

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Направление «Филология»

Образовательная программа

«Новогреческий язык, византийская и новогреческая филология»

Сонис Полина Александровна

СИНКРЕТИЗМ АНТИЧНОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИЙ В
ТВОРЧЕСТВЕ АНГЕЛОСА СИКЕЛЬЯНОСА

Выпускная квалификационная работа бакалавра

Научный руководитель:

д.ф.н. профессор Елоева Фатима Абисаловна,

Рецензент:

к.ф.н. доцент Федченко Валентина Владимировна

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Стремление обнаружить и выразить связь времен, отношение преемственности и взаимопроникновения прошлого и настоящего всегда было присуще искусству. Литературное творчество греческого поэта Ангелоса Сикельяноса (1884-1951), также как и вся его жизнь, его философия и образ, каким он остался и живет в культуре, являются ярким примером страстного стремления к связи, к гармонии и непрерывности течения жизни. Ангелос Сикельянос был удивительно цельным как человек и как поэт, его идеи и творчество были неотделимы от его жизни, а жизнь наполнена поэзией и сакральными смыслами. О Сикельяносе можно смело сказать, что он жил жизнь как поэму, и писал также легко и естественно, как дышал. Естественность взаимопроникновения образов и органической связи самых разных идей в его поэзии поразила греческого читателя с первого момента его появления в печати и не теряет обаяния и сегодня.

Поэзия Сикельяноса основана на сложной поэтической системе образов. Он черпает вдохновение из двух источников: природы и литературы. Почти всю свою жизнь поэт провел среди сельского населения, которому удалось сохранить в языке, обычаях, танцах и песнях традиции прошлого и живую связь с природой. Для Сикельяноса не существовало конфликта между язычеством и христианством, как не существовало конфликта между античным прошлым и современной реальностью. Гармоничный переход античности в современность, а древнего язычества в христианство в поэзии Сикельяноса происходит как-бы сам собой, словно иначе и не может быть. В своем стремлении объединить пространство и время, ибо он так чувствовал, Сикельянос обращается к древнегреческим поэтам и

философам: Гомеру, Гераклиту, Пиндару, Эсхилу, — с одной стороны, но в его поэзии наравне с ними сосуществуют Септуагинта, византийская литература, современная народная поэзия. Древнегреческая, византийская, диалектная лексика сосуществуют вместе с новогреческой в его поэзии, что подчеркивает его веру в единство греческого языка, и тем самым выносит его творчество за пределы столь болезненного для греков языкового вопроса.

Литературоведы и критики долгое время ограничивались лишь восторженными отзывами о творчестве поэта. Много говорилось о вакхическом духе Сикельяноса, который получив божественный дар от Диониса, творит в состоянии «опьянения с открытыми глазами» [Καραντωνης, :24-25] М.Авгерис в своей монографии, посвященной поэту, говорит о том, что его поэтическое творчество было «самым бессознательным» во всей греческой поэзии. Тем самым он как бы признается в неспособности подвергнуть его поэзию логическому анализу, оценить и «измерить» ее. Для нас важно, что Авгерис стоит на марксистских позициях, соответственно его отказ подвергать творчество Сикельяноса логическому анализу очень значим.

Первым исследователем архива Сикельяноса становится замечательный греческий историк литературы Г.Саввидис. Он первым пытается отчасти разрушить миф, распространению которого способствовала первая жена поэта Ева Палмер, часто говорившая о том, что Сикельянос творит спонтанно. Саввидис изучает и издает творческое наследие Сикельяноса.

Первым по-настоящему серьезным исследователем метрики поэта стала А.Катцияни. В год тридцатилетия со дня смерти поэта выходит специальное издание «Τετραδια Ευθυνης»¹, посвященное его памяти, где известные греческие литературоведы делились воспоминаниями о поэте.

Попытка всестороннего исследования творчества Сикельяноса была предпринята А.Войацоглу в книге, посвященной поэтическому сборнику «Пролог к жизни», «Великая идея лиризма» [Βογιατζογλου,1999]. Ряд

известных западных исследователей, таких как Э.Кили [Keeley,1983], Ф.Шеррард [Sherrard,1956], Р.Битон [Beaton,1996], рассматривали творчество Сикельяноса в рамках истории новогреческой литературы.

В отечественной традиции творчество Сикельяноса практически не представлено. Несколько стихотворений Сикельяноса были изданы в антологии современной греческой поэзии «Геракл и мы» [М.«Радуга», 1983] и в серии «Библиотека всемирной литературы», в томе, посвященном западноевропейской поэзии XX века. Небольшая книжечка его стихов выходила в серии «Современная зарубежная лирика» издательства «Молодая гвардия» в 1988 году.

Целью исследования является выявить особенности взаимодействия античной и современной, языческой и христианской традиций в творчестве Ангелоса Сикельяноса. Для реализации этой цели должны быть осуществлены следующие **задачи**:

1. Дать общую характеристику особенностям рецепции античной традиции в общеевропейском и в греческом контексте.
2. Проанализировать соотношение биографии Сикельяноса и мифа его лирического героя в рамках теории о роли автора литературного произведения.
3. Описать связь между философскими взглядами Сикельяноса и его позицией применительно к греческому языковому вопросу.
4. Продемонстрировать трансформацию отражения образа великой богини — матери в греческой литературной традиции и в контексте творчества Сикельяноса
5. Проанализировать Песнь о Сикельяносе из сборника «Герцины» Никоса Казандзакиса.
6. Дать анализ наиболее показательным, с точки зрения синкретизма античной и христианской традиции, произведениям Сикельяноса.

Структура исследования

Настоящая работа состоит из введения, трех глав, заключения и приложения.

В первой главе рассматривается проблема отношения Сикельяноса к античности рассматривается на фоне очерка трансформации рецепции античности — в европейском контексте и в греческом (Новое время).

Вторая глава рассматривает специфику синкретизма философских и идеологических воззрений и творчества Сикельяноса.

Третья глава посвящена более пристальному анализу текстов Сикельяноса, кроме того в качестве иллюстрации влияния оказанного поэтом на «греческий поэтический ландшафт» рассматривается «Песнь о Сикельяносе» из сборника «Терцины» Никоса Казандзакиса.

Заключение содержит выводы работы и говорит о возможных перспективах исследования.

Материалом для исследования послужили некоторые тексты самого Сикельяноса, а также одна из поэм из «Терцин» греческого поэта и писателя Никоса Казандзакиса, посвященная Сикельяносу.

Методом исследования стал комплексно-филологический и сопоставительный анализ текста.

Глава I.

Особенности рецепции античной традиции в Европе и в Греции.

Обращение к античным образам и мотивам — культурная традиция, общая для европейской культуры всех стран. Для новогреческой литературы эта тема имеет особое значение, поскольку она тесно связана с идеей становления греческой идентичности и восприятием греками своего

античного наследия. На протяжении веков и вплоть до сегодняшнего дня вопрос об отношении греков к своему великому наследию являлся центральным для греческой культуры. Рецепция античности в европейской традиции, в общем, и в Греции в частности — чрезвычайно актуальная тема, которая во все времена занимала самых выдающихся мыслителей. Одной из важных задач данного исследования является сравнительный анализ, поиск сходств и противоречий в восприятии античности в общеевропейском контексте и в греческом контексте на примере творчества Ангелоса Сикельяноса.

Рецепция античности в Европе и Греции

Если для Европы античность всегда была некой завершенной стадией, невозвратимым детством, совершенной моделью, оставшейся в прошлом, или однажды существовавшим и более недостижимым идеалом (по И.И. Винкельману), то для Греции ситуация выглядит совершенно иначе. Для греков античность всегда оставалась тем ядром атома, вокруг которого вращаются все прочие электроны истории и культуры вплоть до нашего времени. Греческое сознание кроме античности действительной, «физической» и реальной создало и метафизическую Элладу античности, которая до сих пор жива в сердце всякого грека и воспринимается им как часть его самого, как его непосредственные корни. Поэтому для всякого грека так близко и так ясно то, что хочет сказать Кавафис своей «Итакой», ибо эта умозрительная метафизическая Итака еще существует у носителя греческого сознания внутри, как исток, как своеобразный отчий дом его, отраженный, в частности, в греческих ландшафтах, не так уж сильно изменившихся со времен Гомера.

Кроме того, античность никогда полностью не исчезала, а напротив, определенным образом «присутствовала» и в каждодневной жизни греков. На древнегреческом совершалась церковная литургия. Вплоть до

1976 года древнегреческий преподавался в школах и образованные носители знали пассажи из Гомера наизусть, а Платона могли читать в оригинале. Такое консервативное образование и необычайно высокий престиж древнегреческого замедляли процесс развития языка, на протяжении всей истории греческого языка параллельно действовали центростремительные и центробежные тенденции, в частности, стремление вернуть изменившиеся слова к их древнегреческому прототипу. Письменная норма в греческой ситуации оказывала особенно сильное воздействие на узус, фактически тормозила трансформацию языка, что особенно отразилось на лексическом фонде, поскольку лексика — самый контролируемый языковой политикой уровень языка.

«В действительности об очень немногих словах греческого языка можно сказать, что они совершенно исчезли», — писал выдающийся исследователь греческого языка Георгий Хадзидакис [Χατζιδάκης, 1905:115]. Имея в виду данную особенность, известный греческий лингвист, сторонник димотики и постоянный оппонент Хадзидакиса Триандафиллидис писал: «Греческий — это один и тот же язык, передаваемый из уст в уста, на котором говорят в течение нескольких поколений» [Browning, 1983]. Как отмечает Ф.А.Елоева, — «забавно, что это говорит Манолис Триандафиллидис, автор, написавший классическую грамматику димотики и инициировавший реформу, которая привела к отмене кафаревусы — архаизированного варианта языка, служившего высокой официальной нормой вплоть до 1976 года» [Елоева, 1990:35].

Ощущение и выражение тесной связи и причастности к античности мы в полной мере находим в творчестве Ангелоса Сикельяноса. Для поэта как для носителя истинно греческого сознания античность никогда не была чем-то погибшим и завершенным, чем-то прекратившим существование, но напротив, как бы вечно звучащей начальной музыкальной темой, в гармонии с которой и на основе которой развивается мелодия жизни, искусства и истории. Греческие писатели и поэты обращаются к

античности не просто как к источнику идей, сюжетов и образов, а как к своему наследию, к неотъемлемой части их собственной жизни. Литературная традиция античной, византийской и современной Греции продолжает свое непрерывное существование в творчестве таких поэтов как Сикельянос.

Однако и в греческом контексте античное наследие и классическая древность воспринимается весьма неоднозначно. Для греческого народа отношения с античностью — важнейшая проблема, как для отдельного человека, если такое сравнение уместно, отношения с его предками и прауродителями. Ведь как писал Экзюпери, — «Все мы родом из детства», а что же является детством Греции и ее народа, если не античность? Отношения же с предками как в частной жизни человека, так и на масштабе целого народа всегда непросты и противоречивы. Попытаемся проследить несколько основных тенденций в этих отношениях.

Рецепция античности в греческом культурном пространстве

Важным моментом в истории греческого общества является знаменитый языковой вопрос — спор о том, должен ли литературный стандарт приближаться к максимально архаизованному варианту языка, близкому к древнегреческому или стремиться к кодификации народной речи.

Одним из изводов устремленности в античность и восприятия ее как идеала было движение фанариотов. Так называли представителей властной греческой элиты в Османской империи, которые жили в константинопольском районе Фанари. Фанариоты, занимавшие высокие посты на социальной лестнице Османской империи как переводчики (драгоманы) и врачи, назначались господарями — правителями в Придунайские княжества Молдавии и Валахии. В каком-то смысле часть фанариотского общества (космополитического и многоязычного) явилась неким островом византийской образованности в море Османской империи и

стремилась «законсервировать» и сохранить древнегреческий язык и традиционное византийское образование. Эта консервативная культурная традиция выражалась в воспроизведении античности. Зачастую это парализовало творческую активность и искусственно сдерживало развитие искусства, языка и культуры. Эта часть фанариотов напоминала своеобразную Касталию¹ Гессе, где прекрасное знание древнегреческого служило сохранению и поддержанию накопленных ранее знаний и созданных ранее произведений, однако возбранялось всякое творчество и создание нового.

Тем не менее были и обратные представления о том, что есть для Греции ее прошлое. Великий греческий поэт Йоргос Сеферис (1900-1971) был первым, кто явно и «в полный голос» говорил о своем восприятии античности как проклятия Греции. Огромной тяжестью своего недостижимого величия древность давит на современность, создавая ощущение, что всё самое прекрасное уже позади, что современной Греции никогда не дотянуться до той вершины, с которой взирают на нее античные предки; что уже не создать ничего, хотя сколько-нибудь равного созданному в древности, и удел современности — всю жизнь оставаться в тени блеска своего грандиозного прошлого. Такая судьба

¹ После греческой революции и создания греческого государства часть фанариотов устремилась в Афины, там создается романтическая поэтическая Афинская школа, тесно связанная с фанариотскими кругами, и достаточно консервативная. Евгений Вулгарис, Ламброс Фотиадис, Неофитос Дукас и другие считают, что языком нового государства должен стать архаизированная модель кафаревусы. Ожидалось, что в будущем официальный язык греческого государства максимально приблизится к древнегреческому. [Mackridge, 2009], [Mackridge, 1990]. Однако все это было далеко не однозначно. Так фанариот Панайотис Сутцос написал в 1831 году поэму «Путник» (Οδοιπόρος), используя упрощенный вариант кафаревусы. Впоследствии он несколько раз переделывал этот текст, всякий раз подвергая его дополнительной архаизации. Заметим, что это коррелировало всякий раз с неудачами в его политической карьере, обидой на правительство – «с каждой новой обидой его взгляды становились все более консервативными» [Елоева, в печати].

походит на судьбу отпрыска гениального родителя, над которым всю жизнь довлеет ощущение неспособности создать что-либо стоящее, дотянуться и гордо стать вровень с предками.

Самым ярким (но абсолютно предсказуемым) эпизодом в постепенном продвижении к полному отрицанию античного прошлого в Греции явилась «Прокламация № 1», когда одаренный поэт и литератор, в лучших традициях футуризма организовал т.н. Общество Эстетических Саботажников Древностей (гр. Συνδεσμός Αισθητικών Σαμποτέρ Αρχαιοτήτων, сокращённо Σ.Α.Σ.Α.) Эта прокламация призывала к «взрыву древних памятников и антипропаганду древностей», причем, первым шагом должен был стать «взрыв и полный снос Парфенона»:

1. Να θέσουμε καθαρά σκοπό μας την ανατίναξη αρχαίων μνημείων, την προπαγάντα κατά των αρχαιοτήτων και κατά παντός αντικειμένου που δεν μας αρέσει. — Ясно определим, что нашей целью является подрыв древних памятников, антипропаганда древностей и всего, что нас не устраивает.

2. Πρώτη καταστροφή ορίζεται η ανατίναξη και η τέλεια κατεδάφιση του Παρθενώνα, που μας έχει κυριολεκτικά πνίξει. — Первым разрушением должен стать подрыв и полный снос Парфенона, который душит нас в прямом смысле этого слова [Μακρής, 1986: 252-253].

Другие поэты, более или менее свободные от рефлексии, естественным образом продолжали жить в мире античности, не ощущая его тяжелого бремени. Такими были Костис Паламас, Ангелос Сикельянос, Одисеас Элитис, правда, первый из них все же пытался в своих стихах вернуться в прошлое, а не творить как Сикельянос и Элитис новое в едином историческом пространстве Древней и новой Греции.

Ангелос Сикельянос — редкий пример поэта, который не был озабочен проблематикой греческого языкового вопроса и не пытался вернуться к древнегреческому или моделировать новый язык, а писал как дышал, и легко и естественно существовал в рамках греческой культуры и греческого языка во всем его континууме. Он не искал свободы от «гнёта античного

совершенства» (которого, как кажется, никогда не ощущал) в другой культуре, а в самом античном совершенстве находил вдохновение. В той же степени его вдохновляли византийская религиозность и образованность и культура современной ему Греции. Он не видел никакого противоречия (а, напротив, *связь*) между этими периодами, воспринимая их как звенья одной цепи, и, по-видимому, действительно не ощущая конфликта ни между современностью и античностью, ни между своей и прочими европейскими культурами, ни между современным христианством и древним язычеством. Следует отметить, что благодаря абсолютной естественности и спонтанности Ангелоса Сикельяноса, а также невероятному личному обаянию ему никогда не приходилось отстаивать своих позиций. Греческое общество, по крайней мере, в начале его карьеры принимало все его предложения и инициативы с огромным воодушевлением.

Поэты-герои. Миф Ангелоса Сикельяноса

Годы творчества Сикельяноса (первая половина XX века, особенно первая треть) совпадают с периодом, отмеченным литературной деятельностью ярчайших харизматичных личностей. Это время можно назвать периодом авторов-героев в европейском литературном процессе и фигура Сикельяноса идеально укладывается в этот образ поэтов-героев, поэтов-пророков. Он идеально соответствует облику Поэта — неправдоподобно красивый, с вьющимися золотистыми волосами, по отзывам современников, он находился в совершенной гармонии с ореолом своего имени «ангел». Организуя Дельфийские игры, пытаясь возродить их атмосферу, он творит миф и сам в свою очередь становится мифологизированной личностью.

Особое звучание в контексте этой эпохи приобретает проблема смерти автора, озвученная Роланом Бартом в одноименном эссе 1967 года. Кажется однако, что применительно к таким поэтам

как Сикельянос, Казандзакис, Д'Аннунцио, к поэтам Серебрянного века в России тезис о смерти автора не работает, ибо их личность и личная мифология (которая в случае Сикельяноса приобрела поистине поразительные масштабы и большое значение для всего его поколения) невероятно усиливает воздействие их поэтического слова. Чудо этих поэтов именно в том, что поэзия здесь вплетается в жизнь, в определенном смысле становится ею, а жизнь, в свою очередь, становится поэзией, граница исчезает, они оказываются друг от друга неотделимы, и, словно подпитывая и обогащая одно другое, лишь вместе составляют полное *творение* поэта.

Как это ни странно, на фоне огромной популярности Сикельяноса, в его отношении мы почти не находим обычных для писателей сведений о том, кто вдохновлял, кто был учителем или чьё творчество оказало на него влияние. Сикельянос будто действительно как некий ангел (Ангелос) или полубог вдруг сам по себе возник из ниоткуда и с первых поэтических строк завоевал читателей. Можно предположить, что Сикельянос совершенно сознательно формировал этот свой «индивидуальный миф», всячески затеняя свою связь с действительностью. В этом смысле примечательна статья Одисеаса Элитиса «Γιά τον Άγγελο Σικελιανό», где описанием всего нескольких ситуаций и черт прекрасно дан образ и масштаб фигуры поэта: «Что касается Ангелоса Сикельяноса, то он был особой статьёй. Он был последним, кто в наше время смог поднять на себя тяжесть роли божества, не проявив и тени слабости» Далее описывается случай, когда Элитис случайно застал Сикельяноса дома одного в ночной рубашке, струящейся словно древняя тога, танцующим босиком и любующимся виноградом — вылитого жреца Аполлона [Ελύτης, 1974:296-298] : «Это был он. Истинный греческий поэт, который не глушил в себе (не отказывался от) чувства, напротив, усиливал его в себе до тех пор, пока не перевернет его с ног на голову и не прочтет в нем мистических знаков...» [Ελύτης,

1974:296-298]. В подобных своих проявлениях Сикельянос был совершенно серьёзен и, повторюсь, прежде всего сам абсолютно верил во всё, что делал. Такие зарисовки напоминают о жившей примерно в то же время в России в творческих и поэтических объединениях идее жизни как искусства. Сикельянос воскрешал древние обычаи, мироощущение и идеи прежде всего в самом себе, в своей жизни, сам являлся их воплощением, а потому обаяние этих идей и его творческой активности было огромно.

При жизни Сикельянос был самым известным греческим поэтом, но впоследствии уступил современникам. В настоящее время А.Сикельянос снова стал завоевывать читателей, но для многих греков он всегда оставался любимым поэтом. О мифе Сикельяноса, его импровизационном, спонтанном даре, много говорили и при жизни поэта. В год смерти Сикельяноса в журнале *Νέα Εστία* о нем пишет известный литературовед А.Карандонис, проводя параллель между спонтанностью поэтического дара Сикельяноса с той внезапностью, с которой Афина появляется из головы Зевса (мгновенно и во всеоружии). [Καραντωνης, 1952:23]

Особое положение и уровень авторитета, которым пользовался среди современников Сикельянос, ярко иллюстрирует характерная история: При большом стечении народа Сеферис, который в настоящее время является самым известным греческим поэтом, в то время уже нобелевский лауреат (1963), читал лекцию в университете, Сикельянос опоздал на пять минут и вошел в переполненный зал, когда Сеферис уже прочел вступление. Заметив поэта в зале, Сеферис повторил все с самого начала. Отношение Сефериса к Сикельяносу вообще было особенным. Позволим себе привести распространенную цитату, поскольку слова Сефериса важны для понимания творчества Сикельяноса:

«...В Сикельяносе сочетались возвышенность древнего барда и глубокое родство с нашей почвой, с крестьянством. Он был всеобщим любимцем. Крестьяне называли его только по имени, признавая своим. В поэзии

Сикельяноса речь и быт пастуха с Парнаса или простой селянки легко обживались в священном мире, где он обитал...». Его стихотворение «Дионис в колыбели», написанное в Рождественскую ночь во время последней войны, начинается словами:

«О нежное дитя, мой Дионис и мой Христос...»

Сикельянос был исполнен божественной силы, и неважно, назовем ли мы бога Аполлоном, Дионисом или Христом. [Сеферис,2001].

И действительно, поражает, сколь древнее язычество проникло в греческое православие, сделав Диониса еще одним распятым младенцем.

Поэт, столь страстно призывавший к обновлению мира и человека, в то же время произнес слова: «Смерть — единственный путь». Сикельянос понимал, что жизнь и смерть — как бы две стороны одной медали. Однажды, едва очнувшись от обморока, который очень напугал близких, Сикельянос признался мне: «Я созерцал совершенный мрак, и он был невыразимо прекрасен» [Сеферис,2001].

Лишь после смерти поэта появляются зачатки анализа его творчества, словно при жизни он был неприкасаем, «*μιά άλλη υπόθεση*» (Пер. — «отдельная статья») [Ελήτης 1974:296], словно к Сикельяносу неприменимы обычные критерии поэта. Ангелоса Сикельяноса называли «ένθεος», «боговдохновенным» [Κανελλόπουλος,1995,12]. Современники писали о нем, что божественное владело им в каждый момент бытия. «В нем одновременно сосуществовали Аполлон, Дионис и Христос». [Παναγιωτόπουλος, 1981:12-18] .

Поразительный авторитет, которым пользовался Сикельянос у современников, популярность его поэзии в Греции, а также то, как мировоззрение, идеи и творчество было неразрывно связано с его жизнью (невозможно провести однозначную черту между его частной жизнью и его «жизнью в искусстве»), вынуждает исследователя обратиться к роли авторского начала, к теме соотношения автора и читателя и не в последнюю

очередь, к роли биографии.

Автор скорее жив , чем мертв

Вопросы о том, в каких отношениях находятся писатель со своим произведением, писатель с читателем, писатель с собственной жизнью, наконец, в течении долгих остаются центральными в литературоведческом дискурсе.

Античность не знала идеи авторства, идеи творца в том виде, в котором она существует в нашу эпоху. Автором назывался человек, который написал или создал что-либо, но понятие это в древности было ближе к нашему понятию о ремесленнике, а понятие о ремесленнике (δημιουργός) ближе к современному понятию о творце. Отсюда и тождественность слов «искусство» и «ремесло» в древнегреческом языке (Τέχνη). Демиург скорее воспринимался как любимец богов, нежели как гениальная личность, ибо вся мудрость, так или иначе принадлежит богам, но они могут пожелать открыть её человеку, а тот — её записать. Таким образом, античный творец велик и превозносим, но, всё же его творчество не заключено в нем самом, оно даровано ему богами и музами. Показательно в этой связи строфа, которой начинается одна из двух величайших поэм античности, — Одиссея : «Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который Долго скитался с тех пор, как разрушил священную Трою... » (перевод с древнегреческого В. Вересаева). Гомер (как и Гесиод) сам указывает на то, что рассказ принадлежит не ему, а высшим божественным силам.

Лишь в восемнадцатом веке с приходом эпохи просвещения возникает, по теории Томашевского, [Томашевский, 1971, 47-55] идея творца, значимости автора именно как творческой личности, как творящего «индивидуума», а произведение ставится в зависимость в от личности

писателя. Такая точка зрения кажется справедливой, ведь, скажем, о Гёте нам известно гораздо больше чем о Шекспире.

С наступлением эпохи романтизма литературное творчество и личность писателя оказываются еще более тесно связаны, а зачастую неразделимы. В связи с такими писателями как Байрон или Лермонтов или Пушкин можно говорить о мифологизации автора. Томашевский считал, что лишь в подобных случаях мифологизации литератора его биография может и должна стать предметом изучения или исследования в литературоведческой работе [Томашевский, 1928].

В XIX и XX веке в эпоху формализма расстановка акцентов снова меняется и доминирующая роль возвращается произведению, в то время как исторический контекст и личность автора перестают считаться принципиально важными.

Русские формалисты, а впоследствии и «Новая критика», начиная с первой четверти XX века, выступали против культа личности автора. Акцент ставился непосредственно на текст. Советский литературный критик Осип Максимович Брик (1888—1945) в своей статье «Т. н. «формальный метод» пишет: «Все великое создано в ответ на запросы дня ... не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ»; «Не будь Пушкина, «Евгений Онегин» все равно был бы написан» — утверждает Брик [Брик, 1923].

На гребне волны формализма и постструктурализма появляется знаковое эссе Ролана Барта «Смерть автора» 1967г., в котором на первый план выводится читатель, главная роль отводится рецепции, а понятие автора как творца и создателя текста отвергается. «Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время — время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас.» [Барт, 1967]. Меняется терминология — «литературное

произведение» заменяет понятие «текст», понятие же «письма» трансформируется в понятие «выражения».

Интересную трактовку темы писателя предлагает Мишель Фуко. «Что такое автор» — так была озаглавлена лекция, которую он в 1969 году читает в Коллэж де Франс. Для Фуко значение имеет лишь связь между автором и текстом, а всё, что касается личной жизни автора, его биографии и общественных взглядов, социальной среды или исторического контекста, не является важным. Однако Фуко поднимает вопрос о том, как между собой связаны смерть и письмо. Интересными представляются его замечания об отношении к литературе в древности как к своеобразному эликсиру жизни. Единственным способом обмануть смерть, так пугавшую эллинов своим безобразием (по Ницше) становится искусство, и, прежде всего, искусство письма, то есть литература (что очень важно и для Сикельяноса, и для Казандзакиса). Воспетые древнегреческим эпосом герои обретают бессмертие и славу в веках. В восточной культуре примером такого образа литературы как защиты и противоядия от смерти являются сказки 1001 ночи. Рассказывая сказки, Шехерезада получает отсрочку от смерти: пока длится нарратив, пока продолжается история, рассказчица бессмертна. Кажется, что подобной «магической» функцией литература обладает и теперь, и что лучше всего это просматривается в поэзии. Фуко, однако, считает иначе. По его мысли, современное восприятие литературного повествования в корне изменилось. Нарратив, ранее призванный защищать от смерти, теперь, напротив, «получает право» на убийство. Фуко демонстрирует связь письма со смертью через то стирание автора, которое происходит по мере развития нарратива: «Маркер писателя теперь — это не более чем своеобразие его отсутствия; ему следует исполнять роль мертвого в игре письма.»

Британский литературный критик Catherine Belsey пишет, что смерть автора дает читателю свободу трактовки, избавляя его от давления авторства и навязываемого понимания текста.

Таким образом, становится очевидно, что в конце XX и XXI веке с приходом постмодернизма на авансцену выводится читатель/зритель, главным становится его восприятие и интерпретация текста, то, что он «вчитывает» в текст. Мы рассмотрели только несколько фрагментов судьбы вопроса о соотношении автора и его биографии из литературной критики. Вырисовывается своеобразный литературный треугольник автор — текст — читатель, который всякая эпоха поворачивает вверх той вершиной, которую считает определяющей.

В случае Ангелоса Сикельянос мы без сомнения имеем дело с мифологизацией личности автора, поэтому представляется необходимым привести биографию поэта, с некоторыми замечаниями относительно его поэтики, которая, как уже было сказано выше, неразрывна с жизнью .

Сикельянос и его «Жизнь в искусстве»

Ангелос Сикельянос родился в 1884 году на Ионийском острове Лефкада, в семье преподавателя французского и был младшим из семи детей. В мальчике рано проснулся дар глубоко чувствовать и переживать свои ощущения в поэтическом слове. Как вспоминала сестра поэта, даже ночью он нередко вскакивал с постели, чтобы записать родившиеся в голове строчки. В 1900 году, окончив гимназию, он поступает в Афинский университет на юридический факультет, но так и не заканчивает его: страсть к поэзии, тяга к искусству оказались сильнее интереса к юриспруденции. Юноша увлекся драматическим искусством и вскоре начал выступать на профессиональной сцене — в театре «Неа Скини», который смело экспериментировал, ставя древнегреческие трагедии в переводе на живой народный язык. Этот опыт, безусловно, явился знаменательным для его последующего творчества. Переводя с древнегреческого на новогреческий для знаменитого авангардного театра, Сикельянос тем самым высказывает

определенную общественную позицию, ибо он никогда не считал, что это способствует разрушению языка. Наоборот, соприкасаясь с языком древнегреческой трагедии, он прокладывает мост между античным театром и новым, между Ионийскими островами и материковой Грецией, между прошлым и настоящим. Это стремление достичь невозможного: снова войти в тот же поток времени (скорее, убедить мир в том, что поток времени всегда един, что время нелинейно, и что не существует прошлого и будущего, а существует лишь всё вмещающее и всё совмещающее сейчас) воплотилось позже в его «Дельфийской идее», которая прославила его и стала, в конечном счете, причиной его гибели.

Творческий путь Ангелоса Сикельянос начинается в 1902 году, когда его стихи появились на страницах столичного литературного журнала «Дионисос» и сразу были замечены читателями и критикой. Все поэты того времени, включая представителей двух главных литературных течений — символизма и сюрреализма, сразу признали его своим, однако Сикельянос не принадлежал ни к одной поэтической школе или поколению, и даже не подходил под деление современной греческой поэзии на две главные школы — Афинскую и Островную, т. к. соединил обе эти традиции в своей поэзии. В данном случае не стоит оставлять без внимания тот факт, что Сикельянос был родом с Ионийских островов и это без сомнения объясняет то знание и глубокое чувство народного языка, которым владел Сикельянос, а также его знакомство с итальянской литературной традицией. С другой стороны, в его ранних произведениях ясно прослеживается влияние французского символизма, а кафаревуса звучит в его стихах естественно и органично, ибо для поэта греческий язык был един. Несомненным является то, что и в языковом отношении Ангелос Сикельянос занимает свое особое место среди поэтов современной Греции.

Важной вехой в жизни Сикельянос стало его знакомство в 1905 году в доме своей сестры Пенелопы с американкой Евой Палмер (1874-1952),

близкой подругой знаменитой танцовщицы Айседоры Дункан. Ева приехала в Грецию изучать античную архитектуру. Исполненная живым интересом к античности, она пленила юного поэта, он сразу почувствовал в ней единомышленницу, а впоследствии и главную помощницу в осуществлении «Дельфийской идеи». В 1907 году они поженились, а в 1909 году на свет появляется первый и единственный ребенок Ангелоса и. Евы, сын Главк.

После выхода в 1909 году первой книги поэта «Ясновидящий» Сикельянос мгновенно стал знаменитым. Первая книга стихов принесла поэту не просто известность, но сделала его самым модным поэтом в Афинах. В сборник вошли стихи, написанные за одну неделю во время романтического, полного приключений путешествия по Ливийской пустыне. Это лирическая автобиография молодого поэта, проникнутая ощущением счастья и молодости, наполненная глубоким лиризмом и чувством любви и открытости миру. В то же время в «Ясновидящем» уже ощутима стилевая манера зрелого Сикельяноса. Стихотворениям этой книги присущи органичный сплав мысли и эмоции, эпическая масштабность и высокий патетический лиризм, сочетание неоклассической и неоромантической традиции, особая музыкальность и пластичность образов.

В первом сборнике проявилась одна из наиболее характерных черт греческой поэзии XX века — интерес к древнему прошлому Греции, к богатейшей образности и символике греческой мифологии. «Ясновидящий» — это книга о поэте, о его роли в жизни, в ней угадывается будущая «Дельфийская идея». Сикельянос всегда пишет от первого лица, пишет про себя. Критики часто относят Сикельяноса к категории поэтов, творчество которых можно охарактеризовать словами: «Моя поэзия — это я». Читатель всегда знает, как выглядит его герой. Его красота и естественный поэтический голос соединялись в сознании читателя с представлением о том, каким должен быть настоящий поэт. И как для Англии — Байрон или Шелли, для России — Блок, для Греции таким воплощением образа Поэта

явился А.Сикельянос. Интересно, что все эти поэты становились легендой при жизни, были склонны смешивать жизнь и искусство, и были красивы на какой-то особый «тревожный лад».

Современники говорили о том, что он был единым и цельным: он жил тем, о чем писал, и писал о том, чем жил. Он неким загадочным образом существовал в своих стихах, которые имел обыкновение декламировать звучным голосом. Ходили легенды о его одухотворенном и возвышенном чтении. Вдохновенное выражение лица, жестикуляция, поза были составной частью декламации. Он действительно верил в то, что, когда на него нисходило вдохновение, он мог оказаться «там», за гранью материального мира, и то, что он говорит, он видел глазами своей души.

Спустя несколько лет выходит сборник небольших лирических стихов «Ионийские рапсодии». В 1915-1917 годах он работает над большим сочинением «Пролог к жизни» (в свет выходят первые четыре части: «Сознание земли», «Сознание народа», «Сознание женщины», «Сознание веры»), где А.Сикельянос обращается к тем темам и вопросам, которые начинают определять его бытие. В пятой части «Сознание личного творчества», которая вышла в свет гораздо позже, он подведет некоторый итог своих изысканий. В то же самое время (1915-1917) он пишет несколько сборников: «Песни победы», посвященные Балканским войнам, «Афродита Урания», несколько сонетов. Далее следуют известнейшие стихотворения «Мать Божья» (1917) и «Пасха Греков» (1918).

«Дельфийская идея» как воплощение синкретической концепции

В период между 1924-1936гг Сикельянос пишет очень мало, он полностью посвящает себя «Дельфийской идее» — плану создания в Дельфах всемирного культурного центра, который способствовал бы единению греческого народа, в котором он видел продолжателя религиозных и

культурных традиций Древней Греции, и человечества вообще. Ева Палмер, жена поэта, горячо поддерживала Сикельяноса в этом начинании и взяла на себя практическую ответственность за проведение двух Дельфийских фестивалей в 1927 и 1930 годах. На этих фестивалях древнегреческая драма была впервые со времен античности представлена в оригинальной постановке, на стадионе состоялись спортивные состязания, традиционные ремесла и изделия прикладного искусства были представлены в местных центрах. Вдохновленная творческим порывом Айседоры Дункан, которая стремилась воссоздать классическую простоту танца, и ее брата Раймонда (супруга Пенелопы Сикельяну), который занимался воспроизведением и ткачеством древнегреческой одежды, она занялась хореографией театра и переложила хоровые партии на музыку, согласно византийским канонам. Под ее руководством на традиционных ручных ткацких станках были сотканы костюмы по образцу древнегреческих. Фестивали привлекли международное внимание к Греции и ознаменовали собой повторное обращение к древнегреческому театру, стали образцом для последующих фестивалей искусств, проводимых с тех пор в Афинах и во всем мире.

Однако, Дельфийский проект, вызвавший огромный общественный резонанс, привел в то же самое время к финансовой катастрофе и семейному краху. Ева уехала в Америку в 1933 году под предлогом изыскания средств для продолжения проекта, но вернулась в Грецию только после смерти в 1952 году. Всю жизнь она поддерживала творческие стремления Сикельяноса, содействовала распространению его поэзии, переводя его стихи и посылая ему деньги.

В своем стремлении прожить жизнь как поэму, существуя в ахроническом пространстве Древней Греции и нового христианского мира, Сикельянос свято верил в то, что ему удастся возродить Дельфийские игры. Но этот эксперимент потребовал огромного количества денег и творческих усилий, которые подорвали силы поэта. Весьма важным

представляется тот факт, что Греция в недавнем прошлом потерпела поражение в борьбе за другую Великую идею, идею объединения Греции. Страна вступает в войну с Турцией (1919-1922) и терпит сокрушительное поражение: сжигается Смирна, греков изгоняют из Константинополя, гибнет много людей. Надежда на восстановление Великой Греции терпит крах. Вполне естественно, что люди хотят забыть об этом страшном времени, поэтому идея Сикельяноса, последовавшая всего несколько лет спустя, не могла снискать большой популярности в Греции.

В 1930-х годах Сикельянос пишет большую часть поэм, вошедших в два сборника «Орфические песни» и «Желания». В 1938 году он знакомится с Анной Карамани, в 1940 году они поженились.

В последние десять лет своей жизни А.Сикельянос обращается к сочинению трагедий. У него уже был опыт перевода древнегреческих трагедий для афинского театра, и, конечно, постановка трагедий Эсхила «Прометей прикованный» и «Умоляющие» для Дельфийских фестивалей. «Последний орфический дифирамб или дифирамб розе» был издан в 1932 году, а в апреле 1933 года поставлен на открытой сцене. Это не совсем трагедия, а скорее драматический диалог Орфея с хором. В 1939 году была создана самая известная и одна из наиболее удачных трагедий Сикельяноса «Сивилла», ее публичное прочтение состоялось через несколько дней после объявления войны между Грецией и Италией. Эта трагедия о столкновении свободного греческого духа с римским деспотизмом, центральным эпизодом которой является прибытие Нерона в Дельфы и встреча с Сивиллой. Однако постановка для широкой публики из-за сложного метафорического языка успеха не имела. Последующие трагедии были созданы на ту же тему конфликта духовного и плотского: Дедал и Минос («Дедал на Крите»), Нерон и Христос («Христос в Риме»), Дигенис и император Василий («Смерть Дигениса»).

Во время немецкой оккупации Сикельянос возглавлял Союз греческих писателей, активно участвовал в Сопротивлении. В 1943 году на похоронах

поэта Костиса Паламаса, несмотря на запрет оккупационных властей, он читает стихотворение, сочиненное на смерть народного поэта Греции, распространяет в списках сборник «Акритские песни» (включенный позже в сборник «Песни победы»).

В 1946 году в трехтомном издании «Лирическая жизнь» поэт объединил все свои поэтические произведения, которые были переизданы лишь посмертно, спустя двадцать лет, в 1966 году, когда Г.П.Саввидис — один из ярких литературоведов и просветителей — издает его труды в 5 томах, 6 том содержит юношеские и неопубликованные ранее произведения. Драматические и прозаические произведения также были собраны и изданы Г.П.Саввидисом.

Умер А.Сикельянос после продолжительной болезни 19 июня 1951 года.

Глава II. Религиозный синкретизм

Через призму фигуры Ангелоса Сикельяноса представляется возможным рассмотреть сложный механизм включения христианской традиции в античный контекст, что в творчестве поэта создает гармоничную общую картину мира. Картину мира, где нет стремления обособить и отделить явления друг от друга, а всякое обособленное явление разобрать на составные части, но где всё сущее, напротив, стремится к синтезу и взаимообогащению, к слиянию в Единое. В этой картине мира Парфенон естественно превращается в храм Марии Парфенос, и для Сикельяноса такой переход происходит без всякого внутреннего конфликта.

У Сикельяноса религиозный синкретизм приобретает характер мистического единства. Вся языческая традиция Древней Греции традиция с центральным образом Диониса образует в «Лирической жизни» мощную духовную ветвь, которая продолжает существовать вместе с христианским мифом. В своей поэзии Сикельянос пытается освободить христианство от

аскетической суровости. Здесь он продолжает смелое начинание новогреческих поэтов, от Христопулоса до Варналаса, привить греческой поэзии чувственность Вакха.

Первое сближение Сикельяноса с христианским мифом Саввидис относит к 1917 году [Σαββίδης, 1995, :35], в этот год выходит в свет «Сознание веры», первые главы сборника «Матерь Божья». Вместе с «Пасхой греков» они составляют поэтический триптих, который отмечает первый период обращения Сикельяноса к христианскому мифу. Второй период начинается в 1941 году стихотворениями «Незаписанное» и «Дионис в колыбели», а завершается трагедиями «Христос в Риме» (1945) и «Христос Освобожденный или Смерть Дигениса» (1946). Однако в некоторых юношеских произведениях (написанных до 1909 года) Сикельянос не только обращается к христианскому мифу, но и внимательно исследует его связь с язычеством. Молодой поэт ограничивается схематичным противопоставлением христианской духовности древнегреческому культу прекрасного тела. В «Сознании веры» Сикельянос рассматривает эту связь на более глубоком уровне. Саввидис, основываясь на материале поэм «Мужское крещение» и «Дионис-Иисус», делает вывод о новом ницшеанском синкретизме [Σαββίδης, 1981:41]. Однако, по мнению А.Вьяцоглу, религиозная посылка Сикельяноса отличается от таковой у Ницше: вместо того чтобы выставлять дионисизм, как религию более сильную, чем иудейско-христианскую, Сикельянос не только наполняет христианство вакхическими символами, но и отождествляет Иисуса с Дионисом, имея в виду более высокий религиозный синтез [Βογιατζογλου, 1999].

Восемь поэм сборника «Лирическая жизнь» представляют собой некую теологию, повествующую о пути религиозного самоосознания лирического героя, (который у Сикельяноса всегда равен автору). «Сознание веры», четвертая часть поэмы «Пролог к жизни» отличается особенной ясностью

композиции: в поэме четко различимы вехи внутреннего пути рассказчика от древнего миропорядка к христианскому.

Рассказчик четвертого «Сознания» является главным героем религиозной системы Сикельяноса: он не только присутствует при рождении богов («Теогония»), но и сопоставляется, как равный творцу, с образами Диониса и Христа. В первых двух частях «Сознания веры» («Причастие элевсинским кикеоном» и «Теогония») подводятся итог языческому мировоззрению поэта и намечается его постепенное отдаление от древних богов. Третья же часть «Смерть богов» отражает возникшую в результате Первой мировой войны потребность греческого народа в новой религиозной опоре, отличной от таковой в «Ясновидящем» и первых «Сознаниях». В четвертой и центральной части «Мужское крещение» рассказчик погружается в мир христианских символов. Однако сам создатель христианских поэм «Сознания» остается язычником:

[...] как флейтист,
 который, играя на двойной флейте,
 пристально смотрит на пятки Менады,
 когда она танцует у алтаря,
 я также пристально смотрел на жизнь
 (127-131)

Культ Пана

В контексте религиозного синкретизма в творчестве Ангелоса Сикельяноса большой интерес представляет проблема восприятия критиками его теории культа Пана, который он противопоставлял «ницшеанскому» культу Диониса.

В 1909 году Сикельянос прочел ряд лекций, организованных журналом «Пαν» и самой известной явилась вторая из них — «Пαν ο Μέγας» (19.02.1909). В этой своей речи он излагает «чудесные мифы греков о рождении и смерти бога Пана». Пан в устах Сикельяноса становится главным богом и покровителем эллинизма, выразителем и носителем греческого духа. Здесь Сикельянос прямо спорит с Ницше, для которого таким богом был Дионис. В своей статье «Образ античности в XX веке» С.С. Аверинцев рассматривает процесс изменения перцепции классической древности: в начале века античность представала в сознании людей как сияющее утро человечества, как светлый и ясный идеал, так виделась она И.Винкельману (1717-1768) и его поколению. Однако с течением лет недостижимый образ идеала отодвигался от эллинизма и классики к архаике, и всё дальше в глубины древности, пока, наконец, Ницше не свергает с пьедестала величия «олимпийский день» и возводит на него древнейшую «хтоническую ночь» во главе с Дионисическим духом. Авангард в этом контексте рассматривается как торжество неоархаики и возвращение к хтонической ночи. [Аверинцев, 2004].

Сикельянос же видит истинно греческий дух ни в сиянии олимпийского дня, и ни в древнем мистическом мраке ночи, а в феномене «панического» полдня, в основе которого лежит дикий и безотчетный ужас — «панический» страх, охватывающий человека в этот час (в противоположность христианскому страху ночи).

По Ницше, миф был создан греками, чтобы сияющей силой иллюзии победить ужас и тщетность жизни и невыносимое зрелище смерти. Таким образом, миф становится антидотом скорбной жизни и противоядием от неё. Дионисический же дух — страстным духом разрушения. Сикельянос отвергает эту теорию и говорит об истинном греческом духе, который зиждется на первоосновах ценностей Природы и воплощается в радости и полноте жизни. Пан видится здесь как космогоническое божество, непосредственный творящий дух, глубокая

сознательная и победоносная Радость. Поэт противопоставляет темному духу северной Европы полный света средиземноморский первоисток. Миф играет в поэзии Сикельяноса очень важную роль [Sherrard,1996:45-53]. Сегодня много внимания уделяется трансформации понятия мифа в разных поэтических традициях. В этом контексте выдающийся греческий поэт представляет особый интерес. Прежде всего, мифологическое пространство является для Сикельяноса абсолютной реальностью: путешествуя по греческим деревням, разговаривая с крестьянами, он естественно существует в рамках древнегреческой мифологии, его творчество совершенно свободно от установок, продиктованных временем. Кажется, что в своем творчестве он предвосхищает ход времени и во многом опережает свою эпоху.

Все критики так или иначе сходятся на том, что центральное место в поэзии и картине мира Сикельяноса занимает любовь: «...появляясь скорее в качестве материнской нежности, любви дружеской или народной, она постепенно и плавно разрастаясь, обретает в конце концов полную тождественность с Мировой любовью, воплощает в человеке божественное начало и абсолютное единство [со всем сущим], пробуждает осознание мировой связи всех вещей» [Δημόπουλος,1934:176,177]. В этой точке встречаются и соединяются греческий (панический, дионисический, орфический) мистицизм и христианство.

Переживание и восприятие жизни, творческие и духовные поиски Сикельяноса, тем не менее, всегда остаются греческими. Он стремится победить смерть, не отказавшись, как христианин, от материального тела мира, но одухотворив это тело. Поэтическую мысль питает у него не дух и не душа, но источник всех чувств. При этом чувства ни на миг не теряют глубочайшей связи и слитности с природой, и, помогая и питая дух, приводят его к высшему и чистейшему *сознанию*. По Сикельяносу, природа порождает божество, а не наоборот. Природа

становится здесь истинным животворящим источником, в глубине которого разворачиваются законы жизни.

Из того же принципа всемирного любовного единения, «Великой Оргии» [Κατωμένος,2011:25] всего сущего в общем вселенском ритме, родилась и Дельфийская Идея Сикельяноса, которая «решительно выделяется, как одно из самых чистых, величественных и всеобъемлющих духовных явлений нашего времени» [Παράσχος,1937:151].

Фигура Матери-богини

Важное место в образном мире поэзии Сикельяноса занимает образ «Вечной Матери» «Матери-Земли» или «Матери-богини».

Этот символический для культуры образ, который получает особенное распространение в интеллектуальном пространстве Европы XX века, берет свое начало в идеях Иоганна Якоба Баховена (1815-1887), написавшего в 1861 году обширный труд «Материнское право». Одним из источников для теории Баховена стал древнеегипетский миф об Исиде и Осирисе, олицетворяющих собой два антагонистичных, и в то же время теснейшим образом связанных начала: Исида — женское, отождествляющееся с плодородной Землей, Верховной Матерью; и мужское — Осирис, который отождествляется с оплодотворяющей силой вод Нила [Джоргуди, 2005:457]. Главной идеей Баховена было то, что «Отцовскому праву» — так он называет патриархальную модель общества, предшествовало право Материнское, в своем труде он делает попытку доказать, что гинекократия являлась необходимой ступенью развития раннего общества, и связано это было с религиозным культом Великой Богини Матери, Матери — земли [Баховен,1861].

Как отдельный индивид, так и всякий народ, — есть своеобразная органическая система. Чтобы «прорасти» и достичь зрелости, им необходима твердая «направляющая» рука — рука Матери. Происхождение

человечества находится под эгидой одной верховной силы — Женщины, или (скорее) Материнского тела, которое дает жизнь подобно подлинной Матери — Земле. [Meuli,1861:1107-1108]

Таким образом, Матриархат был тесно связан с основным древним культом — культом плодородия, который в греческой традиции реализовался как культ Деметры. Древние люди ассоциировали «мать землю, возвращающую брошенное в неё семя» с женщиной, беременеющей после полового акта [Элиаде,1999: Гл IX]. В основе религиозных представлений того времени была вера в «Богиню Мать — прародительницу рода». Однако представление о рождении всегда шло рука об руку с представлением о смерти. Земля — не только рождает, но и принимает в себя умерших, обладает и этой могильной, хтонической стороной. В русском фольклоре герой, умирая, всегда ложится «в Мать-сыру Землю».

Итак, с распространением идей Баховена, в литературе появляется образ женского начала, как всепорождающего и всепринимающего начала жизни, символизирующий то единое лоно, из которого всё рождается, и куда всё возвращается после смерти. Эта тема появляется у многих поэтов эпохи (Блок и вечная женственность), Мандельштам (стихи к Наталье Штемпель). В творчестве Ангелоса Сикельяноса образ Матери-богини был чрезвычайно важен и воплощался то в образе Земли, то в образе женщины, богинь или даже медведицы («Ιερά Οδός»). Позволим себе привести стихотворение Мандельштама, которое, как кажется, является прекрасной иллюстрацией воплощения образа богини-матери в поэзии, а также того, как данный образ развивался в разных культурах:

«СТИХИ К Н.ШТЕМПЕЛЬ»

К пустой земле невольню припадая,
 Неравномерной сладкою походкой
 Она идет — чуть-чуть опережая
 Подругу быструю и юношу-погодка.

Ее влечет стесненная свобода
 Одушевляющего недостатка,
 И, может статься, ясная догадка
 В ее походке хочет задержаться —
 О том, что эта вешняя погода
 Для нас — праматерь гробового свода,
 И это будет вечно начинаться.

В стихотворении поднимаются темы близкой смерти, темы цикличности жизни. Стихотворение написано во время воронежской ссылки, после попытки самоубийства поэта. Он предчувствует близкую смерть, вся жизнь для него становится окутанной дымкой смерти. Не случайно стихотворение открывает словосочетание «пустая земля» (пустая — совсем не характерный эпитет для земли), то есть такая, которая способна вместить многих, в которой есть много места для приюта и успокоения мертвых. Муза поэта, Наталья Штемпель, отмечена «одушевляющим недостатком» — хромотой, что символически указывает на особую связь с землёй, к которой она *принадает*. Хромота героини возводит ее в тот самый образ вечной богини жизни и смерти, встречающей и провожающей души из одного мира в другой.

Образ матери-богини в греческой литературной традиции Нового времени

В контексте греческой литературной традиции Нового времени тема богини - матери, хтонического женского начала, диалектической переключки жизни

и смерти встречаются очень часто, что могло бы стать темой отдельного исследования.

Однако обычно эти две темы разделяются. Начиная с великого романтика Дионисия Соломоса (1798-1857) в греческой поэзии появляется поразительная тема «Φεγγαροντυμένη» (Одетой в лунный свет). Этот неземной образ девушки, одетой в лунное сияние, ступающей по волнам, отчасти напоминает «Бегущую по волнам» Александра Грина. Возможно, что Грин также основывался на какой-то местной крымской (возможно, даже греческой) традиции. Но в отличие от «Бегущей» Грина, которая в самый страшный момент приходит на помощь морякам, терпящим кораблекрушение, лунная девушка Соломоса играет роковую роль в его поэме «Критянин», заставляя героя на секунду позабыть о соблазненной им девушке, находящейся в лодке, в результате чего девушка гибнет. Трагизм ситуации усугубляется тем, что в действительности девушка является его дочерью, о чем герой не подозревает.

Таким образом, в случае Соломоса мы имеем дело со своеобразным изводом темы Эротос- Танатос.

Тема девушек-ангелов (часто с языческими коннотациями) развивается в стихах и коллажах младшего современника и друга Сикельяноса Одисеаса Элитиса. Очень важной для Элитиса является тема божественных кор, юных девушек, подобных ангелам, которые плещутся в Эгейском море. (Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατρίων χρόνων — «Маленькое зеленое море тринадцати лет»). Эти девушки, очевидно, связаны с «Одетой в лунный свет Соломоса» и отсылают нас к архаической традиции. Море Элитиса равно небу — ныряя на дно, девушки взлетают к звездам («Η Μαρίνα των βράχων» — «Марина скал»). На коллаже Элитиса «Το σπίτι το ακατοίκητο» — «Заброшенный дом», ангел устремляется к дому, рядом с которым застыла статуя античной богини (1977). На другом коллаже, ангел, как зачарованный смотрит на обнаженную девушку, которая расстилает свою подстилку, сплетенную из морских водорослей, в тайном гроте («Морской грот»). Девушки Элитиса, в

отличие от Одетой в лунный свет Соломоса, не несут в себе опасности, скорее, они абсолютно равнодушны — к восхищенным зрителям своего купания и к миру.

***Образ хтонического внечеловеческого женского начала в романе
Александроса Пападиамантиса «Φόνισσα».***

Самым интересным изводом темы жестокой и полной любви матери-богини является героиня одного из самых странных (и самых известных греческих романов) — речь идет о Харуле Франгоянну, героине романа Александра Пападиамантиса «Φόνισσα» — «Убийца»

«Φόνισσα» — эта форма в греческом, в отличие от русского, изменяется по родам. «Φόνισσα» в греческом женского рода. Французский филолог Ги Сонье, посвятивший этому роману большое исследование, сделанное под углом психоанализа, и осуществивший перевод на французский, назвал этот роман «Девочки и смерть» — это название сразу погружает нас в женский мир острова Скиафос, родного острова Пападиамантиса.² Героиня романа на протяжении романа последовательно убивает (в основном душист) нескольких девочек. Она делает это совершенно сознательно, поскольку считает, что участь этих девочек, а также их родителей, обреченных на необходимость собирать им приданое, столь горька, что лучше прекратить их существование — она считает, что совершает богоугодное дело. Интересна символика имени героини — Χαρούλα. Имя явно связано с гр. «χάδι» (ласка), что намекает на материнскую ласку, которой была обделена в свое время главная героиня и которую она сама была неспособна дать своим детям и внукам. Представляется, что у этого имени в контексте романа

² В своем анализе мы следуем логической цепочке, установленной в магистерской диссертации Арины Резниковой «Φόνισσα Пападиамантиса и Преступление и наказание Достоевского. Попытка сопоставительного анализа. СПбГУ, 2013

может быть и другая, гораздо более страшная коннотация — Франкоянну душит свою внучку, речь, идет, таким образом, о смертельной ласке.

Героиня всю жизнь занималась тем, что помогала людям с помощью трав: с одной стороны, лечила от недугов, с другой, — помогала девушкам избавиться от нежелательного плода, вызывая с помощью трав выкидыш. На протяжении всего романа Хадула хладнокровно убивает, но как бы действуя по Божьему указанию. Эта нарочитая нейтральность авторской интонации, нежелание автора судить свою героиню составляет специфику повести Пападиамантиса. В имени сына Франкоянну «Μήτρος» Сонье усматривает отсылки к Деметре, «μητέρα γη»³, а также слово «μήτρα»,⁴ что в очередной раз подчеркивает его связь с матерью, а также напоминает, что «είχε πολύ δεξιόν, θηλυκόν νουν, όπως έλεγε η μάνα του — νουν ο οποίος εγέννα» («умом обладал очень ловким, женским, как говорила мать его — умом порождающим») [Παπαδιαμάντης, 1989:439].

Сонье подробно анализирует имя матери Франкоянну, Δέλχαρώ. По его словам, это имя составное: первая часть имени, δελής или ντελής⁵, являет ее стремительную, естественную натуру, напористость, символизирует собой сильное природное явление. Вторая часть имени, по мнению Сонье, напоминает излюбленную в народных песнях игру слов χάρος/χαρά⁶. Значение всего имени «колеблется между насильственной смертью и «дикой радостью», которую в какой-то момент испытала Франкоянну, пытаясь задушить дочь Янниса Лиринга». [Saunier, 2001:178]

Можно утверждать, что материал Пападиамантиса представляет собой прекрасную (хотя и устрашающую) иллюстрацию тезисов Баховена и Ницше.

³ «матери -земле»

⁴ «матка, утроба»

⁵ «сумасшедший, безумный, часто про ветер»

⁶ «смерть/радость»

Казандзакис и Сикельянос

Данная глава, как кажется, может стать интересной иллюстрацией к теме восприятия Ангелоса Сикельяноса в Греции и того глубокого влияния, которое он оказал на становление греческой культуры.

Отправной точкой является раздел, являющий собой попытку анализа терцины, посвященной Ангелосу Сикельяносу, из одноименного сборника Никоса Казандзакиса «Терцины». Терцина, посвященная Сикельяносу, представляется важным добавлением не только к теме развития в греческой литературе образа Матери-богини, но и к общему очерку творчества Сикельяноса, поскольку является результатом непрерывного диалога, который Казандзакис, очарованный, как и многие другие, личностью и творчеством Сикельяноса, вел с ним на протяжении всей своей жизни.

В предисловии к сборнику Никос Казандзакис, пожалуй, самый известный за рубежом греческий прозаик и близкий друг Сикельяноса, многие годы находившийся с ним в ситуации диалога, пишет о том, что «...в этих песнях он хотел бы передать волнение и радость, которые подарило ему общение с великими душами, вскормивших и воспитавших его собственную...»[Καζαντζάκης, 1960:9].

Набор адресатов сборника производит впечатление барочного перехлеста (что вообще вполне характерно для Казандзакиса), — это Будда, Данте, Эль Греко, Чингисхан, Психарис, Св.Тереза, Ленин, Дон Кихот, Мухамед, Ницше, Моисей, Елена, Шекспир, Леонардо Да Винчи, Александр Великий, Христос, обращение «к себе самому», а также к «Отцу—сыну—и внуку».

Заметим, что для большинства терцин Казандзакис вводит двух референтов. Так заглавие, стоящее в именительном падеже, например, «Чингисхан», сопровождается именем частного человека, которому посвящается терцина (стоящим в родительном падеже, что вызывает ассоциацию с демотическими песнями: Του Κωνσταντή, Του Δράκου). Терцина Сикельяноса

является исключением — у нее только один референт — Сикельянос. Сборник «Терцины» и непосредственно текст их, безусловно, очень важен для автора, поскольку уже само название «Терцины» отсылает к Данте и отражает мечту Казандзакиса — стать греческим Данте, (одновременно Казандзакис позиционировал себя и как «новый» Гомер — своим важнейшим произведением Казандзакис считает поэму «Одиссея»).

Тем не менее текст «Терцин» никогда не становился объектом литературной критики и не переводился на другие языки. Как мы постараемся показать, данное обстоятельство, возможно, связано со сложностью текста, причем, в первую очередь, речь идет о лингвистической сложности. Многие пассажи плохо понятны даже для образованных носителей греческого языка — что мы попробуем продемонстрировать ниже. Парадоксальным образом данная сложность является результатом целенаправленной языковой политики Казандзакиса.

Название «Терцины», как уже говорилось, отсылает читателя к Данте. Очень важно в данном контексте, что первая терцина посвящена Ангелосу Сикельяносу. Это говорит о роли, которую играл Сикельянос в жизни Казандзакиса (и всей просвещенной Греции) и символическом значении его творчества. Прежде чем перейти к разбору «Терцины Ангелоса Сикельяноса» Никоса Казандзакиса, следует уточнить определение терцины.

Терцина — это твердая стихотворная форма (т.е. имеющая определенную устойчивую на протяжении произведения, узнаваемую и принятую литературой форму), состоящая из трехстиший как правило пяти или шестистопного ямба с особым рифмическим рисунком: *aba bcb cdc ded...*

Строки соединяются не в пары, а в триады рифмующихся стихов, отсюда и название формы. Итальянское «*terzina*», в свою очередь восходит к «*terza rima*» («третья рифма»). Исторически терцины как форма строфики берут свое начало из «Божественной Комедии», где такая форма была впервые использована Данте Алигьери. Казандзакис первым переносит

терцины на греческую почву — но в силу целого ряда причин (неясность мысли, запутанная форма, замысловатые и зачастую непонятные слова), его терцинам, строго следующим дантовской технике, недостает легкости, плавности и способности довести до сознания читателя сложное философское содержание. Ниже будет сделана попытка прокомментировать эту особенность авторского стиля Казандзакиса, которую, видимо, представляется возможным определить как авторскую неудачу.

В 1910г. Казандзакис стал одним из основателей образовательного кружка, через который в 1914г. познакомился и сошелся с поэтом Ангелосом Сикельяносом. Они вместе много путешествовали по Греции, провели 40 дней на Святой Горе Афон, посетив многие монастыри и ведя аскетический образ жизни. В следующем году они совершили паломничество по священным местам Греции: побывали в Элевсине, Дельфах, Коринфе, Микенах, Спарте, Аргосе, Тегее, Мистре в поисках *сознания* своей земли и своего народа. Они были близки по духу, были охвачены общей идеей победы духа над плотью, в том числе и посредством литературы (искусства). И всё же их взгляды на жизнь и пути воплощения идей сильно различались. Золотоволосый красавец Сикелианос был открыт миру, полон радости жизни и оптимизма, веры в людей и в себя. Мрачный и угрюмый Казандзакис сторонился людей, часто писал о собственном одиночестве, был склонен к сомнениям, внутренним болезненным поискам.

Показательно, что именно посвященная Сикельяносу терцина стала зачином для сборника. Это весьма примечательно, ведь в основном песни посвящены полубогам, вождям народов, пророкам, либо напротив, людям родным, самым близким для поэта, и Сикельянос, в этом смысле, здесь на особом положении. Прочие терцины названы именами этих вождей и пророков, терцина же, посвященная Сикельяносу, названа «Τερτσίνα» или «Песня» (свой сборник сам Казандзакис называл сборником песен (Τραγούδια), что, как кажется, позволяет релевантный перевод греч.

«Τέρτωνα» на русский как словом «терцина», так и словом «песня»), как не ограниченная, стало быть, определенной тематикой, а песня вообще, песня собирательная, поэма — своего рода Песнь Песней сборника.

Но, как и остальные поэмы сборника, терцина, посвященная Сикельяносу, является «тёмной», весьма сложной для восприятия. Имеется в виду её неясность и запутанная структура, противоречивость и многозначность, её провокативная непонятность для читателя, причем как с чисто языковой точки зрения, так и с точки зрения смыслов и образов. Язык терцины очень неоднородный, своеобразный, раздражающе негладкий, постоянно выбивающийся из колеи. Поэт использует изощренный порядок слов, множество архаичных форм, неологизмов, диалектизмов, словом, делает все, чтобы читатель шел не по ровной дороге строк и образов, а по ухабам и кочкам, возвращался, путался, продирался сквозь поэтическую чащу. Подобная манера напоминает об интересном явлении римской поэзии, о котором замечательно писал М.Л. Гаспаров в своей статье «Гораций или золото середины»:

«Что же дает поэтическому языку затрудненная расстановка слов? На этот вопрос можно ответить одним словом: напряженность. Как воспринимает наш слух пушкинскую фразу? Услышав, что после слова «кости»⁷ фраза не кончена, мы напряженно ждем того слова, которое свяжет предыдущие слова с дальнейшими, и не успокаиваемся, пока не услышим слов «не успокоенные». И пока в нас живо это ожидание, это напряжение, мы с особенным, обостренным вниманием вслушиваемся в каждое промежуточное слово: не оно ли наконец замкнет оборванное словосочетание и утолит наше чувство языковой гармонии? А как раз такое

⁷ Речь идет об отрывке из поэмы «Цыгане» А.С. Пушкина :

« ...И завещал он, умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью — чуждой сей земли
Не успокоенные гости!»

обостренное внимание и нужно от нас поэту, который хочет, чтобы каждое его слово не просто воспринималось, а жадно ловилось и глубоко переживалось.» [Гаспаров, 1970:12].

Забегая вперед, заметим, что подобная языковая игра всегда граничит с риском — когда задача дешифровки текста становится слишком сложной для читателя, он просто теряет интерес к игре. Именно это, как правило, и происходило с читателями поэзии Казандзакиса — ниже мы попытаемся показать, что его языковая игра потерпела неудачу. Тем не менее, представляется, что Казандзакис совершенно осознанно, рассудочно выбирает подобную тактику. Он позиционирует себя поэтом-философом, поэтом-пророком, и, как и пристало пророку, создает неясный, загадочный, сакральный текст.

Но если статус пророка применительно к Сикельяносу считался бесспорным (по крайней мере, в кругу его современников), то Казандзакис традиционно воспринимается как спорная, пограничная фигура в греческой традиции, большая слава приходит к нему уже в конце творческого пути, когда он создает серию романов. Но и уже знаменитого писателя Казандзакиса многие его соотечественники воспринимают как Антихриста, достаточно вспомнить скандалы, связанные с романом «Последнее искушение Христа».

Философия и язык

И Сикельянос и Казандзакис мечтали о создании нового языка (а с его помощью и нового человека), языка, в каком-то смысле магического, меняющего восприятие действительности и её саму, языка, который стал бы «домом бытия» (по Хайдеггеру). Уже начиная с античности было очевидно, что язык теснейшим образом связан с восприятием мира, более того, в огромной степени определяет его, а восприятие мира, соответственно, определяет мир. Язык — тот самый мост или проводник между внутренним,

между миром умозрительного (миром идей) и миром внешним, только с его помощью мы можем сформулировать и выразить, передать идею, лишь с его же помощью можем воспринять идею извне. Не случайно выдающиеся философы часто определяли пути развития лингвистики.

Сикельянос и Казандзакис живут и творят во время, когда идеи об очевидной связи лингвистики и философии, а также о том, что все беды человечества определяются ошибками в языке, становятся все более популярными. Фридрих Ницше, абсолютный властитель дум этой эпохи, по этому поводу заметил: «Вся наша философия это исправление языкового узуса жизни» [Слотердейк,2001]. В действительности, конец XIX — начало XX века идет под знаком влияния идей Ницше, который во многом определил становление таких писателей как Сикельянос и Казандзакис.

Современный философ Слотерадйк в своей речи, посвященный столетию со дня смерти Ницше, говорит: «Я попробую описать событие по имени Ницше как катастрофу в истории языка» И дальше «его интервенция в роли нового евангелиста от литературы оказалась переломной в конвенциональном сознании старой Европы» [Слотердейк,2001].

Для Казандзакиса невероятно важным был образ Данте, как поэта и создателя нового итальянского языка. Писатель был одержим идеей сделать то же для греческого, с этим писал он свою Одиссею. Однако Одиссея и другие поэтические опусы Казандзакиса остались в тени, в отличие от его ставших бестселлерами романов, которые он писал отчасти из практических соображений (соображений заработка), и в которых не так самозабвенно стремился стать пророком. Над поэзией же он работал очень кропотливо, как кажется, намеренно зашифровывая ее смыслы, творя некий заговор, загадывая загадки читателю с помощью причудливого синтаксиса и сложных, порой редчайших архаичных или народных словесных форм. Сам поэт утверждал, что словотворчеством не занимается, а все формы находит в различных словарях и книгах. При всём этом, в истории греческой

литературы Казандзакис остался великим прозаиком, поэзия же его известна мало, и довольно узкий круг людей даже в Греции знаком с ней. Читателей отталкивает чрезмерность, вычурный стиль, замысловатость языка, от которой они просто устают. В самом деле, через текст, особенно поэтический текст Казандзакиса, приходится буквально продираться.

Кажется необходимым привести одно из первых четверостиший терцины Сикельяноса, чтобы проиллюстрировать, что имеется в виду. С пониманием следующего четверостишия серьезные трудности возникают даже у носителей языка, причем связаны они прежде всего с пониманием самих слов⁸:

Η 'λευτερια κλοτσάει χιλιάδες χρόνους
 την οὔρμα πιά άνεβάλλυσά σου μήτρα
 συρε φωνη, την αγια νυχτα κραξε
 τη γρια μαμη, τη καλοξεγεννητρα!

Понимание и толкование данной строфы — испытание и для самого образованного грека, причем без помощи словаря не вполне преодолимое. Главной проблемой на пути к «дешифрованию» текста здесь является слово «οὔρμα». Оно совершенно непонятно читателю и видит он его впервые. Такого термина не только нет в речи, но и почти в любом словаре он отсутствует. После работы со словарем, основываясь на догадках и сопоставлениях, носитель, как правило, приходит к выводу, что это существительное от «ορμή», означающее «натиск»; «порыв», однако перевод тогда выходит совсем неясным. Мы же после работы со словарями пришли к выводу, что в действительности это — форма прилагательного,

⁸ Интересный лингвистический эксперимент провела во время своего доклада на научной конференции Ф.А.Елоева, предъявив данный пассаж аудитории, состоявшей из профессиональных филологов — греков. Никто из присутствовавших 30 участников конференции не смог перевести темное место. Это говорит о том, что текст Казандзакиса местами является совершенно непонятным для носителей языка.

означающего «зрелый» (от ώριμος), что позволяет довольно логично перевести строфу как:

Свобода тысячи лет кусает
 Твою зрелую матку, что медлит родить
 Издай вопль, выкричи ночь святую
 Повитуху- старуху, (хорошую) в родах помощницу!

Никос Казандзакис — писатель, который бесконечно провоцируют читателя, бросает ему вызов. Его язык, его личность, биография, эксцентричные идеи, все это задевает, не оставляет равнодушным. Его творчество вызывает противоречивые чувства как у греков, так и у иноязычной публики, всегда, однако, чувства бурные.

Сикельянос же, напротив, в уме всякого грека является иконой поэта в самом возвышенном смысле слова. Иконой поэта в общем и поэта- пророка в частности. Писал Сикельянос в отличие от Казандзакиса совершенно стихийно, являясь своеобразным примером спонтанного творчества, и никогда не правил написанного. Греческим читателем его тексты воспринимаются как свободный поток, течение реки естественной поэзии. При этом стиховеды отмечают, что Сикельянос, возможно, сам того не имея в виду, привнес много нового в метрику, дал новое дыхание поэзии, и, впоследствии, эти новые черты развернуться «во весь рост» в творчестве поэтов поколения 30-х годов [Κατσιάννη, 1989: 447-454].

Таким образом, и Казандзакис и Сикельянос безусловно ставили перед собой задачу изменить мир — при этом Казандзакис стремился параллельно изменить язык, Сикельянос, как кажется, не ставил перед собой такой задачи (однако ее добился), он был практически лишен рефлексии, умышленности, и совершенно не сомневался в своей способности преобразовать действительность. Гораздо менее уверенный в себе Казандзакис придавал тактике не меньшее значение, чем

стратегии. Герои Казандзакиса всегда противоречивы (как и он сам), решительны, предприимчивы и сильны, «горячи», как называл их сам писатель. Порок для него намного лучше заурядности и вялости, он предпочитает своеобразие и внутренний огонь. «Я всегда создавал в голове свой собственный Рай и Ад. Все горячие: и грешники и праведники, войдут в мой рай, все же, кто холоден, праведные или грешные, отправятся в ад. И в самой глубине ада будут холодные праведники.» — из журнала «Νέα Ἐστία», выпуска, посвященного Казандзакису [Ανδριώτης 1959:91–95].

Для своих героев он отбирал лишь жарких, горящих, обладающих внутренней силой и яркой индивидуальностью. Слова для Казандзакиса — те же герои, ведь именно через логос, через Искусство и Слово дух может возобладать над плотью. Таким образом, Казандзакиса привлекала экзотичность, (та самая острота, огонь) слов, их необычные как фонетически, так и семантически формы. Необычные слова искал он со свойственным ему упоением и, находя, щедро обогащал, а порой буквально наводнял свои труды.

Для Сикельяноса, как уже отмечалось ранее, не существовало времени в линейном его понимании, и его вневременное существование отразилось и на отношении поэта к языку. Сикельянос относился к греческому языку на протяжении всей его истории как к единому организму (то, что греки называют «συνεχέα» — преемственность, а дословно — «продолжение» греческого языка, то есть параллельное существование древнегреческого значения слова наряду с трансформировавшимся новогреческим значением.) Уже начиная с 1 века н.э. в греческом существует так называемая диглоссия — параллельное сосуществование высокого и разговорного языка. Лексика многих диалектов сохранила архаические формы, давно утраченные литературным койнею. Таким образом, так же как и у Казандзакиса, у Сикельяноса мы находим множество глагольных форм, которые сочетают в себе архаичные и диалектные элементы, формы аориста сохраняют аугмент, что не является нормой для новогреческого языка:

«επρωτοβυηκα» (я впервые вступил), «εσικωνε» (он поднял), «εδοκιμαζα» (я коснулся), «εσπρωξαμε» (мы толкнули), «επλημμυρισε» (он наполнил) и т. д. Ряд наречий места, образованных при помощи суффикса «θε» : «πισωθε» (сзади), «ολουθε» (отовсюду), «μεσαθε» (из середины) — относятся к простонародной лексике, имеющей явную неразрывную связь с древнегреческим. В языковом пространстве одной поэмы наряду с просторечными формами «πελαος» — море, вместо «πελαγος»; «γληγορα» — быстро, вместо «γρηγορα» ; «θαμα» — чудо, вместо «θαυμα»; «συγνεφο» — облако, вместо «συννεφο»; «απο με» — от меня, вместо «απο μενα» . Естественным образом сосуществует архаизм «δρυ» — дуб, дерево и турецкое заимствование «ατι» — жеребец, а также народная словообразовательная форма «μλιστικός» — пастух от «πιστος» — верный. Некоторые из приведенных форм мы найдем и в Терцине Сикельяноса, однако необходимо еще раз подчеркнуть, что в творчестве Сикельяноса использование архаичных или народных форм создает ощущение общности, богатства и разнообразия языка, языковой игры и легкого перехода от народной культуре к светской, от прошлого к настоящему. У Казандзакиса же порой эти же самые слова создают ощущение неестественной нарочитой «темноты» и архаичности текста, некоего шифра, тяжеловесности.

Здесь мы подходим, как кажется, к любопытной черте в отношениях этих двух писателей и их наследия. Идеи их были чрезвычайно схожи: Идея о сверхчеловеке (Ницше), Идея о великой силе греческой земли и греческого народа, которую следует искать в архаической древности, в ее мистериях и мироощущении, идея, которая, конечно же питается и питает знаменитую Великую Идею (Μεγάλη Ιδέα), ставшую своеобразным фоном интеллектуальной и духовной жизни эпохи. Идея о перерождении Греции и человека вообще с помощью искусства и, опять-таки, возвращения к

истокам, роль поэта в этом перерождении — как проводника и предводителя народа, как пророка, как вождя, как почти даже бога.

Казандзакис был худым и болезненным человеком с «критским взглядом» (κρητικὴ ματιά) исподлобья, вспыльчивым, страстным, человеком постоянно ищущим и сомневающимся. Сикельянос же — златокудрый красавец, раскованный и физически сильный (в молодости переплывал Геллеспонт), всегда громко говоривший, пользовавшийся огромным авторитетом и, видимо, сам беспрекословно веривший во всё, что он делает или говорит. Окружающие буквально считали Сикельяноса божеством, и он, как кажется, сам был уверен в своей связи с божественным. Его именно считали пророком, гением, — например, его речь на похоронах Костаса Паламы получила огромный общественный резонанс и стала своеобразным манифестом эпохи. Таким образом, Казандзакис *хотел* быть поэтом, *хотел* быть пророком для своего народа, а Сикельянос был поэтом, был пророком, был практически богом.

Терцина «Ангелоса Сикельяноса»

Представляется важным привести полный перевод терцины «Сикельянос» (в приложении), в частности, потому что подобный перевод ни на один язык никогда не осуществлялся.

Τερτσίνα
 Καρδιά, ἀρμυρή τοῦ ἀνθρώπου βρυσο
 μάνα.,
 ποῦ ἀπ'τη βουβή τοῦ Θεοῦ πηδᾶς τρο
 μάρα.
 τὸ φῶς ἐρωτεμένη, ἀσκώσου, Μάνα
 τοῦ τραγουδιοῦ, καὶ ρίξε εὐκὴ κατάρρα

 καὶ σκόρπισε τοὺς σκοτεινοὺς δαιμόν
 ους!
 Τ ο ὑ τ η
 ἢ βαθιὰ τῆς ἀντριγιᾶς λαχτάρρα
 σβάρρα νὰ πάρεις πὰ χαρὲς καὶ πόνο
 υς,
 τῆς ἄμυαλης ἐλπίδας καταλύτρα

О Сердце, соленый человека исток,
 что скачет от негого пред Богом
 страха,
 Влюбленная Мать, подними свет
 песни
 И брось благословение – проклятье

 И темных демонов рассей!
 Глубинное то мужества желание :
 Сбери и уничтожь и радости и
 боли,
 Надежды глупой разрушительница!

Уже с первой строки в терцине появляются основные ее образы, важнейшие «столпы», на которые далее и будет опираться поэтический мир стихотворения: Сердце, Бог, человек, Мать, свет, песнь... Однако требуется некоторое усилие, чтобы установить, по меньшей мере, что является главными членами предложения, и какие связи соединяют их с второстепенными (Καρδιά — обращение, она же — βρυσομανα и т.д.) Необходимо отметить, что все эти образы являются ключевыми и для поэзии Сикельяноса, у которого они образуют единый поэтический поток, создавая светлый и яркий мифический вневременной мир. Те же образы в терцине Казандзакиса создают совершенно иную, темную и мистическую картину.

Поэт использует взаимоисключающие слова, словно желая нейтрализовать, разбить, уничтожить все те смыслы, которые только что создал (εὐκὴ-κατάρρα ; χαρὲς καὶ πόνους; καταλύτρα). Такая интонация будет сохраняться на

протяжении всей терцины: поэт начинает новую мысль, новый образ, новый виток, развивает его, закручивает, нагромождает смыслы и метафоры до некоторой кульминационной точки, а после, словно направляет друг на друга противоположные идеи, которые, сталкиваясь, нейтрализуют друг друга, и всё, только что созданное в восприятии читателя, снова рассыпается на атомы, из которых ему нужно заново строить смыслы (от чего читатель в какой-то момент просто устает).

Стиль Казандзакиса неповторим и безошибочно узнаваем своей яркой диалектностью, страстностью и тем слиянием добродетели и порока, которое в творчестве писателя всегда выражает две стороны одной медали, два полюса всякого явления:

«Μ' έτρωγε η απλοϊκή λαχτάρα να βρώ τη σύνθεση, όπου αδελφίζουν οι θανάσιμες αντιθέσεις και να κερδίσω την επίγεια ζωή και τη βασιλεία των ουρανών» (Zóρπμ., 78).

Меня поглотило бесхитростное желание найти такую форму, в которой смертельные противоречия стали бы братьями, и снискать земную жизнь и царствие небесное

Такие полярности и единство противоположностей бесконечно встречается и в нашей терцине.

Одним из основных мотивов в терцине является синкретизм язычества и христианства, на ряду с темой победы над смертью (над Хароном), с мотивом жизни и рождения, который опять же тесно связан с язычеством, он составляет основное полотно стихотворения. Постоянно всплывают и словно меняются ролями Сердце (когда-то кажется, что это сердце лирического героя, когда-то, что это — поэзия, а порой, что это — сам Бог внутри человека. Мать, которая также, то Мать-Богородица, то Мать-земля, мать-начало, богиня жизни и плодородия, Сын, Песня, Бог, Харон (Смерть).

Такое слияние и тесное переплетение христианских с языческими образами и аллегорий явно отсылает нас к творчеству, а главное к идеологии Ангелоса Сикельянос, который считал, это лишь разные полюса одного и того же. Он видел христианство логичным продолжением античного язычества, более того, был убежден, что они могут и должны гармонично сосуществовать и питать друг друга, поэтому, будучи христианином, он стремился воссоздать духовные ценности древней Греции (Дельфийские игры, Элевсинские мистерии), считал, что это необходимо для возрождения духа народа.

<p>Σ τ ο ν Λευτερη νου, καρδια μου, ταξε τριλειρη πετεινο, το Θεο, και κατα στα θεμελα της γης ανεγνοια σφαξε , να φαει να πιει το ανθρωπινο φουσατο</p>	<p>Α ι - Бога - с тремя гребнями Петуха, и снизу В земли основанье беспечно зарежь его, Чтоб напилось, наелось человецье племя.</p>
---	---

С е р д ц е м о е , п о с у л и т ы

Святому Левтерию

Речь идет о древнем обычае греков язычников зарывать при строительстве фундамента в землю петуха, чтобы дом был крепким. Этот обычай берет начало из легенды о Протомасторе (петростроителе), по мотивам которой Казандзакис написал пьесу «Ο Προτομάστορας», где мост разрушался до тех пор, пока первостроитель не пожертвовал своей женой для дракона. Ясно, что Казандзакис здесь проводит параллель и с жертвой Христа, фигурирует и христианский Святой Левтерий, все туго переплетено, и у читателя в действительности создается ощущение взаимопроникновения и тесной связи, нераздельности древней и новой веры.

Γυναίκα φιλάνθρωπου, κερα και
 δουλα,
 πηλε θαματουργε, βαθια φρεγαδα,
 και γιε μου εσυ, γλυκια της ζωης
 φωνουλα,
 ασβεστη ιερη του αγωνα μας
 λαμπαδα,
 χιλια καλωσ στη γης σε βρηκα, γεια
 σου

ζεστη μου χωματενια Αγια-Τριαδα!
 Жена мужелюбка, госпожа и
 рабыня,
 Чудотворящая глина, фрегат
 глубокий,
 И ты, мой сын, голос жизни
 сладкий,
 Святое и неугасимое агона пламя,
 Тысячу раз, как хорошо!, в земле я
 нашел тебя, Здравствуй,
 Горячая моя, земляная, Троица
 Святая!

Появляется Святая Троица, однако она не небесная, даже не земная, а земляная, что ни на есть близкая, материальная, принадлежащая нижнему, а возможно и подземному миру. Снова полярности сливаются в Единое, снова самые высшие и духовные христианские сущности смешиваются с тем, что более всего почитали древние, с землей, с богиней Геей, с матерью всего живого.

Представляется, что содержание данной терцины можно рассмотреть в рамках схемы, предложенной С.С. Аверинцевым в его статье (ранее уже упомянутой), посвященной проблеме рецепции античности в XXв. через призму «...тяготения философского иррационализма и эстетического декаданса к темным, доклассическим «безднам» архаики, предпочтения хтонической «ночи» олимпийскому «дню», тенденциозная перестановка акцентов с аполлоновской упорядоченности на тайны дионисийского неистовства (Ницше) или на «материнскую» мистику могильной земли и рождающего лона (линия Бахофена). [Аверинцев С.С.2004]

В своей статье Аверинцев рассматривает, как изменялось восприятие античности на протяжении веков: если в XVIIIв., античность являлась золотым веком человечества, прекрасным идеалом гармонии между естественностью и цивилизацией «возможность культуры, которая была бы

до конца согласна с природой, и природы, которая была бы до конца согласна с разумом...», то к XX, с развитием науки и накоплением знаний, с приходом неоромантизма и иррационализма, экзистенциализма, писатели и философы перестают видеть классическую древность как идеал. Для Ницше «падение» желанного идеального приходит с появлением Сократа, более поздним философам идеал видится всё дальше и дальше в недрах мистической архаики, о которой нам вообще мало, что известно.

Наследники Ницше едины тем, что историю нужно переиграть, «взять назад», — но с какого именно момента все идет не так? Все более радикальные решения отодвигают этот момент дальше и дальше в глубины истории. Глава немецкого экзистенциализма Мартин Хайдеггер (1889-1979) — характерный тому пример. Своего врага он усматривал в «метафизике», обозначая этим словом интеллектуально-мистический и антропоцентристский подход к бытию, обреченный, по его мнению, вечно подменять бытие [Хайдеггер, 1927:47]. В своей ранней большой работе «Бытие и время» — Хайдеггер еще связывал поворот к этой «метафизике» с философской инициативой Декарта на пороге Нового времени, противопоставляя метафизическому грехопадению благой пример греческой классики (Аристотеля). Проходит два десятилетия, и к 1947 г. грехопадением оказывается творчество Платона. Остается надеяться, что хотя бы досократики (вслед за Ницше оцениваемые Хайдеггером чрезвычайно высоко) еще «невинны», еще не тронуты порчей. Увы, это не так: вина перекладывается на Парменида, затем на еще более архаических мыслителей, и дело кончается тем, что миг падения философии попросту совпадает с мигом ее рождения. «История бытия, — резюмирует Хайдеггер, — начинается с забвения бытия».

Поколение Сикельяноса также тяготело к поискам этих древнейших, архаичных течений, их протогонистической иррациональной природы. Отсюда все тёмные, подземные, а порой даже, кажущиеся нам жестокими образы, или инцестуальные образы в терцине

Νά μπάζαμε σγουρό βαρβάτο άγόρι
μες στά γλυκά συβάσματα τού
ανέμου,
κρυφά νά κάμει γιό ή γεροντοκόρη.

Чтобы впустить резвого кудрявого
мальчика
Чтоб в сладком ветра сватовстве
Тайно зачала бы старая дева.

Образ Святой Троицы сохраняется и красной нитью проходит через всю поэму, только, кажется, что всякий раз меняется состав. Словно Казандзакич снова и снова ставит лицом к лицу по разным сторонам зеркала «членов» Святой Троицы, т.е. Отца, Сына и Святого Духа, и членов троицы земной: Мать, Сына и себя/Поэта. В синкретической картине мира Сикельяноса небесное и земное идут рука об руку и составляют единое целое, поэтому образы так свободно сменяют друг друга и в терцине.

Основной идеей терцины, является победа поэзии над Хароном, то есть над смертью. Ведь это была одна из основных идей, сближавших обоих поэтов — победить смерть может лишь искусство, поэзия! В Сикельяносе Казандзакич видит тот прекраснейший и столь желанный для него образ истинного поэта и пророка, который в схватке со смертью несомненно победит, «держа копьём прямым, двуострым слово», ибо поэту дано сделать слово «домом бытия», а значит, мощнейшим магическим оружием!

Глава III Особенности метрики и поэтики А.Сикельяноса

Одной из отличительных особенностей поэзии Сикельяноса является его стремление к экспериментам с метрикой. Греческая поэзия вообще охотно освобождается от схем и идет на смелые эксперименты. Сикельянос был одним из первых поэтов, современной Греции, кто стал экспериментировать с белым стихом. В 1952 году метрикой Сикельяноса стал заниматься известный исследователь Карандонис. По его мнению, несмотря на огромные художественные достоинства «Сознаний», невероятную зримость и пластическую насыщенность образов, эту поэзию невозможно воспринимать на слух. Карандонис определяет ее, как лирическую прозу [Καραντωνης Α. Νέα Εστια 52, ο.π.,σ. 56.] . Другой исследователь творчества Сикельяноса Авгерис говорит о «бесформенной», «необузданной» стихии «Сознаний» [Αυγερης Μ. Σικελιανος, ο.π., σ. 150.], а Вагенас, в свою

очередь, замечает, что стих этот больше «шагает, чем танцует» [Βαγενας Ν. Η ειρωνική γλώσσα, Στιγμή, Αθήνα, 1981.ο.π., σ.56].

Пожалуй, первым исследователем, которая стала серьезно заниматься метром у Сикельяноса, была Анна Катциянни, попытавшаяся выявить закономерность употребления метра и не ограничилась указанием на то, что в поэзии Сикельяноса идет расшатывание метра и переход к свободному стиху. Она обратила внимание на то, что метрические схемы Сикельяноса не укладываются в метрические схемы современной и предшествующей ему поэзии [Κατσιγιάννη, 1989: 447-454].

В своей статье «Заметки о поэтике Пролога к жизни» (Σημειώσεις για τη στιχοουγία του Προλογου στη Ζωη) исследовательница довольно ёмко освещает процесс изменения метрических особенностей в поэзии Сикельяноса, уделяя, как следует из названия, наибольшее внимание сборнику, который называет самым дерзким в отношении метрики произведением, когда-либо издававшимся на греческом языке до сих пор [Κατσιγιάννη, 1989:448]. Отмечается, однако, что уже в «Ясновидящем» поэт перенимает и продолжает достижения французских поэтов, отошедших от Александрийской традиции, ослабив значение цезуры в стихе. В «Ясновидящем» длина стихов и метрические схемы меняются из стиха в стих, поддерживается графический порядок, но количество стихов разное, а рифма достаточно рыхлая. Все это усугубляет ощущение метрического раскрепощения.

«Пролог к жизни» представляет собой более сложный эксперимент со свободным стихом, состоящий из стихов разной длины и различных метрических форм, практически лишенных рифмы. Катциянни отмечает в стихах Сикельяноса большое количество зияний, особую подвижность и полифонию метрических схем стиха. Желание поэта изменить привычные схемы, приводят его к созданию особого «освобожденного стиха» (ελευθερωμένοσ στίχοσ). Постоянная смена размера и длины стиха, использование сложных синтаксических конструкций, сознательное

ограничение использования рифмы в сочетании стихов, в которых метр отсутствует полностью, делает ощущение полного раскрепощения очень напряженным. Две основные характеристики, которые отличают стихи Сикельяноса, — это смена ямба и трохея и смелый анжамбеман.

*Πριν σηκωθει απ' τη λακκα του ο
 κορυδαλλος —
 και πριν ο κορακας ζυπνωντας με
 βραχνο κρωγμο χαθει πισω απ' τα
 δεντρα —
 και πριχου ο απογειος παρει στ'
 ακρογιαλια...*

(«Земли», 1915 год)

Перевод Крейниной А.О.

Прежде, чем вылетит из гнезда
 Жаворонок,
 Или прежде, чем ворон, проснувшись, с
 Глухим криком исчезнет за
 Деревьями,
 или прежде, чем ветер с суши достигнет
 берега моря...

Такой освобожденный стих Сикельяноса стал новой ступенью в греческом стихосложении и, как отмечает А.Катциянни ни у Костиса Паламаса, ни у Кавафиса освобожденный стих не достигает такой смелой и прогрессивной формы, какую мы видим в «Прологе к жизни» [Κατσιγιάννη, 1989:454]. Разумеется, творчество Сикельяноса не исчерпывается новаторством в этом

виде стиха, в то же самое время он создает и строгие метрические формы, которые со временем начнут всё больше занимать его.

В 1916 году, после создания первых двух «Сознаний» («Сознание моей земли» и «Сознание моего народа»), Сикельянос осознает, что он зашел достаточно далеко в своих экспериментах. Впоследствии он применяет более нейтральную технику, создавая следующие «Сознания», то есть «Сознание женщины», «Сознание веры», и завершающее цикл «Сознание собственного творчества». В 1947 году Сикельянос снова издает все «Сознания» и располагает стихи более равномерно.

*Прιν σηκωθει απ' τη λακκα του ο κορυδαλλος —
και прιν ο κορακας
ξυπνωντας
με βραχνο κρωγμο χαθει πισω απ' τα δεντρα —
και πριχου ο απογειος παρει στ' ακρογιαλια...*

Таким образом, мы наблюдаем, как в творчестве Сикельяноса, как позднее и в случае Костаса Варналиса, намечается некоторый возврат к более строгим или простым поэтическим формам.

Такой возврат к простым формам можно увидеть в стихотворениях, написанных поэтом в 30—40е годы.

***Ιερά Οδός «Священная дорога» 1935г.
(Элевсинские мистерии)***

Представляется важным в контексте изменений метрики поэта разобрать одно их наиболее известных и выразительных произведений Сикельяноса, его позднюю поэму «Священная дорога», которая представляет собой, на наш взгляд, яркую реализацию философских взглядов зрелого Сикельяноса.

«Ἰερά Ὀδός» — название самой древней дороги в Греции, которая более 2500 лет оставалась основным путем, связывавшим Афины с Северной Грецией и Пелопоннесом. Именно эта дорога вела из Афин в город Элевсин — древний центр культа богинь Деметры и Персефоны. Название «священная» связано с культурами этих богинь и с Элевсинскими мистериями — важнейшим обрядом инициации в Древней Греции, проходившем в Элевсине. По священной дороге двигались мистериальные процессии тех, кому предстояло пройти обряд и стать посвященными в таинства жизни и смерти. Обряд проходил лишь избранными: жрецами, правителями, благородными или выдающимися людьми, от остальных же держался в строгой тайне, так как инициация давала священное знание, возносила человека до божественной ипостаси.

В основу мистерий лёг миф о богине плодородия Деметре и о похищении Аидом ее дочери Персефоны. Узнав о похищении от Гелиоса, Деметра удалилась в Элевсин, дав клятву, что не даст взойти ни одному ростку, пока к ней не вернется дочь. Аид возвратил Персефону, чтобы жизнь на земле продолжалась, однако в подземном царстве она съела зернышко граната, чем обрекла себя на жизнь меж двух миров. Элевсинские мистерии воспринимали это возвращение Персефоны из подземного царства как возвращение к жизни весной семени, брошенного в землю (похороненного) осенью. Элевсин традиционно был крупнейшим центром культивации пшеницы. Пшеничный колос, всякий год снова воскресающий и дающий новый плод, стал символом плодородия и богини Деметры, а также символом вечного круга смерти и жизни. Священный напиток мистерий — кикеон также приготовлен на пшенице.

Точная сущность мистерий, так же как и то, как проходило большинство обрядов, нам неизвестно, так как о наиболее важной части процесса инициации было запрещено рассказывать под страхом смерти. Есть указания на то, что посвящённые неким особым образом созерцали священные

предметы, и таким образом убеждались в существовании жизни после смерти. Другие ученые приводят аргументы в пользу того, что эффект Элевсинских мистерий основывался на том, что посвященные, помимо внешнего созерцания, находились под воздействием психотропных веществ, содержащихся в кикеоне. Роберт Грейвз утверждал, что в кикеоне могли содержаться грибы рода псилоцибе, которые воздействуют на психику и такая смесь позволяла вхождение в глубочайшие мистические состояния [Graves,1964:106-107]. Представляется таким образом, что Элевсинские мистерии представляли собой символическое воскрешение из мертвых, после которого человек словно становился бессмертен. Здесь мы снова возвращаемся к понятию ужаса смерти у древних греков, о котором говорится у Ницше [Ницше,1972:7]. Элевсинские мистерии посредством обрядов освобождали человека от этого страха смерти, и он делался подобным богам.

В образной системе Сикельяноса Элевсинские культы занимали важное место — в них он видел ядро древней духовной культуры. Представляется важным, что Элевсинские мистерии идеально вписываются в синтез языческой и христианской традиций — древний культ воскрешения человека из мертвых, в ходе которого он освобождается от страха и становится равным богу, полностью совпадает с важнейшим христианским культом. Закон пшеничного зерна полностью воплотился в христианской доктрине: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Иоанн, 12:24].

Ἱερά Οδοῦς

Как уже говорилось ранее, в 1924-1936 годы Сикельянос посвящает себя осуществлению проектов Дельфийской идеи. Этот период явился для поэта годами своеобразной тишины (он почти не пишет), временем действий, и, как

внешних, так и внутренних перемен. После столь долгого перерыва и стольких разочарований и утрат, связанных с воплощением грандиозной Дельфийской идеи, он снова возвращается к творчеству. В феврале 1935г в журнале «Τα Νέα Γράμματα» (издание очень важное для поэтов поколения 30х) публикуется одно из самых известных теперь его стихотворений «Ἰερά Ὀδός». В основу метрического рисунка стихотворения лёг рифмованный одиннадцатисложник, который поэт перелагает на свой манер, не лишая при этом ритма.

Лирический голос поэта здесь звучит уже совсем иначе, чем в «Ясновидящем» или «Прологе к жизни», поэтическая интонация более приглушенная, спокойная, меланхоличная... На смену счастью молодости приходят разочарования зрелости, на смену смелым экспериментам с ритмом — простое и ровное течение строф и образов.

Сюжетно стихотворение начинается в тот момент, когда поэт ступает на «путь Души» («δρόμος τῆς Ψυχῆς»), на Священную Дорогу — то есть начинает символическое путешествие по дороге посвященных, которое ведет к проникновению в тайны мира и человеческого бытия. Выход на дорогу — характерный литературный сюжет, сразу отсылающий нас к мыслям о поиске, о метаморфозах сознания героя, об открытии героем самого себя. (В греческом искусстве образ дороги-путешествия особенно развит, ведь, пожалуй, первый, кто приходит на ум в связи с мотивом дороги — это Одиссей, с очевидной отсылкой на которого спустя почти три тысячи лет было написано знаковое для греческой культуры стихотворение Кавафиса «Итака», о котором уже упоминалось ранее). Немаловажным представляется то, что лирический герой стихотворения (который, повторимся, у Сикельяноса почти всегда равен автору), не юноша и не молодой человек, но человек, находящийся в середине жизни, уже имеющий богатый опыт, много переживший и во многом разочаровавшийся, ищущий теперь истинного смысла жизни. Приходит на ум начало Божественной Комедии Данте, где герой также отправляется в мифологическое путешествие к тайнам

мироздания именно в середине жизни, «очутившись в сумрачном лесу». Похоже, чтобы вступить на путь посвящения, нужно пережить некую кризисную точку, войти в этот «сумрачный лес», разочароваться в прежних смыслах и потерять веру (которой так озарен весь образ раннего, молодого Сикельяноса) и уже тогда, опустошенным и «незнающим», разочарованным вступить на путь нового, зрелого (истинного) познания. По священной дороге могут идти лишь те, кто готов к обряду, кто способен принять действительное знание о мире. Таким и предстает пред нами новый герой Сикельяноса.

Герой по-прежнему (как и в ранней поэзии Сикельяноса) ощущает мироздание как единство, по-прежнему существует за пределами линейного времени и пространства. Он — избранный, а потому может видеть скрытый смысл вещей. Так в образе медведицы — рабыни цыгана герой способен увидеть сакральный смысл:

«...σὰν προαιώνιο νά 'ταν
 ξόανο Μεγάλης Θεᾶς, τῆς αἰώνιας
 Μάνας,
 αὐτῆς τῆς ἴδιας ποῦ ἱερὰ θλιμμένη,
 μὲ τὸν καιρὸν ὡς πῆρε ἀνθρώπινη
 ὄψη,
 γιὰ τὸν καημὸ τῆς κόρης της
 λεγόνταν
 Δήμητρα ἐδῶ, γιὰ τὸν καημὸ τοῦ
 γιοῦ της πὸ πέρα ἦταν Ἀλκμήνη ἢ
 Παναγία.»

«...статую вечной Великой Богини, вековой Матери, той самой, что святая и печальная, когда-то приняла человеческий облик, за горе дочери своей звалась Деметрой здесь, за горе сына после Алкменою была и Богородицей...».

В картине мира Сикельяноса Деметра, Богородица, Алкмена и медведица есть суть одно — всё та же Вечная Богиня - Мать, являющая собой символ мира:

« ...
 μαρτυρικὸν τεράστιο σύμβολο ὅλο
 υ τοῦ κόσμου, τωρινοῦ καὶ
 περασμένου,
 μαρτυρικὸν τεράστιο σύμβολο
 ὅλου
 τοῦ πόνου τοῦ πανάρχαιου,
 ὁπ' ἀκόμα
 δὲν τοῦ πληρώθη ἀπ' τοὺς
 θνητοὺς αἰῶνες ὁ φόρος τῆς
 ψυχῆς.
 Τί ἐτούτη ἀκόμα
 ἦταν κ' εἶναι στὸν Ἄδη»

«Огромный Мученический символ всего мира нынешнего и прошлого, всей древнейшей первородной боли, которой до сих пор не выплатился смертными веками долг души. Которая все это время была и есть в Аиде»

Однако теперь он видит, что возжеленное соединение мира не так близко, как казалось раньше, что достичь его намного сложнее, чем думалось. Что мир, вероятно, еще не готов, еще не уплачен долг души, и не исчерпано Матерью мировое страдание её, которым так терзается и сам поэт. Аид здесь — это состояние разъединенности, разрозненности вещей, к слиянию и синкретизму которых всю жизнь стремится душа поэта. Однако теперь голос его полон боли, былой энтузиазм споткнулся о реальность и неготовность мира к воссоединению, от этого появляется неутолимая тоска, звучащая в стихотворении. Поэт теперь понимает, что он и сам еще не готов — «и я — раб мира» и сам он бросает драхму в бубен цыгана, чтобы длилась песня боли и стон медведицы-Матери. Если в начале стихотворения, в полдень в

начале пути в Элевсину в сердце героя сквозь «рану, открытую судьбой врывается солнце», то в завершающей строфе, в сумерках, в сердце его чрез ту же рану входит тьма (ад, суета, разделённость, рабство и боль мира). В этой тьме всё утопает, всё страдает — ведь должен быть уплачен долг... Но в тот миг, когда, казалось бы, все погрузилось в вечную и всепоглощающую тьму, звучит среди этой тьмы пророческое «Придёт».

« Θ ά ρ τ ε ι τ ά χ α
 ποτέ, θὲ νά ῥ τει ἡ ὥρα
 ποὺ ἡ ψυχή τῆς ἀρκούδας
 καὶ τοῦ Γύφτου,
 κ ’ ἡ ψυχή μου,
 ποὺ Μυημένη τὴνὲ κράζω,
 θὰ γιορτάσουν μαζί;»

«Придёт же когда-нибудь, придёт
 час,
 Когда душа медведицы и цыгана,
 И моя душа, которую я
 посвященную зову?
 Будут вместе праздновать!»

Придет тот час, когда все снова сольется и когда душа цыгана и медведицы, душа Христа и Иуды, душа поэта и всякого существа, поймут, что есть суть - одно и станут одним и «будут вместе праздновать» (Строфа «θὰ γιορτάσουν μαζί» отсылает к Святому Писанию и Второму пришествию), однако не испит еще кубок страданий. Всё об одном и всё - одно, Сикельянос всегда это чувствовал, знал и знает, всю жизнь мечтал писал об этом слиянии и ради этого творил, но мучительно понял теперь, что не пришло еще время... И Мать- медведицу и его самого терзает земное рабство разъединения. Очевидно, что больше всего поэт переживает от того, что он понял, что сам не готов, что и сам он «раб». Иначе не было бы так мучительно, ибо неготовность мира он видел всегда, всегда боролся с ней, но

в себя верил непоколебимо и потому не разочаровывался, теперь же и себя увидел как раба, как отдельного, как не готового к воссоединению.

Заметим, что в случае Сикельяноса лирический герой совершенно сливается с образом автора (Сикельянос явно стремится к тому, чтобы читатели его стихов видели именно его героем произведения, представляли себе Ангелоса Сикельяноса, высокого, красивого, золотоволосого, равного богам, разительно выделяющегося на фоне афинской толпы, впитавшего древнюю мудрость естественным образом, без усилий).

В «Ιερά Οδός» Сикельянос разительно меняет интонацию, он говорит читателю: я изменился, я устал, я постарел, я уже ни в чем не уверен. Фактически поэт сознательно идет на ломку мифа и смену образа лирического героя. И в очередной раз как поэт Сикельянос выигрывает – он снова покоряет своего читателя совершенно новой для него трезвой и раздумчивой интонацией. Эффект, произведенный «Священной дорогой» совершенно не уступал огромному успеху юношеской поэмы «Ясновидящий», которая в один день сделала его знаменитым. Совершенно очевидно, что этот новый Сикельянос по-прежнему существует в метафизическом плане и способен увлечь за собой читателей. То, что он стал мудрее и печальнее, придает ему очарования и снимает его юношеский нарциссизм.

Герой честен, он признается в своём рабстве — он бросает монету в бубен цыгана. Монета - весьма примечательный и интересный образ, ведь монета - есть то, чем выплачивают долг, и здесь имеет место как-бы двойное отрицание. С одной стороны, этой монетой герой продолжает и умножает страдания медведицы, воплощающей собой богиню жизни и смерти, целый мир; с другой же, страдания мира являются платой, которой искупается долг, и в этом смысле герой как-бы вносит свою лепту и приближает освобождение). Также, поскольку Элевсина является спуском в Аид, монета отсылает к образу платы Харону, герой размышляет о смерти, ощущает, что она всегда где-то рядом.

Возможна и иная интерпретация — мир хочет быть разделенным, являть собой многообразие, такова его роль и судьба. Поэт же - часть этого мира и должен следовать судьбе, поэтому, несмотря на стремление его души к слиянию, он, «раб этого мира» — должен как Христос, испить свою чашу, и как Иуда предать медведицу во имя будущего Царствия Небесного и Вечной жизни.

Заключение

В последние несколько десятилетий особенно релевантной становится проблема поиска и становления национальной идентичности. В ситуации невероятной разобщенности человека и человечества [М.Эпштейн, 1998] как возможность опоры и точки отсчета воспринимается идея национальной идентичности — идея, как мы знаем, далеко не безопасная — граничащая с обрушением в национализм и с созданием «симулякров».

Ангелос Сикельянос, его удивительная личность, его мировоззрение, круг идей, поэтика и, наконец, история жизни, даже внешность создают счастливую возможность прототипа в духе Элеоноры Рош Он, как кажется, воплощает некие ценности и набор атрибутов, на которых действительно могла бы строиться (и строится) идея греческой национальной идентичности. «Каждый пишет как он дышит», — пел Окуджава. Сикельянос писал как дышал, и жил как писал — он довольно дорого заплатил за эту свободу. Александр Блок в своей программной статье о русском символизме предупреждал русскую интеллигенцию об опасности смешения жизни и искусства. Художник создает образ, «красавицу куклу», но одновременно и себя самого включает в этот искусственный мир: «...Мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами. Жизнь стала искусством, я произвел заклинания и передо мной возникло, наконец, то, что я (лично) называю незнакомкой:

красавица кукла, синий призрак, земное чудо. Это — венец антитезы» [Блок, 1910:145]

Мир, созданный Ангелосом Сикельяносом, также, как мы могли убедиться, был отчасти иллюзорным. Но круг идей, которые с ним неразрывно связаны, идея преемственности античной и христианской традиции, греческий извод ницшеанской идеи вечного возвращения, страстное (и почти реализовавшееся) желание возродить наяву в современной ему Греции прекрасную античность, идея о культе Пана, и, главное, свободно льющиеся стихи — все это не потеряло своего значения и сегодня. Сикельянос, в отличие от Кавафиса, который принадлежит человечеству, принадлежит Греции. Только в греческих ландшафтах его идеи не звучат как утопия, а поэзия по определению не переводима. Возможно, как блестяще показала Анна Кациянни, самым ярким вкладом Сикельяноса в греческую культуру были его смелые инновации стихосложения.

Сформулируем наши выводы:

1. В работе был подробно рассмотрен сложный механизм синтеза античной и христианской традиций как в литературном, так и в других аспектах (организация Дельфийских фестивалей, разнообразная просветительская деятельность) Ангелоса Сикельяноса.

2. Дана общая характеристика особенностям рецепции античной традиции в Европе и в греческом контексте. Было показано, что отношение к классической древности в Греции сильно отличается от такового в Европе, имеет более личную окраску, является более напряженным, лежит «ближе к сердцу», отсюда и тот сильный импульс, который дают непростые отношения греков с античностью для творчества.

3. Рецепция античного наследия подробно рассмотрена на отдельно взятой фигуре Ангелоса Сикельяноса, который творчески воспринял и адаптировал к греческой почве идеи, покоровшие современную ему Европу, а сам являлся властителем дум и кумиром Греции.

4. Описана связь между философскими взглядами Сикельяноса и его позицией применительно к греческому языковому вопросу. Идея синкретизма проникала через все его мысли и действия. В рамках этой философии древнее язычество для Сикельяноса никогда не переставало существовать, а лишь развивалось и преобразовывалось, с течением времени в новые формы, обогащаясь за счет этих метаморфоз, а греческий язык поражал единством и преемственностью, гармоничным сосуществованием древнегреческих и современных форм, сквозь которое проявляется вся полнота и глубина греческой культуры. Эту полноту бытия Сикельнос выражал в своих произведениях.

5. Продемонстрирована трансформация отражения образа великой богини – матери в греческой литературной традиции и в контексте творчества Сикельяноса.

6. Проанализировано соотношение биографии Сикельяноса и мифа его лирического героя в рамках теории о роли автора литературного произведения. Удивительный синтез жизни и искусства, взаимосвязь литературных произведений и личности, биографии Сикельяноса, открыл миру, что миф живет до сих пор, что не кончился золотой век человечества, и, что с помощью силы человеческого духа и творчества, возможно победить время и превозмочь смерть, то есть осуществить мечту античности.

7. Дан анализ наиболее показательным, с точки зрения синкретизма античной и христианской традиции, произведений Сикельяноса, а также осуществлен перевод терцины Никоса Казандзакиса, посвященной Ангелосу Сикельяносу, которая ранее на русский язык не переводилась, он представлен в приложении.

Приложения

Терцина

О Сердце, соленый человека исток,
Что скачет от негого пред Богом страха,
Влюбленная Мать, подними свет песни
И брось благословение – проклятье
И темных демонов рассей!
Глубинное то мужества желание :
Сбери и уничтожь и радости и боли,
Надежды глупой разрушительница!
Свобода тысячи лет кусает
Твою зрелую матку, что медлит родить
Вопль издай, святую выкричи ночь
Повитуху- старуху, (хорошую) в родах помощницу!
Сердце мое, посули ты Святому Левтерию
Бога — о трёх гребешках Петуха, и внизу
В земли основанье беспечно зарежь его,
Чтоб напилось, наелось человечье племя
Ах, что за радость: хриплое желанье слышится,
Молитва, свет играющий,
И осознаешь глубоко, без страха
Что у небес услышать неостанет уха!
В палящем зное волновалась буря,
И темный я припадении теней

Держу копьём прямым двуострым слово
Не сущее, надежды не имеющее прозвучать!
Бесшумно в красоте земли клянусь
Склоняюсь медленно и на земле целую
Те хлеба крохи, коими питаюсь!
Танцует моё сердце, прыгая в земле,
И каждодневная вода — есть чудо:
От радости великой всяким утром
Глаза мои истинно плач зачинают!
Тысячедверье открывается земли
И льется жизнь, источником великим,
На камни, берега и сверху на растения:
И напролет всю ночь в прохладе звёзд
Плоть обретает ум, рост поднимается.
Жена мужелюбка, госпожа и рабыня,
Чудотворящая глина, фрегат глубокий,
И ты, мой сын, голос жизни сладкий,
Святое и неугасимое агоня пламя,
Тысячу раз, как хорошо!, в земле я нашел тебя, Здравствуй,
Горячая моя, земляная, Троица Святая!
Словно плющ обними мой рассудок,
Тугопереплетенная, ровная моя терцина!

На узловатых и тугих твоих ветвях повиснут
Несчастья звездами, а лилиями грех,
Харон же тяжким сочным апельсином,
И голод крупным сытным виноградом!
Песнь сладка, братья, головокруженье,
Пьянеют, летают с крылышками муравьи,
Ум дерзновеет, радость велика!
Толпу низвергает на земли Харона:
И головы варится черный муст ,
И снова все разбухнут, лопнут клёпки бочек
Так будем пить, пока зовет нас рыжий Гелиос!
Сосуд богатый — полновкусный стих,
К нам в губы как сосок ложится:
И звук журчащий связанный из танца,
В воздухе прыгая, звенит как колокольчик!
Стена рассудка — несмеяна разрушается ,
Ада тайное укрепление,
И избавитель, стих — души захватчик
Внутри меня хохочет смехом всё.
Мой ритор одержимый, восстань, петух
Щебечи, чтоб вышли на свет с тобою,
Пиная гробницы, уж ставшие прахом,
Великие души, твоей предводители!
О стих- жених, тысячеглазый трутень,
Ты, что хватаешь и верхом садишься
В чрезмерном солнца свете на пчелу— царицу.

Жизнь мохнатая, Мать- царица,
Стонет капризная, всё голодная
И ждет, что ты её матерью сделаешь!
И Бог — горилла все еще рычит
С чревом прожорливым ползает на четвереньках
И выпрямиться хочет, но на земле невмочь
С челом вышагивать высоким:
О стих, свободы рот горящий,
Издай клич, чтоб храбрым снова стал трусливый!
Колени укрепи его, что подкосились.
Разум чтоб чистый пьяным стал !
Ах, милый, если бы моя песня была здесь внизу,
Ты бы слепил мир !
Ах, что за щебет в тенях смерти !
Боже, голодный тусклый зверь создания,
Мы бы прогулялись , ах! Всем миром вместе,
Глазами, сердцами и умами, чтоб ты насытился!
Как вечером идут два верных друга,
Когда на мир спускается прохлада, в руке рука,
так же и мы в радости дружбы
Следуя за таинственным голубем,
Свет, священное начнем путешествие!
Светится на земле наш глаз — звезда:
Играют женщин жарких веера,
Смеются дети, воды катятся, а замки,
Те коренятся прямо на брови обрыва:
В земле как в цветочном горшке расцветают души
И звезды в ночи мерцают как цветы жасмина,
Вплетенные в волосы девушки.
Мы по земле пойдем словно цари,

Являя расшитые золотом игрушки:
Для юношей мы бы убрали преграды,
Высокие размышления — расшитые края одежд,
А стариков, что бредут по дороге,
Дарить внезапно стали б украшеньем:
Молодостью и черными густыми волосами .
И уж в ночи под взглядами эрота,
Открыли бы мы тайно дверь,
Чтобы впустить способного кудрявого мальчика
Чтоб в сладком ветра сватовстве
Тайно зачала бы старая дева.
Устроим свой послеполуденный отдых, мой милый,
На морском берегу в тени тамарисков,
И будем говорить слова войны и мира:
И с мужественной волей на рассвете ,
Начнем мы новый труд дневной ,
И похороны новые, и новые свадьбы.
В самой высокой нашего ума дозорной башне
Вдвоем мы б караулили Харона,
Стуча в набат свободы.
Ах, если бы, Господи, я взял глину,
Огня и замысла и ветра, чтоб тебя слепить!
Ты был бы чист, хорош, и сильно бьющееся
Усладилось бы сердце, и дикий лес несправедливости
Однажды б заалел.
Сейчас же, Боже, как могу успеть(?)!
Новорожденная и добродетельная дочь моя,
Землю и ум наш осквернили страсти,
Пред зла лицом весь белый поднимаю флаг
А разум жизнь новую в мечту превоплощает:

Все летит к чертям, погасла всякая
 Надежда и игра проиграна.
 Ударь , убийца , грудь мою, веревкой,
 Ведь если будет проиграна игра , ты остаешься,
 Песни моей свободное дыханье!
 Сознанья нашего цветы краснобородый
 Северным ветром Харон обрывает, и ты лишь
 Свободу как огненный плод сумеешь завязать!
 В сражениях андромаха мужественная воспрянь, о песнь моя !
 И пусть поднимется вверх горгона из земли и грязи
 Какое я тебе назначил приданое возьми
 Боевых двадцать четыре колесницы,
 И донкихотскую начни кампанию!
 И с шумом, в коленях с быстрым
 И веселым танцем и с тремя
 Твоими, что на вершине расцвели, ветвями,
 Спасенье ты найдешь, Душа!
 На гумнах⁹ игры освобожденных,
 Ты, песнь моя, выгибаешься как ястреб:
 Круги таинственные чертишь с течением лет
 Большую пригоршню огня из очага
 Господня ты хватаешь и летишь гулять!
 На землю свысока взираешь, ты видишь как вороны
 Ее едят как падаль – и хохочешь —
 Что повисло на утопающем в солнце клюве
 Дитя — последыш, освободитель, подвиг!
 Душа моя, я поклоняюсь борению твоему!
 Вышли, охотятся товарищи твои :

⁹ (αλώνη – μαρμαρένιο αλώνη, герой в демотических песнях на мраморном гумне сражается обычно со смертью)

Ради пропитания, славы, радости, поцелуев,
 Во имя божества,
 Ты ж, безнадежного стрелка душа
 В бездну пускаешь стрелы красные свои,
 Проматывая молодость напрасно!
 Радость и безрассудство это,
 В шуме смиренном мира
 Восточные звучанья собираешь!
 Жизнь прыгает и, поднявшись во весь рост, кричит во мне:
 «Певец, шумное сердце ветра,
 Ты — ухо и глаз и ум и свет мой,
 Покуда ты живешь, живу и я, единственный мой сын!»

Βιβλιογραφία

- Αβερινцев С.С. Образ Античности. СПб.: Αзбука-классика, 2004.
 Ν.Π. Ανδριώτης Η γλώσσα του Καζαντζάκη / Νέα Εστία, Νίκος Καζαντζάκης, 1959.
 R.Barthes , “De l’oeuvre au texte »,Revue d’Esthetique, 24, 1971,pp.225-232
 Βαховен "Ματρинское право", Stuttgart ,1861.
 Catherine Belsey, Critical Practice, London:Methuen,1980.
 Peter Bien. Ένα σχόλιο για τη γλώσσα του Καζαντζάκη / Peter Bien, Η πολιτική του πνεύματος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007
 Beaton R. Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, Αθήνα, 1996.
 Блок Α. Α. Ο современном состоянии русского символизма / Α. Α. Блок // Собр. соч. : в 6 т. 1982.
 Βαγενάς, Νάσος, Ειρωνική γλώσσα, 1994

Βογιατζογλου Αθηνά. «Η Μεγάλη Ιδέα του Λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού», Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηρακλείο, 1999.

Browning, Robert "Greek Diglossia Yesterday and Today". *International Journal of the Sociology of Languages*. (1982).

Browning R. *Medieval and Modern Greek*. Cambridge, 1983.

И.И. Винкельман. Избранные произведения и письма. Ладомир, Academia, 1996.

Гаспаров М. Л. — Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Изд-во Художественная литература, 1970.

Ρομάν Γιακομπσον. Παρατηρήσεις για το πεζό λόγο του Μάντελσταμ. Μόσχα, 1987.

Τάκης Δημόπουλος, 1934. Ο διθύραμβος του Ρόδου του Σικελιανού, Κείμενο-σημειώσεις-επιλεγόμενα Τ.Δ., Κύκλος.

Robert Graves. *Difficult Questions, Easy Answer*—Garden City.N.Y.Doubleday, 1964.

Ferguson, Charles. "Diglossia". *Word*. 1959

Οδυσσέας Ελύτης, [Για τον Άγγελο Σικελιανό] *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, 1974.

Φ.Α. Елоева. В. В. Емельянов. Кафаревуса в современной новогреческой литературе – лингвистический эксперимент или отражение диахронии. СПб.:Наука, 2014

Ίοργος Σεφερίс «Вопросы литературы», №2, 2001

Νίκος Καζαντζάκης *Τερτσίνες*, 1960, 9

Παναγιώτης Κανελλόπουλος, «Ο «Ενθεός» Άγγελος Σικελιανός», 1995.

Καραντωνής, «Στοχασμοί για την ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», *Νέα Εστία*, τόμος 52, τευχ. 611, 1952.

Κατσιγιάννη Α. «Σμειώσεις για τη στιχουργία του «Προλόγου στη Ζωή», *Αριάδνη*, τόμος 5, 1989, σσ. 447-454

Ερατοσθένης Γ.Καψωμένος, «Εισαγωγή στην ποίηση του Αγγελου Σικελιανου», Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηρακλείο 2011.

Keeley E. Modern Greek Poetry: Voice and Myth. Princeton University Press, 1983.

Kimon Friar. Η πνευματική άσκηση του Νίκου Καζαντζάκη / Νέα Εστία, Νίκος Καζαντζάκης, 1959.

Κοτινος στον Αγγελο Σικελιανο. «Τετραδια Ευθυνης», 1981.

Γιωργος Μακρής, Να ανατινάξουμε την Ακρόπολη, 1986.

Mackridge, Peter. Language and National Identity in Greece, 1766-1976. Oxford University Press. (2009)

Mackridge, Peter "Katharevousa (c.1800-1974). An Obituary for an Official Language". In Sarafis, Marion; Eve, Martin. Background to Contemporary Greece. 1. London: The Merlin Press(1990).

Mackridge, Peter . "Byzantium and the Greek Language Question in the 19th century". In Ricks, David; Magdalino, Paul. Byzantium and the Modern Greek Identity. Ashgate. 1998)

Mackridge, Peter "The Greek Language Controversy", 2000.

Мераб Мамардашвили. Литературная критика как акт чтения / Как я понимаю философию. М., 1992.

Karl Meuli, «Nachwort», Benno Schwabe, 1958.

Фридрих Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» , Лейпциг, 1872г.

«ΛΕΦ» (1923. № 1)

Κλέων Παράσχος, 1937. Δέκα Έλληνες Λυρικοί .

Резникова Арина Михайловна Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и повесть «Убийца» А. Пападиамантиса 2013

Guy Saunier. Εώσφορος και άβυσσος. Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη. Αθήνα, 2001.

Sherrard Ph. *The Marble Threshing Floor: Studies in Modern Greek Poetry*. London, 1956.

Ph.Sherrard. *An Approach to the Meaning of Myth in the poetry of Sikelianos, // Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*. 1996.

Ιωάννης Μιχαήλ Παναγιωτόπουλος, «Άγγελος Σικελιανός» Ευθυνης, 1981.

Παπαδιαμάντης Α. *Φόνισσα*. Αθήνα, 1989.

Σ α β β ι δ η ς Γ . Π . « Ο Χ ρ ι σ τ ι α ν ι κ ο ς μ υ θ ο ς στον Σικελιανό», Κοτινος στον Άγγελο Σικελιανό, Τετραδια Ευθυνης 11, 1995.

Σαββιδης Γ.Π. Τετραδια Ευθυνης 11, ο.π., 41.

Петер Слотердейк «Об исправлении Благой вести. Пятое евангелие Ницше», 2001.

Dimitris Tziouvas. *Centrifugal Topographies, Cultural Allegories and Metafictional Strategies in Greek Fiction since 1974 / Contemporary Greek Fiction in a United Europe. From Local History to the Global Individual / ed. by Peter Mackridge and Eleni Yannakakis*.

Boris Tomashevskij, “Literature and Biography” *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Cambridge Mas.: M.I.T. Press 1971.

Boris Tomashevskij, «Писатель и книга. Очерк текстологии» (1928; второе издание 1959) .

Τατιάνα Τσίβιαν. *Ο πεζός λόγος των ποιητών για τον πεζό λόγο των ποιητών / Σημειωτικό ταξίδι*, Αγία Πετρούπολη, 2001.

Χατζιδάκης Γ. *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά*. Τ.Α, Αθήνα, 1905.

Элиаде М. *Очерки сравнительного религиоведения* М.: Ладомир, 1999.

Михаил Эпштейн, *Информационный взрыв и травма постмодерна*, Русский журнал, 1998 .