73 Если страдаю, будучи отцом, за сына своего,  
74 Что будет, когда мысль осуществится?  
75 Когда мне выполнить придется твою волю?  
76 По какому неслыханному жребию  
77 ты приходишь ко мне, чтобы мне так себя терзать?  
78 Услышь меня и смилостивься, Боже,  
79 Ведь даже звери дикие и камни прослезятся!  
80 Но подожди, чтобы случайно печальные звуки  
81 Не услышала жена, которая тут спит  
82 Она, может быть, придет сюда  
83 Лучше уж я сам выйду.

84

85 Действие первое

86 Сцена II



87 *Авраам один, бодрствует. Свет зажжен.*

88 **Авраам.** Высокая добродетель Богом теперь любима меньше,

89 чем справедливость и набожность.

90 Но должен же я был сотворить какой-то грех <...>,

91 Обременить себя тяжелою ошибкой.

92 Но если милостив наш вечный отец,

93 Он не должен замечать наши тяжелые провинности.

94 Он должен смотреть на себя самого, потому что в другом обличье

95 я не был бы достоин тех благ, которыми наслаждаюсь

96 Взгляни милостиво на страждущих

97 На тех, кто скорбит из-за совершенных ошибок

98 Отец, взгляд которого всегда несет помощь,

99 Взгляни на череду вздохов,

100 Слезы, льющиеся из этих глаз,

101 И распухшие щеки,

102 Услышь звук моих скорбных стенаний

103 Не допусти того, чтобы моя родная мне кровь запятнала мне руки

104 Неужели ты понапрасну обещал мне сына

105 Если он согрешил, то не заставляй несчастного

106 Авраама так страдать из-за него

107 Но как же он мог согрешить в двенадцать лет?

108 А если он невинен, то ведь я знаю, что из-за смерти

109 Того первого, убитого собственным братом,

110 Ты впал в ужасный гнев и страшно отомстил

111 Я знаю, как ты ценишь чистоту

112 Если я согрешил, то пусть я один и буду страдать

113 Из-за моих грехов не должен мучиться другой,

114 Но раз я не грешил, раз нет моей вины,

115 За что тогда мне муки? О, Господи, за что?

116 И если ты дитя помиловать не хочешь, помилуй старика,

117 Прощения не дав же старику, пошли его ребенку.

118 Тебе, возможно, нежеланна радость наша,

119 и пир, что был устроен в тот день, когда Исаак открыл глаза,

120 Сейчас вдвойне мне горький

121 И, может быть, за столь драгоценный дар (букв.: 'одолжение')  
122 Я не воздал тебе достойной тебя благодарности  
123 не сильно будешь ты нам благодарен.  
124 Ты, может, думал, что любовь, которая предназначалась тебе,  
125 должна быть растрочена на сына или Сарру?  
126 Или что с ними позабыл я  
127 веру, имя твое, жертвы?  
128 Неужели ты подумал, что я не осознаю,  
129 что без твоего согласия  
130 наше счастье не продлилось бы и мгновение?  
131 И ты до такой степени не веришь мне, что так жестоко меня поражаешь,  
132 Требуя, чтобы из любви к тебе я отдал тебе свое дитя,  
133 Потому что у меня нет желания подчиниться тебе?  
134 Но я готов послушаться тебя  
135 Хотя слабая природа меня вынуждает,  
136 Чтобы всю плотью, жилами и кровью  
137 Я ощущаю Исаака частью себя  
138 И я терзаю себя, и она в таком страдании,  
139 Как гложет меня мука, так и он(а) страдает,  
140 Как я скорблю, горюет и он(а), ты это видишь.  
141 Ум у нее уже заходит за разум  
142 Вплоть до того, что Господь здесь затемняет наши чувства  
143 Но дух мой, пламенный и готовый на все, хранит молчание,  
144 потому что ты ведь и сам знаешь, что не может не быть справедливым  
145 То, что по душе одному лишь тебе  
146 Я уже слышу, как люди, которые увидят это деяние,  
147 Скажут, что, убивая собственного сына, я был жесток и несправедлив,  
148 Но пусть кричит, кто хочет,  
149 Я уже не различаю между справедливостью и несправедливостью.  
150 Я предпочитаю повиноваться тебе.  
151 То, в чем я поклялся тебе, прочно  
152 И закреплено в моей памяти  
153 Сейчас и всегда без оговорок  
154 Быть преданным тебе, послушным сердцем

155 Что не может тот, кто так тебе приятен  
 156 жестоко и несправедливо  
 157 убить собственного сына...  
 158 Но плачь, кто хочет! А я  
 159 уже не сомневаюсь,  
 160 И делать мне, действительно, больше нечего  
 161 Кроме как тебе повиноваться.  
 162 Однажды и вовек я обещал,  
 163 Теперь и навсегда без колебаний и раздумий  
 164 Тебе послушным сердцем быть.  
 165 Правда, что меня охватывает смятение  
 166 Если моя супруга проснется, не будет человека  
 167 более потерянного, чем я  
 168 Уж лучше б сын вообще и не рождался!  
 169 Но что я говорю?!  
 170 Вот, проснулась, зовет меня. Увы...

171 \* \* \*

172 Действие четвертое

173 Сцена II

174 *Ангел, Авраам, Исаак*

175 **Ангел.** Не протягивай руку к невинности  
 176 Твоего сына; ты уже нарушил ее связями/узами,  
 177 В свой вере и послушании ты имеешь  
 178 Больше мужества, чем пять царей,  
 179 Господь показывает и испытывает, как сильно ты его любишь.  
 180 То, что ты отправился сегодня возносить жертву,  
 181 Говорит о твоей твердости  
 182 Между этих терновников ты слышишь, как блеет ягненок  
 183 Иди, возьми, и принеси его в жертву.  
 184 **Авраам.** О Царь небес, извечный, священный и святой,  
 185 Твои чудеса сегодня я видел  
 186 Это слишком прекрасно, теперь я плачу, поскольку плакал прежде,  
 187 Теперь я скорблю, поскольку был скорбным прежде.

188 Пускай я медлил, пусть мне было страшно,  
189 Пусть я часто терял силу духа в темноте  
190 И часто – твердость в подчинении тебе,  
191 Но теперь я чувствую радость  
192 Потому что если бы я собирался сделать то,  
193 Чего ты не хочешь, и если бы я сделал,  
194 То не был бы человеком, а ты не увидел  
195 Бы любовь, которую ты имел бы,  
196 Которую я тебе несу  
197 И которую я так хотел осуществить и затем осуществил,  
198 Которая настолько дороже была, чем та, которую я просил  
199 У тебя и которую, как ты видишь, я считаю невозможной,  
200 Что еще дороже: теперь я уступаю твоей воле,  
201 Избавь же сердце от страха и смотри,  
202 Сколь ты обязан своему создателю,  
203 Я протянул (букв.: ‘дал’) тебе руки, а ты мне – жизнь;  
204 Я тебе – члены тела, а ты в меня душу вложил.  
205 Этот факел, который не сжег тебя, пожалей меня, он сжег меня внутренним огнем.  
206 Этот нож, который, поверь, что ты даже не почувствовал,  
207 Донзился в самое мое сердце?  
208 Но ты сыну лучше откажи в этом,  
209 Но ты сын, должен возблагодарить его,  
210 Благословить его безграничное сострадание,  
211 Возвеличь его твоими гимнами и псалмами,  
212 И посвятить жизнь своему служению,  
213 Одну – и другую, если тебе будет дана другая жизнь.  
214 И лучше бы это сделать сейчас, когда его доброта  
215 Бесконечная соизволит нам, недостойным слугам,  
216 Показать свое величие,  
217 Открыть свои изумительные чудеса.  
218 **Исаак.** Мое невежество и мой юный возраст  
219 Не позволяют мне выразить словами  
220 Высшую его доброту, что читается в сердце,  
221 Ему одному дано проникнуть в наши души

222 **Авраам.** Вот агнец, который по воле творца будет принесен  
223 Вместо [Исаака] в жертву.  
224 Прими его, Господи, его кровью  
225 Чистой наши грехи нечистые смой.  
226 И наш смрад ты очисти этим запахом,  
227 И это пламя в пепел ты, пожалуй, обратишь,  
228 Которым чистое сердце и ум мой набожный  
229 Здесь ты освятишь, где имя твое неизреченное  
230 Освящает место, где Господа я увидел.  
231 **Исаак** Сейчас мы быстро вернемся в отчий дом,  
232 Чтобы снова возрадовалась мать.  
233 **Авраам.** Потому что Господь есть рука умиротворенная,  
234 Потому что мне недолго еще дано ходить по земле,  
235 Мое благословение дать сейчас тебе хочу.  
236 Ты подари мне поцелуй, а к земле склони голову.  
237 Благодарности Богу за росу,  
238 За небо, за плодородие, за святое  
239 души благословение там, где тон нисходил,  
240 И ты лично, и в возвращении каждый час увеличиваешься  
241 Будь отцом великого народа, и благословения  
242 Да будут множиться те, которые тебя благословляют.  
243 И пусть будут прокляты те, кто  
244 Тебя проклинаят за дела твои.  
245 Овес, вино, масло, отары и фрукты  
246 Сами собой каждый год возвращаются тебе в большом изобилии.  
247 Каждый пусть склонится в поклоне перед тобой,  
248 а Господь сделает тебя подобным своим предкам.

## Приложение 3.

### «Lo Isach»

Адаптация итальянских изданий 1605 и 1612 года религиозной драмы «Исаак» Луиджи Гротто (первых двух сцен I акта и второй сцены последнего, IV акта). Первые две сцены выполнены Григорием Воробьевым, а последняя – на основе его консультаций в качестве палеографа. Комментарий перед текстом авторства Г. Воробьева.

Содержательные разночтения двух изданий отметил в сносках. Орфографические же и пунктуационные различия не отмечал, стараясь следовать второму изданию; следовал первому лишь там, где чтение второго с очевидностью ошибочно.

ATTO PRIMO. SCENA PRIMA.

*Angelo, et Abrahamo.*

Ang. Abrahamo? Abram? destati, e sorgi hor hora.

Abr. Eccomi desto, e a ciò, che vuoi accinto.

Ang. Prendi il figliuolo tuo, prendi veloce

L'unigenito tuo diletto Isache.

In terra và di visione, et ivi

In un de' monti, che da me mostrato

Il terzo dì ti fia poco da lungi,

In holocausto di tua man me l'offri.

Abr. Son'io desto o pur sogno? ho io sentito

La voce del Signor mio, già si dolce?

E d'onde avien, che tal timor m'ha impresso

In mezzo al cuor, ch'ancor tremante sono?

Ond'have, che altrettanto mi spaventa?  
 Anzi ho ancor ne l'orecchie, e ne la mente  
 Il parlar del Signor grave, et acerbo  
 L'animo mio, che di lontan prevede  
 Il Santo, e salutevole mistero  
 Di salute commun cagione al mondo,  
 Che in questo sacrificio si figura;  
 Non sol pena non sente, ma gioisce,  
 Ch'io pur sacrificar debba il mio figlio.  
 Essulta e brama di veder quel giorno,  
 In cui s'adempirà questa figura,  
 Ricoverato fia l'human lignaggio:  
 Ma la carne ch'è, carne si risente  
 E trar si lascia dal paterno affetto.  
 Però niun m'accusi o mi riprenda,  
 Se da lo spirito scendo ne la carne  
 E per lei, e con lei di quel mi doglio,  
 Che fia cagion di tutto il nostro bene.  
 Come huomo spiritual dunque parlai  
 Fin qui, com'huom carnale hor mi lamento,  
 Che'l mio figliuolo, che'l mio figliuolo io stesso  
 Li<sup>17</sup> renda in sacrificio, e senza indugio.  
 Dunque il figlio Signor, che tu mi desti  
 Ne l'hore estreme della mia vecchiezza,  
 Quel che mi promettesti con sì grande  
 Mio desiderio, e con sì alta speme,  
 Quel, ch'amo piu che'l corpo, e come l'alma,  
 Vuoi, che a te sia da me suo padre ucciso.

---

<sup>17</sup> Li 1605

Mormora il senso mio, Dio giusto, e dice<:>  
 Comanda almen, ch'io uccida un figlio altrui,  
 O pur che un'altro padre uccida il mio.  
 Comanda almen ch'innanzi a lui del mondo  
 Io parta come innanzi a lui ci venni.  
 Con qual mente di drago, o d'orso, o d'aspe  
 Sarà il padre homicida del suo figlio?  
 Esser potrà, ch'io non perdoni a lui  
 Piu tosto, e non uccida me medesimo?  
 Ma ciò forse mi dai perch'io ne mora.  
 Ben sai, che sol le grida, e sol l'aspetto  
 Potran trarmi di vita, anzi che'l ferro  
 Di vita traga il mio diletto figlio.  
 Ne havessi un'altro almen, con cui la doglia  
 Potessi alleggerir tropp'aspra, e grave.  
 Perche non piacque a te ch'almen tenessi,  
 Quel che già partorì Agar mia serva?  
 Io con la madre non l'havrei cacciato  
 Già se non fosse stato il tuo volere.  
 Dunque non credo già, che però voglia  
 Quest'unico levarmi, che mi resta.  
 Hor con qual modo disusato, e novo  
 Di sacrificio ahime vuoi ch'io t'honori?  
 Non fur mai piu puniti i maggior falli  
 In alcun tempo per sentenza alcuna.  
 S'hor pensandovi sol tutto mi strugo,  
 S'io<sup>18</sup> paterni dolori appena hor soffro,

---

<sup>18</sup> Se i 1605



Che fia quando il pensier diventi effetto.<sup>19</sup>  
 All'hor ch'io porrò in opra il gran comando?  
 Con che sorte inaudita di supplitii  
 Mi visitasti ond'io tanto m'affligo?  
 Habbi pietà de' miei lamenti o Dio,  
 Che far pon lacrimar le fere, e i sassi.  
 Ma lasso se per caso i mesti accenti  
 Ode<sup>20</sup> la moglie mia, che quì si dorme;  
 Qual maggior mal potrà di ciò venirmi.  
 Meglio dunque sarà, che quindi io m'esca.

ATTO PRIMO. SCENA II.

*Abrahamo solo, levato del letto col lume acceso.*

Abr. Alta virtude à Dio piu non diletta,  
 Che la giustitia insieme e la pietade.  
 Però qualche peccato haver debb'io  
 Comesso<,> qualche grande error mi carica.  
 Ma se pietoso è ogn'hor l'eterno padre,  
 Non dè mirar le nostre estreme colpe.  
 Se stesso dè guardar, che in altra guisa  
 Non sarei degno d'altri ben, ch'io godo.  
 Pure à gl'afflitti humanamente miri,  
 E à chi si pente de commessi falli,  
 Padre il cui sguardo altro non è che aiuto.  
 Mira la schiera de sospiri, e insieme  
 Le lacrime cadenti da quest'occhi,

---

<sup>19</sup> По логике текста, здесь должна была бы стоять запятая.

<sup>20</sup> O de 1605 (скорее всего, в издании 1605 это опечатка)

Che mi cuocon le guancie; e ascolta il suono  
 Di questi miei gravissimi lamenti.  
 Non far che nel mio sangue io la man macchi  
 E che tu il figlio in van m'habbi promesso.  
 S'egli peccò non dè già tanta doglia  
 Lo sfortunato Abraham patir per lui.  
 Ma in che potè peccar di dodici anni?  
 S'egli è innocente io sò pur che la morte  
 Del primo già dal suo fratello ucciso  
 Ti spiacque sì, che festi aspra vendetta.  
 La innocenza sò pur quanto ti piace.  
 S'io peccai, sofra io solo: i miei peccati  
 Non denno offender quei, che non peccaro.  
 Se non peccai, dove non entra colpa,  
 Perche assegni la pena? oh<sup>21</sup> Dio qual pena?  
 S'al giovanetto perdonar non vuoi  
 Perdona al vecchio, e s'al vecchio perdono  
 Dar non vuoi, dallo al giovanetto almanco.  
 Forse disgrata la letitia havesti  
 Che havemmo tutti in questa casa il giorno  
 Che Isache aperse gli occhi, e il gran convito,  
 Che all'hor si fece, hor doppiamente amaro.  
 Forse, al ricever di sì caro pegno  
 Gratie non ti mandai degne del dono.  
 Credevi forse tu che io havessi a porre  
 L'amor, che à te si deve, in lui, o in Sarra?  
 Credevi che scordar per lui m'havessi  
 Il tuo culto, il tuo nome, e i sacrificii?

---

<sup>21</sup> ho 1612 (скорее всего, в издании 1612 это опечатка)

Pensavi tu, ch'io non fossi ben chiaro  
 Come felicità tra noi non dura  
 Senza il consenso tuo pure un momento?  
 Così non creder men, ch'hora m'affliga,  
 Perché in amarti io proponga un fanciullo,  
 Perché io non habbia voglia d'ubidirti,  
 Ch'ubidirti ogni modo io son disposto.  
 Ma la fragil natura a ciò m'astringe,  
 Che haver si sente parte con Isache  
 De la carne, del sangue, e de le vene  
 Per questo io sono, et ella in tanta doglia.  
 Com'io mi torco, ella si torce, e come  
 Io mi doglio, si duol, tu ben la vedi,  
 Lei fuori<sup>22</sup> di ragione ha ragionato  
 Teco sin quì Signor ne i sensi involta;  
 Ma lo mio spirto tutto ardente, e pronto  
 Tacito stà; perché sai<sup>23</sup> ben, che giusto  
 Non può non esser quel che a te sol piace,  
 Odo le genti, che vedranno il fatto  
 Sol dir, che in ammazzar l'unico figlio  
 Fui crudo, e ingiusto, ma gridi, chi voglia,  
 Che giusta cosa, e pia, nulla mi pare,  
 Anzi non è, eccetto l'obbedirti.  
 Si che giurato, e<sup>24</sup> fermo, ho nella mente,  
 Adesso e sempre senza disputare  
 Esser a te di cuor obediante.

---

<sup>22</sup> Fuori ella 1605

<sup>23</sup> fai 1612

<sup>24</sup> è 1605

Ver'è, che la mestitia preme il senso:  
 E se la moglie signor mio si desta,  
 Son il piu mesto, che nascesse mai.  
 Ma che dich'io?  
 Eccola desta, ecco mi chiama. Ahi lasso.

\* \* \*

ATTO QUARTO. SCENA II.

*Angelo, Abrahamo, Isache*

Ang. Non distender la man su'l inoscenza  
 Del tuo figlio; homai lo sciogli da'legami,  
 Ne la tua fede, e ubidienza godi  
 Piu che de cinque Re ne la virroria  
 Dio mostra prova ben, che l'ami, e temi.  
 Ben la tua partenza oggi discopre  
 Con la tua invieta e singolar fortezza  
 Tra queste vepri odi bellar l'agnello  
 Va, prendi, e dagli questo in sacrificio.

Abr. O Re del Cielo, eterno sacro e santo,  
 De' miracoli tuoi ben oggi ho visto  
 Un troppo grande, hor piango d'aver pianto,  
 Hora mi doglio d'essermi doluto.  
 Pur se ben tardo fui se ben pauroso,  
 Se ben perduto ho l'animo sovente  
 E spesso la fermezza d'ubidirti  
 S'è intenerita, n'ho melta allegrezza.  
 Perché s'a far oi fossi corso a un tratto  
 Quel, che tu non volcui, ch'io facessi,

Stato non sarei huom, né tu veduto  
 Così l'amor avresti, ch'io ti porto  
 Quanto men voleva farlo, e poi lo feci,  
 Quanto più caro aveva quel ch'io ti chiedi  
 A te che miri l'impossibil credo,  
 Che piu diletta, ora credo a la tua voglia,  
 Tu disgombra dal cor la tema e vedi  
 Quanto sei obligato al tuo fattore,  
 A te diedi le braccia, a me la vita,  
 A te la membra a me l'alma disciolge.  
 Questa facella, che non t'arse, penti,  
 Che arso abbia me co un'ardore interno?  
 Questo coltel, che tu non hai sentito  
 Credi che m'abbia in mezo il cor piagato?  
 Però tu figlio ben dei ringratiarlo,  
 Dei benedir la sua pietade imensa,  
 Magnificarlo con tuoi himni e salmi,  
 E destinare la vita al suo servizio,  
 Eoi ch'una, e un'altra volta ei te la dona.  
 E ben dei farlo, ora che la sua bontade  
 Infinita si degna in noi indegni  
 Suoi servi dimostrar le sue grandezze,  
 Scoprire i suoi miracoli mirandi.  
 Isa. Quel che per ignoranza, e per l'etade  
 Esprimere non mi lece con parole,  
 La somma sua bontà legge nel core,  
 Che pur suol penetrar gl'animi nostri.  
 Abr. Ecco l'agnel, che di sua voglia viene  
 Ad offerirsi in tuo cambio al sacrificio.

Accettarlo Signor, di questo il sangue  
 Puro le nostre impure colpe lavi.  
 E il loro lezzo purghi quest'odore,  
 E questo foco in cener le riduca,  
 Che'l cor puro, e la mente mia divota  
 Qui ti consacro, dove il tuo nome invoco  
 Tu serba il nome dove'l Signor io vidi,  
 Per l'avenire, ò loco sacro e santo?

Isa. Ora su torniamo à casa ò padre tosto,  
 Perche mia madre abbia si lieta nova.

Abr. Poiche il Signore poiche è la man placata,  
 Poiche non molto starò à gir sottera,  
 La mia benedittion dare ora ti voglio.  
 Tu mi dà il bacio, e à terra il capo inchina.  
 De le gratie di Dio de la rugiada,  
 Del Cielo della grassezza del ierreno  
 L'alma benedittion sovra te scenda,  
 E tu in persone, e in rendite ogn'ora cresca  
 Sii padre di gran gente, e beneditti,  
 Siano color, che ti benediranno;  
 E quei sien fien maledetti d'altra parte  
 Che te malediranno a l'opre tue,  
 La biada, il vino, l'oglio, i greggi, e i frutti  
 Di se rendano ogn'anno a te gran copia.  
 Ciascun si curvi al tuo cospetto, e Dio  
 Ti faccia tal quai furo i padri tuoi.

## Библиография

- 1 Елоева Ф. А. Введение в новогреческую филологию. СПб., 1992.
- 2 Кисилиер М. Л. Из истории новогреческого перфекта // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского. 20–22 июня 2016 г / Ред. Н. Н. Казанский. СПб: Наука, 2016. Т. 20(1). С. 426–439.
- 3 Кисилиер М. Л., Федченко В. В. О языке новогреческой литературы // Acta Linguistica Petropolitana. Т. VII. Ч. 1. 2012. С. 409–444.
- 4 Лещенко К. В. Особенности морфологии и синтаксиса глагола в драме «Жертвоприношение Авраама». Дипломная работа. СПб., 2015.
- 5 Чернышева Т. Н. Греческая литература XVII в. // История всемирной литературы: в 8 томах. М.: Наука, 1987. Т. 4.
- 6 Шабалина А. В. Лингвистические методы определения авторства средневековых текстов (на материале французского романа XIII века «Продолжение Персеваля»). Диссертация на соискание уч. ст. к. ф. н. СПб, 2016. На правах рукописи.
- 7 Ariosto L. Orlando Furioso. A selection. / Ed., with introduction, notes and vocabulary, by P. Waley. Manchester: Manchester University Press, 1975. P. 107.
- 8 Bakker W. F. Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Κριτική έκδοση / Επιμ. Α. F. van Gemert. Ἡράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1995.
- 9 Bakker W. F. Ο Ερωτόκριτος και η Θυσία του Αβραάμ: Οι κοινοί στίχοι // Ελληνικά. 2007. Vol. 57. №.1. P.145–153.
- 10 Groto L. Isac: Rappresentation Nuova. Venice: Appresso Antonio Turino, 1612
- 11 Groto L. Isac: Rappresentation Nuova. Sm. 12mo. Venice, 1605.
- 12 Holton D. Literature and society in Renaissance Crete. Cambridge, 1991.

- 13 Holton D. Erotokritos. Bristol Classical Press, 1991.
- 14 Holton D. Κοινωνία και λογοτεχνία στην Κρήτη της Αναγέννησης /  
Επιμ. Μ. Αλεξίου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1996.
- 15 Holton D. Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα //  
Studies on Erotokritos and other Modern Greek texts. Αθήνα: Καστανιώτης,  
2000.
- 16 Mavrogordato J., Marshall J. Three Cretan Plays: Sacrifice of Abraham,  
Erophile, Gyparis. London: Oxford University Press, 1929.
- 17 Rodosthenous M. Youth and Old Age: A thematic approach to selected  
works of Cretan Renaissance literature. Un-published PhD thesis. University  
of Cambridge, 2006. P. 38
- 18 Spaggiari B. La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori  
elisabettiani // Italique. 2009. №12. P. 173–198.
- 19 Αλεξίου Στ. (επιμ.) Βιτσέντζος Κορνάρος: Ερωτόκριτος. Κριτική έκδοση,  
εισαγωγή, σημειώσεις, γλωσσάριο. Αθήνα: Ερμής, 1980.
- 20 Αλεξίου Στ. Φιλολογικά παρατηρήσεις εις κρητικά κείμενα // Κρητικά  
Χρονικά. 1954. №8. Σ. 238–272.
- 21 Αποσκίτη Μ. Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτη.  
Αθήνα: Στιγμή, 1988.
- 22 Βαγενάς Ν. Ποίηση και μετάφραση. Αθήνα: Στιγμή, 2004.
- 23 Ευαγγελάτος Σπ. Για τη χρονολόγηση του Ερωτοκρίτου // Ερωτόκριτος.  
Ο ποιητής και η εποχή του. Αφιέρωμα της εφ. Καθημερινή (ένθετο «Επτά  
Ημέρες»). 2000, 11 Ιουνίου. P. 29.
- 24 Καψωμένος Ε. Η δομή της αφήγησης στον Ερωτόκριτο // Κώδικες και  
σημασίες. Αθήνα: Αρσενίδη, 1990. P. 41.
- 25 Κορδάτος Γ. Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από το 1453 ως το  
1961. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1983. Τ. 1.
- 26 Κονδυλάκης Ι. Δ. Κρητικόν λεξιλόγιον / Επιμ. Θ. Ε. Δετοράκης. Ηράκλειον:  
Δήμος Ηρακλείου Κρήτης, 1990.



- 27 Κορνάρος Β. Ερωτόκριτος / Στ. Αλεξίου. Αθήνα: Εστία, 1995.
- 28 Κορνάρος Β. Ερωτόκριτος. Αθήνα: Πελλά, 1989.
- 29 Κριαράς Ε., Τωμαδάκης Ν. Β. Μελετήματα περί τας πηγάς του Ερωτοκρίτου. Αθήνα: Τύποις Αθανασίου Παπασπύρου, 1940.
- 30 Κριαράς Ε. Χρονολογικά, μεθοδολογικά και άλλα ζητήματα «Θυσίας» και «Ερωτοκρίτου» // Εισ μνήμην Κ. Ι. Αμάντου. Αθήνα, 1960. Σ. 353–369.
- 31 Μέγας Γ. Α. επιμ., Η Θυσία του Αβραάμ. Κριτική έκδοση. Αθήνα: Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, 1954.
- 32 Ξανθουδίδης Σ. Βιτζέντζου Κορνάρου Ερωτόκριτος. Έκδοσις κριτική γενομένη επί τη βάσει των πρώτων πηγών μετ' εισαγωγής, σημειώσεων & γλωσσαρίου υπό Στεφάνου Α. Ξανθουδίδου, η επισυνάπτονται πραγματεία του καθηγητού της γλωσσολογίας Γεωργίου Ν. Χατζιδάκι περί της γλώσσης και γραμματικής του Ερωτόκριτου και οκτώ φωτοτυπικοί πίνακες εκ του χειρογράφου. Ηράκλειο, 1915.
- 33 Πολίτης Λ. Ο Ερωτόκριτος και Θυσία του Βιτσέντζου Κορνάρου // Αφιέρωμα στη μνήμη του Μανόλη Τριανταφυλλίδη. Αθήνα 1960. Σ. 359–360, 363–365
- 34 Πολίτης Λ. Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας. Athens: Μ.Ι.Ε.Τ, 2003.
- 35 Πούχγερ Β. Η Θυσία του Αβραάμ // Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας. Από την Κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ, 2006. Τ. 1.
- 36 Σεφέρης Γ. Ερωτόκριτος // Δοκιμές. Τ. 1. Αθήνα: Ίκαρος, 1974. Σ. 284–286.
- 37 Σεφέρης Γ. Στροφή. Αθήνα, 1931

## Электронные источники

- 38 <http://www.treccani.it><sup>25</sup> (Биография Луиджи Гротто) – 15.03.2017, 14:32
- 39 <http://erotokritos.users.uth.gr><sup>26</sup> (текст «Эρωτοκριта») – 07.04.2017, 20:07

<sup>25</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-groto\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-groto_(Dizionario-Biografico))

<sup>26</sup> <http://erotokritos.users.uth.gr/erotokritos.htm>