

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1974

Настоящий сборник содержит первое в отечественной науке обстоятельное рассмотрение важнейших жанровых форм византийской литературы в их историческом развитии. Отдельные исследования посвящены таким жанрам, как лирика, эпиграмма, народный эпос, сатира, роман и т. д.

Жанровая картина византийской литературы пестра и противоречива: одни жанры были унаследованы от античной литературы и культивировались в замкнутом кругу высокообразованной «элиты», другие вызваны к жизни переменами в общественной действительности и запросами более широких читательских кругов.

Ответственный редактор
С. С. АВЕРИНЦЕВ

В $\frac{70202-0167}{042(01)-74}$ 270-73

© Издательство «Наука», 1974 г.

ОТ РЕДАКЦИИ

Мы называем «византийской литературой» средневековую литературу на греческом языке, сложившуюся в районе восточного Средиземноморья между IV и VI вв. и окончившую свой путь в середине XV в. Строго говоря, этот термин условен: создатели «византийской» культуры не знали, что их будут именовать «византийцами». Только в середине XVI в., примерно через столетие после того, как тысячелетняя империя со столицей в Константинополе пала под натиском турок-османов, западноевропейские гуманисты ввели в научную моду, а затем и в научный обиход обозначение погибшего государства как «византийского», а его подданных как «византийцев». Это была дань любви ко всему античному, ибо «Византий» — как раз не «византийское», не средневековое, но античное название города на Босфоре, который на заре «византийской» эпохи перестал быть «Византием» и стал «Константинополем», или «Новым Римом». Подданные «Нового Рима» называли себя сами «римлянами», что в средневековом греческом звучало как «ромей». Их государственность именовалась «ромейской», ибо она находилась в отношениях прямого преемства к государственности древнего Рима. В этом своеобразие «византийского» средневековья. Если на западе Средиземноморья античная цивилизация была разрушена извне варварскими вторжениями, то на востоке Средиземноморья она преобразовалась в средневековую путем внутренней ломки и внутренних перемен.

Вот главные исторические вехи перехода. В III в. греко-римское общество рабовладельцев переживало невиданный политический, экономический и культурный кризис. «Рим-

ское государство превратилось в гигантскую сложную машину исключительно для высасывания соков из подданных. Налоги, государственные повинности и разные поборы ввергали массу населения во все более глубокую нищету; гнет усиливали и делали невыносимым вымогательства наместников, сборщиков налогов, солдат. Вот к чему пришло римское государство с его мировым господством: свое право на существование оно основывало на поддержании порядка внутри и на защите от варваров извне; но его порядок был хуже злейшего беспорядка, а варваров, от которых оно бралось защищать граждан, последние ожидали как спасителей... Всеобщее обнищание, упадок торговли, ремесла и искусства, сокращение населения, запустение городов, возврат земледелия к более низкому уровню — таков был конечный результат римского мирового владычества»¹. Взрыв восстаний и внутренних войн от Галлии до Пальмиры, повсеместный развал имперского порядка сопровождается стремительным подъемом христианства как идеологии, обобщавшей протест против античных моральных ценностей². Фанатизм ранних христиан был ответом на всеобщую апатию, эксцессы их аскетизма были ответом на разврат позднеантичных городов.

Император Диоклетиан (284—305) искал выход из кризиса в перестройке самой идеи государственности. Он понял, что в условиях всеобщего распада фактором стабилизации могут оказаться две силы: абсолютистская монархия, до конца освободившаяся от последних реликтов античного «полисного» сознания, и единая государственная религия, понятая как «вероисповедание», обязательное для каждого законопослушного подданного. Однако Диоклетиан допустил просчет в выборе религии. Он сделал ставку на традиционное язычество и начал систематические репрессии против христиан; но как ликвидация христианства, так и оживление потерявшего смысл язычества были заведомо неосуществимыми предприятиями. Поборники язычества в IV—V вв., будь то императоры от Диоклетиана до Юлиана «Отступника» и Евгения, будь то философы и риторы от Либапия до Прокла, защищали обреченное дело. Маркс пи-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 147.

² Ср.: М. К. Трофимова. Христианство и рабство (по данным новозаветной литературы). — Е. М. Штаерман, М. К. Трофимова. Рабовладельческие отношения в ранней Римской империи (Италия). М., 1971, стр. 250—295.

сал о них: «Это направление, к которому принадлежал еще император Юлиан, полагало, что можно заставить совершенно исчезнуть дух времени, пролагающий себе путь,— стоит только закрыть глаза, чтобы не видеть его»³. Преемники Диоклетиана сумели лучше понять «дух времени». Император Константин I (306—337) пошел на союз с христианской церковью и перед смертью принял крещение; именно его царствование воспринималось византийскими историками как начало новой эпохи. В 325 г. Константин созвал в г. Никее Первый вселенский собор, непосредственно покровительствуя идейно-организационной консолидации христианства; к 330 г. он переносит столицу империи в город Византий, переименованный, как уже говорилось, в Константинополь («город Константина»). Обе инициативы Константина окончательно закрепляются к концу IV в. В 380 г. император Феодосий I объявил ортодоксальное христианство единственной государственной религией, а в 395 г., после смерти этого императора, бесповоротное разделение Западной империи со столицей в Риме (или Равенне) и Восточной империи со столицей в Константинополе окончательно развело судьбы «Старого Рима» и «Нового Рима». В 410 г. Рим был взят и разграблен готами Алариха, в 455 г. разорен вандалами Гейзериха, в 476 г. варварский вождь Одоакр низложил последнего западноримского императора Ромула Августула; а в это время «Новый Рим» только вступал в эпоху своего первого расцвета, и византийской державе предстояло существовать еще целое тысячелетие, в долгом и противоречивом процессе утрачивая черты античного государства и накапливая черты феодального государства⁴.

Этнический состав этой державы был в первые века чрезвычайно пестрым. Ромейская империя включала в себя земли от Дуная и Крыма на севере до Нубии на юге, от Адриатики на западе до Месопотамии на востоке. Создателями византийской культуры наряду с греками были сирий-

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 99.

⁴ Вопрос о специфике, ходе и сроках становления феодализма в Византии остается остро дискуссионным (хорошо изученный для Западной Европы процесс был в данном случае существенно осложнен наличием сильного централизованного государства). Ср.: З. В. Удальцова. К вопросу о генезисе феодализма в Византии. (Постановка проблемы).— «Византийские очерки. Труды советских ученых к XIV конгрессу византистов». М., 1971, стр. 3—25.

цы и копты, армяне и выходцы из Грузии, не говоря уже об эллинизированных народах Малой Азии. Греки оставались носителями древней образованности, все еще импониравшей другим народам империи. Несмотря на все конфликты между «языческой» культурной традицией и христианством, система фундаментальных ценностей античной культуры сохраняет свой авторитет; сужается только область функционирования этой системы. Вся византийская культура стоит под знаком дуализма античной и христианской традиций. Со временем этот дуализм стал серьезной помехой для живого творчества: в головах византийских эрудитов заветы Гомера или Демосфена, Платона или Аристотеля существовали где-то рядом с заповедями Библии и определениями вселенских соборов, слишком редко вступая с ними в настоящий спор или настоящий синтез. Правда, в первые века Византии экспансия христианства стимулировала в пределах греческой культуры склонность к пересмотру собственных оснований и раскрыла мир этой культуры для воздействий с Востока (недаром греки, переименовав себя в «ромеев», на столетия теряют гордое самоназвание «эллины», становящееся одиозным синонимом язычников и «нехристей»). С другой стороны, в эти же века резко возрастает культурная инициатива ближневосточных народов — особенно сирийцев, коптов, т. е. христианизированных египтян, и армян; влияние этой инициативы распространяется на самые различные стороны греческой (точнее, грекоязычной) культуры. «Все те сдвиги в сторону нового понимания искусства, — отмечает видный советский искусствовед, — которые происходили на Западе в условиях сильнейшей идейной коллизии с античностью, на Востоке протекали в менее болезненных формах... Наряду с Египтом, Малой Азией, Сирией огромное оживление наблюдается в Месопотамии и в Иране, откуда двигаются бесконечные волны кочевников, приносящие с собой богатый мир орнаментальных форм. В этих областях, расположенных между Тигром и Евфратом и за Тигром, сталкиваются самые различные художественные течения, в незначительной степени способствовавшие преобразению позднего эллинизма в новый стиль, определивший собой характер всего средневекового искусства»⁵. Аналогичные процессы

⁵ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. 1. М., 1947, стр. 39.

происходили и в литературе тех столетий; недаром реформатор грекоязычной гимнографии Роман Сладкопевец (VI в.) приехал в столицу на Босфоре из города Берита — современного Бейрута в Ливане.

Лишь постепенно пути греко-византийской и сирийско-коптской культуры расходятся. Национальное разобщение, не в последнюю очередь вызванное грабительской налоговой политикой Константинополя, дало пищу религиозному антагонизму: после Третьего вселенского собора в Эфесе (431 г.) от византийско-римской ортодоксии отделилась несторианская церковь Восточной Сирии, после Четвертого вселенского собора в Халкидоне (451 г.) — монофиситские церкви Западной Сирии, Египта, Эфиопии, затем Армении. Попытки византийских властей силой искоренить монофиситство отнюдь не улучшали их отношений с недовольными народами. В VII в. сирийцы и особенно копты с радостью встречают арабов-мусульман как своих освободителей, и византийская культура лишается своих восточных провинций.

Внутри грекоязычной культуры в продолжение IV и V вв. христианство еще должно бороться с язычеством, сохраняющим свою притягательность для эрудитов и литераторов. Даже в VI в. юрист Захария Схоластик считал необходимым специально полемизировать с языческой религиозной философией солнцепоклонства, которая была последним знаменем «последних язычников». Современниками таких церковных писателей, как Василий Кесарийский и Григорий Назианзин, были их коллеги-риторы Либаний, Фемистий и Гимерий, преданные старым богам. Современником вселенских соборов был языческий философ-неоплатоник Прокл (410—485), последний значительный представитель античного идеализма, давший филигранную, исчерпывающую разработку философско-мифологических тем и мотивов от Платона; это была философия итога как итог философии. Рассказывали, что сама богиня Афина Паллада, изгнанная христианами из своего храма, явилась Проклу и объявила, что будет обитать в его доме. Возглавляемая Проклом афинская Академия оставалась языческой и после его смерти — вплоть до 529 г., когда особое распоряжение Юстиниана ликвидировало этот очаг сопротивления христианству. Целая эпоха была окончена.

Во времена Юстиниана молодая столица на Босфоре уже готовится к тому, чтобы стать, по известному выражению

Маркса, «главным центром роскоши и нищеты на всем Востоке и Западе»⁶. Преизбыток роскоши выразил себя в блестящей столичной образованности и в расцвете градостроительства. В 537 г. был освящен великолепный храм св. Софии («Айя-София»), который служил для Константинополя таким же символом, каким Акрополь был для классических Афин. Даже турецкие зодчие, строившие мечети Стамбула, подражали ее облику, сохранившему свое обаяние и для них.

Отчаяние нищеты выразило себя иначе — в частности, в ряде народных волнений и мятежей, важнейшим из которых было восстание «Ника» совсем незадолго до постройки св. Софии — в 532 г.; при его подавлении погибли десятки тысяч столичных жителей. Роскошь и нищета обуславливали друг друга. Как ни странно, между кровопролитием 532 г. и возникновением прекраснейшего из памятников константинопольской архитектуры в 537 г. существовала непосредственная причинная связь: дело в том, что уличные схватки и поджоги повлекли за собой гибель старого церковного здания и расчистили место для нового, более блистательного. Это — выразительное напоминание о контрастах эпохи Юстиниана.

Те же противоречия определяют собой культурную жизнь. Уже было сказано, что Юстиниан закрыл афинскую Академию; он преследовал отступления от церковной ортодоксии; на его царствование приходится волна довольно серьезных репрессий против язычников, все еще встречавшихся среди высшей администрации. Но тот же Юстиниан в поэзии поощрял язык образов и метафор, который не имел ничего общего с христианством. Придворные стихотворцы этого богословствующего императора изощряют дарование и оттачивают стиль на темах, казалось бы, в лучшем случае несвоевременных: «Приношение Афродите», «Приношение Дионису», буколические похвалы козлоному Пану и нимфам; когда же они берутся за христианскую тему, то превращают ее в эстетизированную игру ума. В то время, когда церковные и светские власти прилагали все усилия, чтобы вытравить из народного обихода привычку к языческим праздникам, Иоанн Грамматик воспевал на потребу читателя-эрудита один из таких

⁶ «Архив Маркса и Энгельса», т. 5. М., 1938, стр. 193.

праздников — праздник розы, посвященной Афродите:

Дайте мне цветок Киферы,
Пчелы, мудрые певуны;
Я восславлю песней розу:
Улыбнись же мне, Киприда!

В чем же дело? Надо полагать, Юстиниан, его предшественники и его преемники отлично знали, что творили, когда терпели и даже поощряли поэзию, чуждую христианским идеалам, играющую с книжной мифологией и книжной эротикой. Дело в том, что эта поэзия в своей традиционности была, так сказать, одной из царственных регалий «ромейского» («римского»!) монарха; она жила пафосом культурного преемства и постольку подтверждала самым своим существованием пафос государственного преемства. Литературная политика вписывалась в контекст общей политики. Не надо забывать, что ранневизантийский император притязал не только на сан «боголюбивого» и «христолюбивого» покровителя церкви, «епископа по внешним делам», но и на ранг законного наследника древних языческих цезарей. Соответственно и его придворный поэт обязывался быть не только послушным сыном церкви (в быту), но и законным наследником древних языческих поэтов (за своим рабочим столом). Всему было отведено свое место: христианским авторитетам — жизнь, книжному язычеству — словесность. Недаром Юстиниан поручил воспеть только что построенный храм св. Софии отнюдь не одному из церковных «песнописцев» и «сладкопевцев», не клирику и не монаху, но придворному сановнику и автору эротических эпиграмм Павлу Силенциарию, начавшему едва ли не самую выигрышную часть своей изящной поэмы — описание ночной иллюминации купола — мифологическим образом Фаетона, сына Гелиоса-Солнца:

Все здесь дышит красой, всему подивится немало
Око твое; но поведать, каким светозарным сияньем
Храм в ночи освещен, и слово бессильно. Ты молвишь:
Некий ночной Фаетон сей блеск излил на святыню!..

Таким образом, идея преемства власти косвенно определяет собой даже изысканные архаизаторские игры придворной поэзии. Более прямое и непосредственное выраже-

ние эта идея обрела в актуальной историографии, тоже ориентировавшейся на античные образцы. Юстиниан, этот «царь-солнце», фигура которого так же типична для византийского абсолютизма, как фигура «короля-солнца» (Людовика XIV) — для европейского абсолютизма XVII в., нашел для увековечения своих дел немало способных историков и по меньшей мере одного первоклассного историка; таковым был Прокопий Кесарийский. Но как странно двойится облик Юстиниана в сочинениях Прокопия! Когда мы читаем «Историю Юстиниановых войн» и в особенности написанную по прямому заказу книгу «О Юстиниановых постройках», — перед нами мудрый отец своих подданных, великий строитель и устроитель ромейской державы и ромейской столицы; когда же мы берем в руки «Тайную историю», написанную Прокопием для себя и вобравшую в себя злейшие антиправительственные анекдоты и слухи, шепотом передававшиеся из уст в уста верноподданными слугами Юстиниана, — перед нами преступник, чернокнижник, выродец, сущий демон во плоти, окруживший себя отъявленными негодьями и взявший в жены развратнейшую из женщин (ту самую Феодору, которая так строго и властно смотрит на нас со знаменитой мозаики Сан Витале в Равенне). «Казалось, природа собрала от всех людей все низкие качества и сложила их в душе этого человека», — заключает Прокопий характеристику своего монарха, которому служил всю жизнь и от которого получил высокую должность префекта Константинополя.

Сразу же заметим: такое «раздвоение» авторской личности — одна из характерных примет «византийства». Историк Прокопий стоит в самом начале византийского тысячелетия; в самом конце этого тысячелетия жил богослов и философ Георгий Гемист Плифон (ок. 1360—1452), «по долгу службы» ревностно отстаивавший православную догматику в спорах с католиками, а на досуге сочинявший проекты закрытия монастырей и полного упразднения христианства, которое должно быть заменено в качестве обязательной государственной религии модернизированным культом олимпийцев. Представители византийской правящей и умственной «элиты» отлично умели совмещать несовместимое.

Но культура Византии знает и совсем другой тип творческой личности, куда более простодушный и куда более

цельный. Этот тип тоже начал складываться еще в ранне-византийскую эпоху, но вдали от тепличной атмосферы двора, окружавшей образованных сановников вроде Павла Силенциария или Прокопия. Неприязательный повествователь, рассказывающий для народа и на языке народа волнующие народную фантазию «жития» христианских аскетов, может показаться рядом с образованным Прокопием настоящим варваром, невеждой, порой изувером; в чем его не обвинишь, так это в цинизме. Его представления о добре и зле порой очень странны для нас; но он честно приемлет то, что считает добром — и честно отвергает то, что считает злом. Его читатель, темный и суеверный человек из народа, простит ему простоватость мысли и неловкость стиля, но не простит акробатской игры с нравственными ценностями. При анализе такого сложного явления, как интерес народных масс Византии к легендам о «пустынниках», «отшельниках», «странниках» и «столпниках», «молчальниках» и «юродивых», важно не упустить из виду иррациональную, но явственную связь этого интереса с неутоленной тоской по справедливости. Если люди не могут стать равными в благоденствии, пусть они станут равными перед лицом лишений; такова логика, владевшая умами. С V в. среди народов Византийской империи начинает распространяться необычайно популярная легенда об Алексии, «человеке божьем из Рима»; легенде этой предстояло прожить тысячелетие и постепенно обогатиться литературы и фольклор всех стран христианского круга — от Сирии до Франции, от Италии до Руси. Рассказывали, как единственный, нежно любимый сын богатых римских аристократов в ночь своей свадьбы бежал из дома, предпочел нужду богатству и нищенствовал в сирийском городе Эдессе, а затем, изменившись от лишений до полной неузнаваемости, в лохмотьях и язвах вернулся к родительскому дому, чтобы до самой смерти жить при нем как подкармливаемый из милости бродяга. Эта история, настроение которой может показаться нам мучительным и болезненным, позволяет многое понять в средневековой народной психологии. По всей видимости, ничего похожего на социальный протест здесь нет; мало того, с состраданием рисуемая семья Алексия наделяется всеми атрибутами знатности и богатства, да еще в сказочно преувеличенном виде. Но все дело в том, что роскошь родителей героя оказывается по смыслу пове-

ствования жалкой и ненужной, предметом своеобразной трагической иронии. К этому надо добавить, что низовая «житийная» литература тех времен подчас с необычайной трезвостью смотрит на вопрос о возможности «творить добро», находясь в числе привилегированных и удерживая за собой свои привилегии. В «Житии и преданиях аввы Даниила» (VI в.) повествуется, как честный и отзывчивый бедняк, неожиданно разбогатея и купив за узаконенную взятку высокий чин, становится черствым и бесполезным сановником, отгороженным высокой стеной от своих прежних друзей; только обеднев, он снова может сделаться добрым человеком. Это звучит как парадокс, но это правда; в ранневизантийскую эпоху лучшие произведения «житийной» прозы и связанной с культом поэзии — как-никак, самых массовых жанров того времени — гораздо более внятным языком говорят о земных отношениях между богатыми и бедными, чем стилизованные произведения хитроумных придворных стихотворцев.

Низовой византийский читатель получает в эту эпоху и свою историографию. Для него создается специфически средневековая форма народно-монашеской хроники. Очень колоритный образец последней представляет собой уже «Хронография» сирийца Иоанна Малалы (VI в.), излагающая историю всех народов от древнейших времен до 563 г. Малала беспомощно путается в античных древностях; ему ничего не стоит пазвать прозаиков Цицерона и Саллюстия «искуснейшими римскими поэтами» или щедро наделить мифического Киклопа вместо одного тремя глазами. Но бойкое, живое, красочное изложение, не лишенное прелести народной сказки или народного апокрифа, было рассчитано на складывающийся тип читателя и обеспечило «Хронографии» успех в веках. Хронике Малалы следовали и подражали не только греческие и сирийские хронисты, но и средневековые историки Запада; с X в. появляются славянские переводы (получающие с XIII в. хождение и на Руси), с XI в. — древнегрузинский перевод.

Удачливый антиохийский хронист сумел безошибочно предвосхитить общий стиль средневекового восприятия истории.

Чем хроника Иоанна Малалы была для истории — описания мира во времени, тем «Христианская топография» (дошедшая под именем Косьмы «Индиноплеветства», т. е.

«плователя в Индию») была для космологии — описания мира в пространстве. Эта космология — варварская; автор по-детски неспособен представить себе шаровидную землю античных географов — для него она видится плоскостью, накрытой небесным сводом, поверх которого надстроено верхний ярус мироздания — Рай Небесный. Язык «Христианской топографии» — почти простонародная речь. Но ее занимательные рассказы о дальних странах и сказочная картина мира, одобренная душеполезным назиданием, имели для средневекового читателя большую притягательность. Поэтому книга была переведена на различные языки христианского мира; немалой популярностью пользовалась она в Древней Руси.

Низовая линия ранневизантийской литературы была куда жизнеспособнее архаизирующей «высокой» литературы, ориентированной на академическое подражание античным образцам. Поэтому она лучше выдерживает кризис VII в. В это время мир византийской цивилизации претерпевает резкие изменения во всем, начиная со своего географического ареала и этнического субстрата. Огромная часть византийской территории необычайно быстро переходит в руки мусульманских завоевателей; в 636 г. император Ираклий с патетическим восклицанием «Прощай, Сирия!» покидает Антиохию, в 641 г. власть арабов признает Египет, в 717 — 718 гг. арабы уже стоят перед Константинополем — и лишь ценой напряжения всех сил их удастся отбросить. В более мирной форме протекает проникновение на Балканы славянских племен; оно сопровождается разорительными набегами, но завершается тем, что пришельцы усваивают византийскую культуру, а в пределах Греции сливаются с исконным населением.

Из кризиса Византия выходит обедневшим и несравненно менее импозантным, но зато более органичным государственным образованием, чем тот конгломерат земель и народов, который подчинялся Юстиниану I. Резко меняется и социальная структура империи. Общая разруха больше всего ударила по крупным латифундиям; напротив, возрастает роль сельских общин свободных земледельцев и скотоводов. Однако развивающаяся феодализация приводит уже в IX в. к запрещению общинникам покидать свои деревни.

Все это с необходимостью требовало опрощения литературы. Классические традиции теряют смысл; переживание

преимущества власти и культуры, восходящего к античным временам, становится неактуальным. Утонченная имитация древних образцов находит себе все меньше спроса. Низовые жанры, охарактеризованные выше, захватывают все большую часть литературы. Для эпохи характерны такие произведения, как «Великий канон» Андрея Критского или житийно-новеллистический цикл из жизни аскетов, принадлежащий Иоанну Мосху и озаглавленный «Луг духовный» (русский читатель имеет представление о таком типе словесности отчасти по древнерусским «патерикам», отчасти по моралистическим стилизациям Л. Толстого и Н. Лескова или по эстетским стилизациям М. Кузмина и А. Ремизова).

Важнейшим событием византийской общественной жизни VII—IX вв. была острая борьба между иконоборческим правительством и монашескими кругами иконопочитателей. Эта борьба началась в 726 г. и длилась с перерывами до 842 г. Общественной предпосылкой иконоборческих споров было стремление опиравшихся на войско императоров реорганизовать терпевшую кризис структуру византийского общества на основах секуляризаторского централизма и покончить с влиянием монашества. Советские историки оценивают это стремление как исторически прогрессивное; однако победили иконопочитатели, за которыми стояли исконные традиции греческой религиозности, восходящие еще к дохристианским временам. По понятным причинам литературная продукция побежденных иконоборцев была почти полностью утрачена. Крупнейшим полемистом среди иконопочитателей был сириец Иоанн Дамаскин (ок. 675—749), поэт и ученый, создатель схоластического метода дискурсивного богословствования, который впоследствии окажется принятым на средневековом Западе; Фома Аквинский будет многим обязан Иоанну. Корпоративный дух монашества сформировал интересы и убеждения другого вождя иконопочитателей — Феодора Студита (759—826); монашеская жизнь стала темой его наглядных и образных словесных зарисовок, не чужающихся житейской прозы.

Со второй половины IX в. разруха и смуты сменяются стабилизацией. Македонская династия (с 867 г.) устанавливает крепкий централизованный режим. Оживляется торговля; в X в. Константинополь снова успешно выполняет свою историческую функцию «золотого моста» меж-

ду Востоком и Западом⁷. Города сменяют монастыри в роли культурных центров; проходит волна духовной секуляризации. После трехвекового перерыва возобновляется интерес к языческой античности, насаждаемой такими эрудитами, как патриарх Фотий (ок. 820 — ок. 891) и его ученик Арефа, которому, кстати говоря, мы обязаны переписанными по его заказу с уникальных рукописей лучшими дошедшими до нас списками текстов Платона, Эвклида, Лукиана и других классических авторов. Правда, такие энтузиасты классической древности, которые позволяли себе зайти в своем увлечении слишком далеко, рисковали навлечь на себя со стороны своих личных и политических недругов тяжелые обвинения; так случилось со Львом Хирсифактом, современником Фотия и Арефы, которого именовали «эллинослужительно-христохули-тельнейшим».

XI век дает Михаила Пселла (1018 — ок. 1096) — едва ли не самого яркого и всестороннего, но при этом изощренно-циничного представителя византийской культуры. «Видный чиновник, ловкий интриган, сумевший снискать расположение самых разных императоров, жадный приобретатель чинов и поместий и вместе с тем, пожалуй, самый всеобъемлющий ум в византийской истории; не знающий усталости университетский профессор, который ночи напролет готовится к занятиям; автор бесчисленных произведений по математике, философии, филологии, богословию, истории, праву, медицине, музыке, астрономии, агрикультуре», — характеризует его Е. Э. Гранстрем⁸. Его зрелый интеллектуализм, трезвый скепсис и универсалистская любовь к знанию ради самого знания придают его облику характерно «предвозрожденческие» черты.

Новый кризис империи, вызванный внутренними неурядицами, а также натиском турок-сельджуков с востока и норманнов с запада, был на какое-то время преодолен благодаря резкой перемене правительственного курса: Алексей I Комнин, пришедший к власти в 1081 г., через десять лет после страшной победы сельджуков при Манцикерте в 1071 г., сделал ставку на провинциальную воинскую знать, перед которой должны были потесниться и столичное чиновничество, и столичное духовенство. При

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 9, стр. 441.

⁸ «История Византии», т. 2. М., 1967, стр. 361.

первых императорах династии Комнинов происходит интенсивный процесс феодализации, приближающий византийскую жизнь и византийскую культуру к нормам западноевропейского рыцарского общества. Чтобы идти по этому пути, Алексей I должен был с невиданной жестокостью подавить народно-еретическое движение павликиан и богомилов. С другой стороны, из византийской жизни только теперь уходит ставший анахронизмом институт рабства⁹.

В истории византийской литературы XII век отмечен первым расцветом мирской низовой литературы на простонародном языке. Византия давно знала разобщение между языком книги и языком повседневности — прототип двуязычия современной Греции с ее «кафаревусой» и «димотикой» («чистым» и «народным» языком). Каждая волна классицизма, обогащая византийскую культуру новым прикосновением к античным истокам, одновременно усугубляла эту разнь. Тем разительнее инициатива замечательного поэта Феодора Продрома и его последователей¹⁰, писавших как на литературном, так и на разговорном наречии. Продром с небывалой смелостью вводит в литературу бытописание (близкое по типу к тому изображению житейской правды, которое будет разрабатывать на предвозрожденческом и возрожденческом Западе городская словесность новеллы и шванка). Он то набрасывает устрашающий портрет неумелого зубодера, то передает жалобы монашка, которому худо жить в его обители:

...Ведь стоит мне хоть на чуть-чуть из церкви отлучиться
Да пропустить заутреню — ну, мало что бывает! —
Как уж пойдут, как уж пойдут попреки да упреки:
«Где был ты при кажнении? Отбей поклонов сотню!
Где был во время кафисмы? Сиди теперь без хлеба!
Где был при шестопсалмии? Вина тебе не будет!
Где был, когда вечерня шла? Прогнать тебя, да все тут!»

⁹ Ср. «История Византии», т. 2, стр. 243–244.

¹⁰ Подлинное наследие Феодора Продрома не всегда легко выделить в потоке «продромической» литературы, творимой его продолжателями и подражателями, среди которых были уже его современники (о так называемом Псевдо-Продроме см. «Византийский временник», т. XXIV, стр. 69 и др.). Неясен вопрос о принадлежности Продрому стихов «Птохо-Продрома» («Нище-Продрома»).

Излюбленная тема Продрома и его последователей — жалостная участь образованного человека, который со всей своей ученостью бессилен себя прокормить. Маска поэта-попрошайки, то плачущего о своих горестях, то смеющегося над своей ненасытностью, пришлась по душе великому множеству византийских стихотворцев. Если мы вспомним, что Феодор Продром был как раз современником западноевропейских вагантов, носивших ту же маску шутовского бродяжничества и попрошайничества и под защитой этой маски позволявших себе такую же непривычную непринужденность перед лицом авторитетов средневекового общества, — факты византийской литературы окажутся внутри широкой историко-литературной перспективы.

К началу XIII в. византийскую государственность снова постигает тяжелый кризис, сыгравший на руку жадному войску IV крестового похода. В 1204 г. западные рыцари («латиняне») штурмом взяли Константинополь, подвергли его сокрушительному грабежу и установили в ромейской столице собственную власть (так называемая Латинская империя).

Несмотря на хищнический и разрушительный характер этого завоевания, оно привело к известным культурным контактам, плодом которых, в частности, был высококачественный перевод текстов Аристотеля на латинский язык, выполненный по греческому подлиннику (а не по арабскому переводу, как раньше!) Гийомом де Мербеке, католическим архиепископом Коринфа и сотрудником Фомы Аквинского. Однако час Византии еще не пробил. После катастрофы образуются три островка ромейской государственности: империя с центром в малоазийской Никее, Эпирский деспотат и Трапезундская империя. Лучшие силы разгромленной Византии собираются в Никее, которая «сделалась центром греческого патриотизма»¹¹. Действуя оттуда, удастся в 1261 г. выбросить ненавистных завоевателей из столицы на Босфоре. После этой победы начинается кратковременный период культурного расцвета, особенно благоприятный для рецензий античного наследия: только что переживая борьба стимулировала патриотические чувства,

¹¹ «Архив К. Маркса и Ф. Энгельса», т. 5, стр. 206.

и образованные «ромеи» все чаще осознают себя «эллинами». Казалось бы, Византия близка к своему Возрождению; характерные представители этого периода — современники и соперники Никифор Хумн и Феодор Метохит. Оба они серьезно занимались античной риторикой и античной философией; характерно, что даже их политические и личные дразги облекались — совсем как у итальянских гуманистов — в форму полемики относительно теоретико-литературных, философских и астрономических теорий классической древности. Имя Феодора Метохита определенным образом связано и с историей византийской живописи: он был заказчиком возникших около 1303 г. мозаик Кахриз-Джами. «На мозаиках лежит печать изысканного вкуса их заказчика... являвшегося одним из культурнейших и образованнейших византийцев XIV века», — замечает В. Н. Лазарев¹². Но Византии не суждено было прийти к своему Возрождению. К середине XIV в. монашеская мистика (так называемый исихазм, от греч. «исихиа» — «безмолвие», «самоутлубление») торжествует над секуляризаторскими тенденциями византийской культуры. Следует отметить, что присущий исихазму «интерес к психологии человека... к его индивидуальным переживаниям, к возможностям личного общения с богом»¹³ оказал широкое воздействие на культуру южнославянских стран и Древней Руси, дав импульс таким писателям, как Епифаний Премудрый, и таким живописцам, как Андрей Рублев¹⁴.

Между тем низовая, полуфольклорная литература продолжает развиваться; ей предстоит пережить падение византийской государственности. Один из самых ярких ее памятников — «Житие досточтимого Осла», в другом изводе озаглавленное «Превосходное повествование про Осла, Волка и Лиса». Персонажи этого звериного эпоса и ситуации, в которых они оказываются, прекрасно известны в самых разных литературах мира; но в рамках этой поэмы

¹² В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. 1, стр. 213

¹³ Д. С. Лихачев. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962, стр. 86.

¹⁴ Всесторонняя оценка места и роли исихазма в культурной и общественной жизни Византии (и шире — Восточной Европы) остается в советской науке предметом дискуссии. Следует особо отметить полемику между В. Н. Лазаревым и Д. С. Лихачевым, а также концепцию «политического исихазма» у Г. М. Прохорова.

все традиционные, «бродячие» положения и образы получают чисто византийский колорит. Лис и Волк — не просто аллегории хитрости и насилия вообще; это мыслимые только в атмосфере вековых традиций византизма елейные ханжи, вкрадчивые фискалы, тихо опутывающие простолудина невидимой сетью страха.

Какой преступник ты, Осел, развратом обуянный,
Властей и веры гнусный враг, разбойник окаянный!
Сожрать без уксуса салат! Какое преступленье!
И как доселе наш корабль избегнул потопленья?
И мы решим твою судьбу законным приговором:
Смотри, вот здесь закон гласит, что делать должно с вором,
Мы по статье седьмой весьма законно поступаем:
Тебе выкалываем глаз и руку отрубаем.
А по двенадцатой статье ты должен быть повешен —
И это все претерпишь ты, затем что очень грешен!

В XIV — XV вв. территория ромейского государства неуклонно сокращалась под натиском турок-османов, сжегиваясь, как шагреневая кожа. 29 мая 1453 г. все было кончено: владыка Османской империи Мехмед II въехал в Константинополь, которому предстояло стать турецким Стамбулом. Последние образцы византийской «большой» литературы — это описания катастрофы 1453 г. Здесь следует назвать прежде всего Лаоника Халкокондила, заключившего собой традицию поздневизантийского классицизма. Глубоко символично, что Халкокондил — уроженец Афин; это дает ему возможность начать свой труд гордой фразой, написанной «под Фукидида»: «В этой истории записано то, что видел и слышал в своей жизни Лаоник Афинянин». Даже в его стилизаторских усилиях живет пафос, не сводимый к академической игре. То, о чем он пишет, — великое бедствие его народа: «...я говорю о гибели, постигшей державу эллинов, и о том, как турки забрали силу, больше которой и не бывало». В этих условиях подчеркнутый пиетет к традициям греческого языка, которому Халкокондил посвящает настоящее похвальное слово, — это патриотический акт, выражение надежды на то, что «державна эллинов» еще возродится и будет управляться «эллинским царем». Конечно, Лаоник говорит об «эллинах», не о «ромеях»; в годы катастрофы он, как и его старший современник Плифон, через века византийской

истории обращается в античному прошлому Греции, воспринимая его именно как национальное прошлое, — черта, прослеживающаяся еще у публицистов никейской эпохи. В западноевропейском гуманизме линия возрождения классической древности и линия строительства национальных культур дополняли друг друга, но не совпадали (некоторым исключением была Италия). Только для греков слава Гомера и Афин совпадала с пафосом патриотизма; по иронии судьбы именно они пока не могли реализовать свою национальную идею, и Лаонику оставалось жить прошлым и будущим — настоящего у него и ему подобных не было.

Пестрой и противоречивой предстает перед нами литература Византии. Что связывается обычно с этим предметом в сознании образованного читателя-неспециалиста?

И много, и очень мало. Он знает, этот читатель, что византийская литература послужила общей школой для молодых литератур кавказского и славянского, в меньшей степени — романского и германского средневековья. Он помнит, что непосредственными учениками Византии, законными наследниками константинопольской утонченности были замечательные писатели Древней Руси — митрополит Иларион, Кирилл Туровский, Епифаний Премудрый и многие другие. Он представляет себе, что от встречи с Византией в состав русской духовной культуры надолго, если не навсегда, вошла возможность совсем особенного отношения к наследству Эллады. Он слышал, что через посредство Византии в течение целого тысячелетия совершался великий обмен идеями и сюжетами, приемами и жанровыми формами между литературами Востока и Запада.

Но что известно ему о самой византийской литературе? Не остается ли она неким неизвестным, неким иксом, постоянно присутствующим на горизонте историко-культурных раздумий, но лишь для немногих обретающим конкретные черты?

Доступ к искусству Византии открыт куда шире. Каждый может своими глазами смотреть на репродукцию, а то и на оригинал византийской иконы, миниатюры или даже мозаики (скажем, в киевском Софийском соборе или в средневековых храмах Грузии), без всяких посредников вникая во внятную речь форм, линий и красок. Каждый может хотя бы по фотографии оценить простор и легкость

прославленного интерьеря Аия-Софии. Здесь нужно только иметь глаза, чтобы видеть. Не так обстоит дело с незнакомой литературой; прежде всего доступ к ней прегражден трудно преодолимым барьером — барьером языка. Разумеется, беде могут хотя бы отчасти помочь художественные переводы. Но византийских авторов у нас переводили мало; две книги, совсем недавно положившие почин сколько-то систематической работе в этом направлении («Памятники византийской литературы IV—IX веков», 1968; «Памятники византийской литературы IX—XIV веков», 1969), дают по необходимости лишь фрагментарное представление о перипетиях тысячелетней литературной эволюции. Как читателю сложить в своем уме разрозненные впечатления в единый целостный образ? И как ему правильно осмыслить эти впечатления? Мы только что говорили о том, как просто и непосредственно осуществляет себя восприятие византийского искусства; но ведь по вопросам византийского искусства советский читатель всегда может получить квалифицированную консультацию — в его распоряжении такое фундаментальное руководство, как «История византийской живописи» В. Н. Лазарева. Хорошо было бы иметь такой же компендий по истории византийской литературы; но его нет, и не только в отечественной, но и в мировой науке. История византийской литературы до сих пор не написана; это так, хотя может показаться парадоксом. Даже знаменитый труд Крумбахера (*K. Krumbacher. Geschichte der byzantinischen Literatur. 2. Aufl., 1897*) дает на деле не связную картину литературного развития, борьбы и взаимодействия течений, а добросовестный перечень и описание наиболее важных византийских текстов, известных к концу XIX столетия. Такой же инвентарно-описательный характер имеет и труд Бекка (*H. G. Beck. Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, 1959; ср. он же. Geschichte der byzantinischen Volksliteratur, 1971*).

Столь грустное положение дел имеет свои объективные причины. Дело отнюдь не в том, что византинисты всего мира почему-то забыли о своем долге. История науки сложилась так, что самая предварительная работа по освоению литературного наследия Византии началась поздно и находится сейчас в самом разгаре; до сих пор во множестве публикуются и поступают в научный оборот все новые тексты, подчас существенно меняющие сложившуюся

ся систему представлений о творчестве и жизненной позиции то одного, то другого автора. К этому надо добавить, что византийскую литературу в течение ряда научных эпох изучали скорее как совокупность «исторических свидетельств», свидетельствующих обо всем на свете, кроме самих себя, нежели как литературу в собственном смысле этого слова. Да и не так легко найти правильный аналитический подход к творчеству византийского писателя, который, как правило, одевает свою личную неповторимость в формы сверхличной традиции и представляет на поверхности любой спор, любую критику, любое отталкивание от данности как утверждение всеобщего единомыслия. Исследователю византийской литературы отлично знакомы те методологические заботы, которые отразились в труде Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы», но наряду с этим для него существуют и другие, еще более сложные препятствия. Поэтому специфика литературного процесса, как он протекал в Византии, начала проявляться в самых общих своих очертаниях лишь за последнее время.

Тем большее значение приобретают работы по истории отдельных жанров византийской литературы (пусть читатель припомнит, что в литературах древности и средневековья жанровые перегородки играют несравненно более существенную роль, чем в литературах нового времени). Задача этих работ двойка: они подготавливают возможность перейти к созданию обобщающего труда, который даст, наконец, картину литературного развития в целом, но одновременно они уже сейчас должны хотя бы отчасти восполнить собой отсутствие такого труда и взять на себя его функции, ориентируя читателя в многообразном наследии византийской поэзии и прозы.

Эта двуединая задача и определяет построение настоящего коллективного труда. В нем читатель найдет семь очерков об отдельных жанрах византийской литературы. Возникающая картина остается заведомо неполной и выборочной, до какой-то степени случайной: это далеко не вся византийская литература, — но притом не все, вошедшее в эту картину, безусловно и недвусмысленно принадлежит к сфере художественной литературы. Конечно, с такими жанровыми формами, как лирическое стихотворение или эпическая поэма, эпиграмма или роман, сатира в стихах или в прозе, дело обстоит проще: здесь эстетические импульсы

и критерии творчества более или менее явно преобладают над внеэстетическими. Но как быть, например, с эпистолографией? Конечно, образованный византиец относился к написанию письма как к отечественному упражнению в стилистике; но у письма нельзя отнять и его жизненных, внутриситуативных функций, и облик его определяется не только литературными интересами, но и реальными взаимоотношениями автора и адресата, причем баланс того и другого все время колеблется...

Еще раз: читатель не должен искать в нашей книге равномерного и всестороннего освещения истории византийской литературы. Для этого еще не настало время. Мы надеемся, что подступы к этой задаче, осуществляемые с разных сторон, «продольные» и «поперечные» срезы фактического материала хоть немного приблизят возможность полноценного комплексного анализа одного из интереснейших явлений мировой литературы.

Книга подготовлена авторским коллективом сектора античной литературы ИМЛИ АН СССР им. Горького с участием специалистов из других научных учреждений Москвы и Ленинграда.



Л. А. Фрейберг

ВИЗАНТИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ IV—X ВВ. И АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ

На протяжении всего тысячелетнего существования византийской культуры наряду с культовой поэзией, создавшей в своей области особую систему жанров, в Византии существовала и светская поэзия, которая использовала почти все поэтические жанры, доставшиеся новой культуре в наследство от античности. Эти две поэтические сферы вели довольно независимую друг от друга жизнь.

Византийская светская поэзия возникла на основе прочно державшихся в греческом мире античных школьных традиций и риторской практики так называемой второй софистики. В I—III вв. н. э., в период явного и неуклонного заката античной культуры, уже давно не существовало поэзии, подобной классическим образцам эпоса, лирики и драмы. Однако изучение древней поэзии, особенно поэм Гомера, а во вторую очередь — отобранных в эллинистические каноны лириков и трагиков, долго оставалось необходимой основой начального образования¹.

Многие ученые были учениками знаменитых риторов-софистов: Василий Кесарийский и Григорий Назианзин учились у Гимерия и Прозерсия, Афинаида — у Леонтия, Иоанн Златоуст — у Либания. С другой стороны, Прозерсий был христианином, хотя и преподавал в языческой школе классическую риторику. Известно, что странствующие софисты производили сильное впечатление не только

¹ Достаточно вспомнить, что говорит Василий Кесарийский в своей знаменитой гомилии для юношества о непреходящей пользе «Илиады», «Одиссеи» и стихотворных сентенций Феогпида Мегарского (см.: «Памятники византийской литературы IV—IX веков». М., «Наука», 1968, стр. 54—65).

на уличную толпу, но и на весьма образованных людей. Свидетельство тому «Дион» Синесия, трактат, посвященный знаменитому ритору II в. Диону Хрисостому, где подробно описано публичное выступление софиста, доведшего толпу до экстаза. И в отношении содержания, и в отношении художественных средств литература «второй софистики» была своего рода «мостом» между классической литературой и византийской. Жанры, стилистические нормы, словесные штампы, выработанные «второй софистикой», стали для византийской литературы источником художественных средств уже с начала ее существования.

Речи надгробные и похвальные, риторические описания различных предметов и явлений, — одним словом, то, что на языке риторики получило название эпитафии, монодии, энкомия, экфразы, мелеты, — нашли себе применение в тех литературных произведениях, которые возникали на византийской почве.

К тому же всем перечисленным софистическим жанрам, с точки зрения лексики и стиля, суждено было занять промежуточное положение между поэзией и прозой — у Гимерия, Фемистия, Либания постоянно наблюдается смесь поэтической и прозаической речи². При таком положении было совершенно естественным, что каждый учащийся риторской школы, даже если с детства он воспитывался в христианской доктрине, получал вместе с начальным образованием обширные познания и начитанность в классической поэзии и основательные навыки в искусстве версификации. Человек, обладающий хотя бы незначительной литературной одаренностью, мог сравнительно легко научиться писать стихотворным размером.

Итак, начавшись совершенно незаметно, в ходе общего развития новой, византийской культуры, светская поэзия воспринимала характерные черты каждого периода византийской истории: историческая ситуация часто определяла и специфику литературных направлений, и своеобразие жанров, и соотношение между ними.

Эпоха становления византийского государства, ограничиваемая по современной исторической периодизации основанием Константинополя (330) и династией Юстиниана (527—602), в смысле литературного развития, характе-

² L. Méridier. L'influence de la seconde sophistique sur l'oeuvre de Gregoire de Nysse. Rennes, 1906.

ризуется значительным разнообразием светских поэтических жанров: обилием эпических сочинений языческой, христианской и смешанной тематики, возникновением нового жанра лирики, стихотворными формами специального ораторского жанра «второй софистики» — экфразы.

Для следующего периода культурной истории Византии (VII—IX вв.), отмеченного глубокими переменами во всех областях жизни и обычно именуемого «темными веками»³, весьма показательно резкое снижение светской поэтической продукции наряду с возникновением специфически византийского придворного эпоса, через столетие после которого расцветает басня и гномическая поэзия.

За этим периодом, после окончания иконоборческой эпохи, с начала X в. начинается общий подъем культуры, поднимается новая волна интереса к античности. Во время двух, по условной терминологии, «возрождений» — Македонского (XI в.) и Комниновского (XII в.) — усвоение античных классических литературных форм поднимается на новую ступень: прозаические надгробные речи принимают вид стихотворных монодий, большое разнообразие наблюдается в жанре эпитафии, пишутся сатирические поэмы и предпринимаются попытки подражания греческой драме.

После четвертого крестового похода и осады Константинополя византийская культура до своего последнего часа испытывает влияние Запада. Этот и последний двухвековой период византийской культуры делится, в свою очередь, на два этапа: с 1204 по 1261 г. на территории Византийской империи образуются три самостоятельных греческих государства — Никейская и Трапезундская империи и Эпирский деспотат. С 1261 по 1453 г. империя, восстановленная Михаилом VIII Палеологом, существует в новых географических пределах.

Весь этот период отмечен довольно сложным сплетением влияний средневекового Запада и средневековой греческой народной литературы. Можно сказать, что все два столетия длится переход среднегреческой литературы к новогреческой и именно тогда возникают предпосылки превращения обособленной греческой литературы в литературу общеевропейской значимости.

³ См.: Е. Э. Дипшиц. Очерки по истории Византийской культуры VIII—IX вв. М.—Л., 1952; «История Византии», т. 2. М., 1967.

Еще более углубившийся и принявший особые формы интерес к античности получил благодарную почву из-за общих гуманистических тенденций эпохи, которые особенно усиливались во время «Палеологовского возрождения», в XIV — начале XV в. И светская поэзия этого периода в полной мере отвечает этим основным направлениям общественной мысли.

Как уже указывалось, византийской культуре в целом была присуща двойственность, начала и причины которой содержались в самих ее истоках и которая в полной мере сказалась в каждом литературном явлении.

Было бы совершенно ошибочным и односторонним представить византийскую поэзию только как продолжение традиций античной классики и как усвоение ораторских норм «второй софистики».

То, что было сказано в осуждение такого подхода (ставшего определенно традиционным в XIX—XX вв.) к византийскому изобразительному искусству, вполне применимо и к исследованию в иных областях византийской культуры: «Их произведения (т. е. произведения византийских художников. — Л. Ф.) чаще всего анализируются с позиций классической филологии, причем на первый план выдвигаются эллинистические черты, являющиеся как бы основным критерием качественного суждения»⁴.

Оценки общего хода развития византийской культуры, и в частности изобразительного искусства, можно применить также и к области поэтического творчества: «Сложившись в результате длительного процесса из самых противоречивых элементов, она (т. е. Византия. — Л. Ф.) выработала постепенно свой стиль, в одинаковой степени растворив в себе как античный антропоморфизм, так и примитивные экспрессионистические тенденции Востока»⁵.

Обратившись к любой области византийской культуры, можно довольно быстро убедиться, что двойственность своего происхождения Византия начала преодолевать с первых же шагов своего существования. В области поэзии в этом смысле Византией был проделан особый путь, начало которого можно усмотреть у самых истоков новой культуры.

Тысячелетняя история светского поэтического творче-

⁴ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. 1. М., «Наука», 1974, стр. 15.

⁵ Там же, стр. 13.

ства Византии никоим образом не может уложиться в рамки статьи, поэтому в данном случае представляется наиболее целесообразным подробнее остановиться на эпохе перехода от поздней античности к греческому средневековью и таким образом попытаться определить пути возникновения и формирования византийской светской поэзии в ее зависимости от античного наследия на протяжении шести столетий, с IV по X в., включающих в себя ранневизантийский период, эпоху Юстиниана, эпоху иконоборчества и начало «Македонского возрождения».

Новая, собственно византийская поэзия начинается в IV в. Это время, когда античная поэзия, давно уже переставшая существовать, как бы обретает второе дыхание. С другой стороны, это время интенсивной работы первых теоретиков христианства, расцвет деятельности каппадокийского кружка. Поэтому не удивительно, что первый крупный византийский поэт, который в большой мере причастен к сфере светского творчества, — лицо духовное. Принадлежавший к каппадокийскому кружку один из «трех святителей», Григорий Назианзин (330—390), был не только одним из главных защитников ортодоксального христианства в длительной и сложной борьбе его с арианами, не только, подобно Василию Кесарийскому, был организатором единой церкви, но был и крупнейшим поэтом-лириком, — и в этом смысле он до сих пор оценен, изучен еще не в полной мере⁶. Чтобы понять его поэзию, необходимо, как и в любом аналогичном случае, обратиться к его жизненному пути и к его личности.

Семья и среда, из которой происходил Григорий, несла на себе отпечаток противоречивой эпохи перехода от античной культуры к средневековью, когда в самом неожиданном соседстве оказались явления, казалось бы, исключające друг друга, когда почти для каждого образованного человека были неизбежны душевный кризис и душевная ломка. Отец Григория, пройдя через принадлежность к полудузыческой секте «гипсистериев» (поклонников «высшего божества»), затем крестился под влиянием своей жены

⁶ Новых изданий стихов Григория Назианзина в отдельном виде нет. Отдельные стихи печатаются периодически в соответствии с изданием Миля (PG, t. 37) в хрестоматийных изданиях, подобных известным собраниям: *R. Cantarella. Poeti bizantini*, v. III. Milano, 1948; «*Medieval and modern Greek poetry*». Anthology by C. A. Trypanis. Oxford, 1951.

Нонны и в 329 г. стал епископом города Назианза. Сыну он дал самое полное по тем временам образование; Григорий прошел весь тогдашний курс светских наук, учась в школах Назианза, Кесарии Каппадокийской, Александрии и, наконец, попал в Афины, где ему пришлось провести десять долгих лет. Его учителями были известные языческие риторы Гимерий и Прозерсий. Также в Афинах Григорий познакомился с наиболее одаренными и мыслящими своими сверстниками: с Василием Кесарийским с этого времени он был связан дружбой на всю жизнь, знакомство с Юлианом — будущим императором, обернулось довольно скоро непримиримой враждой.

Возвращение Григория на родину стало для него значительным переломным моментом, временем душевного кризиса. Именно в это время его склонность кабинетного ученого, его натура философа-созерцателя и при этом постоянная потребность воплощать в осязаемых формах свой поэтический дар пришли в столкновение с жизнью.

Отныне он всю жизнь ищет уединения, но всю жизнь ему приходится участвовать в кипучей интеллектуальной и религиозной жизни своего времени. Мало помогают ему отказ от должности учителя риторики на родине и бегство в Понт, в монастырь под настоятельством Василия; ему приходится вернуться в Назианз, чтобы оказывать помощь отцу в управлении паствой и даже улаживать отношения между ними.

Он удалился в один из монастырей Селевкии, но в 379 г. он был назначен епископом Константинополя вместо умершего Василия и в этой должности пробыл 13 лет. Лишь в самом конце жизни ему удалось вернуться в Назианз, где он смог всецело отдаться литературной работе, которая, как можно заключить из его высказываний в проповедях, письмах, стихах, была его любимейшим занятием.

Поэтическое наследие его огромно, самое ценное в нем — произведения автобиографического содержания, объединенные заглавием «О самом себе», и 8 довольно длинных стихотворений, обращенных к людям, с которыми Григорию приходилось встречаться на своем жизненном пути, — стихотворений назидательного характера.

К 371 г. относится наиболее раннее из автобиографических произведений Григория — большая поэма «О своих делах» (*Περὶ τῶν καθ' ἑαυτῶν*), которая состоит почти из семи сотен гексаметров и представляет собой поэтически-

философское осмысление своей биографии. После молитвенного обращения к Христу, которое со времени Григория входит в византийскую поэзию как непрменный приступ в произведениях эпического жанра, дается определение праведников и грешников в совокупности их типологических признаков, описываются козни дьявола, и затем уже автор переходит к событиям своей жизни.

Собственная участь представляется Григорию непрерывной цепью несчастий — он дает общее определение своей жизни: «мое горе» ((ἐμὸς οἰζὺς)). И в этом потоке скорбных переживаний лишь временами мелькают светлые воспоминания, как, например, образы родителей, которым он посвящает целый энкомий (ст. 117—168), или годы учения в «золотых Афинах» (χρυσαῖ 'Αθῆναι). Главное же внимание Григория сосредоточено на таких неприятных событиях его жизни, как буря при переезде из Александрии в Афины, посвящение в пресвитеры против желания, постоянно возникавшие трудности с паствой и подчиненным духовенством. Всем этим переживаниям, так же как и событиям последующих лет, до 382 г., когда Григорий вернулся из Константинополя, отказавшись из-за разногласий с духовенством столицы исполнять обязанности епископа, посвящен ряд мелких стихотворений. «Клятвы Григория» («Γρηγορίου ὅρκου») дают представление о моральных обязанностях, принятых на себя автором в связи с чуждой ему по духу общественной деятельностью; несколько стихотворений под названием «К завистникам» и «К епископам» раскрывают отношения Григория с окружающими людьми. Эту же тему продолжают стихи 70-х — начала 80-х годов, но на этот раз в центре внимания — константинопольское духовенство, обычные в его среде зависть и недоброжелательство, от которых Григорий страдал сильнее всего. Эту тему Григорий любит трактовать в плане сравнения, как это можно заключить на основании двух поэм «На себя самого и о епископах» (836 триметров) и «На себя самого и к завистникам» (68 триметров). К ним тематически близки и мелкие произведения: «На завистников», «Прощание с недругами», «К епископам», «К священникам Константинополя и к самому городу».

В 381 г. Григорий возвращается к жанру автобиографии. Этим годом датировано его самое большое стихотворное произведение, поэма «О своей жизни», состоящая из

1949 ямбических триметров, которая завершает тематику предыдущего десятилетия. Затем наступает переломный момент; тематика заметно меняется.

Стихи, написанные Григорием в последнее десятилетие его жизни, переносят читателя из сферы внешних событий на его жизненном пути в область глубоких чувствований и философских осмыслений своего «я» в отношении к окружающему миру. Лирический герой этих стихов полностью тождествен автору. Наиболее характерны для этого периода поэтического творчества Григория написанные в 382—383 гг. «Плач о страданиях своей души» — поэма в 350 элегических дистихах, два больших стихотворения, связанных со временем великого поста этого же года, когда Григорий исполнял обет молчания, инвектива на авантюриста-клерикала Максима и эстетическая программа Григория — 103 ямбических триметра, озаглавленных «На свои стихи».

Кроме того, к этим последним годам жизни Григория относится множество стихотворений малой формы, иногда не выходящих за пределы одного эпизода или одного суждения. В нескольких стихотворениях тема душевного разлада находит свое воплощение в образе дьявола, якобы посетившего Григория.

Особое место в творчестве Григория занимает поэзия гномическая, для которой у него, видимо, всегда находилось время, а сила таланта, с другой стороны, позволяла ему писать между делом все, что сейчас составляет циклы: «Мысли, написанные двустихиями» («Γνῶμαι δίστιχοι»), «Мысли, написанные четверостишиями» («Γνωμολογία τετράστιχος»), и все, что выходит за пределы этих собраний как отдельные стихотворения типа эпиграмм. Наряду с обычной религиозно-догматической полемикой в этих стихотворениях нередко встречаются мотивы чисто светского, моралистического и дидактического характера, восходящие к античным гномам, трактующие общие места античной философии. Таково, например, одно из заключающих моралистический отдел стихотворений «О счастье и разуме».

Сказал однажды сребролюбец скаредный:
«Ах, капля счастья лучше бочки разума!»
Такой ответ услышал он от мудрого:
«Нет, лучше ковш ума, чем море счастья!»

(Перев. М. Л. Гаспарова)

Интересно, что одно из них начинается воспоминанием об Афинах, о годах юности и учения — видимо, этот образ немеркнувшего светоча античной мудрости преследовал Григория до его последних дней.

Видимо, совсем незадолго до смерти были написаны две эпитафии родителям и несколько эпитафий самому себе.

О том, что поэтическое творчество для Григория было чуть не главным предметом его забот, его жизнью, его второй натурой, свидетельствуют многочисленные случаи ритмизации его прозы, сохраненные и искусно применяемые им поэтические штампы и просодия речей «второй софистики», к настоящему времени довольно подробно исследованные⁷. К Григорию удивительно подходит известное признание Овидия:

То, что я прозой писал, в стих выливалось само.

Мысль об избранности поэта не была чужда античной литературе. Достаточно вспомнить платоновского «Иона», те главы в «Законах», где утверждается необходимость гимнической поэзии в ее специально воспитательной роли, или оценку поэта как пророка (*vates*) у римских поэтов⁸.

Григорий развивает ту же мысль на основе христианского мировоззрения.

Наиболее последовательным и полезным изложением взглядов Григория на поэзию и поэта служит небольшая поэма «На свои стихи» (103 ямбических триметра). В начале поэмы Григорий совершенно трезво оценивает специфику исторического момента, на который приходится его творчество, а именно — всеобщий разлад и смешение очень разных, порой совершенно чуждых друг другу элементов в области интеллектуальной жизни («когда мир, расколовшись, дал столько трещин» — ст. 14). Поэтому Григорий осуждает «бесчисленные, легко растекающиеся в мыслях сочинения... от которых нет иной пользы, кроме пустой болтовни» (ст. 1—3).

Основная же мысль поэмы заключена в той части ее, где Григорий излагает причины, побудившие его к поэтическому творчеству. Таких причин четыре: первая — желание обуздать собственные страсти трудом на общую пользу (ст. 33—34); вторая — «подсластить искусством горечь

⁷ M. Guignet. Saint Grégoire de Nazianze et la rhétorique. Paris, 1911.

⁸ Ион, 535 E-536 C; Платон. Избранные диалоги. М., 1965, стр. 264: Гораций. Оды, II, 30.

заповедей», дать «приятное лекарство» молодым людям, которые тянутся к чтению (ст. 35—40); третья — стремление одержать верх в борьбе с языческой литературой (ст. 45—55); четвертая — чисто эстетическая и субъективная — найти для себя утешение в болезни и старости, потому что все собственные стихотворные произведения Григорий воспринимает «не как плач, а как некий начальный гимн» (ст. 56—64).

Поэму «На свои стихи» можно рассматривать не только как эстетическую программу, но и как некий итог и оправдание Григорием своего творчества, тем более что написана она им в самые последние годы. Каждую из названных причин мы можем проследить в ряде стихотворений. Так, например, к теме необходимости умерять страсти Григорий обращается в автобиографических поэмах, и при осуждении зависти, и в обращениях к Геллению и Юлиану, и в стихотворении «На молчание во время поста», которое начинается беспощадным и темпераментным обвинением языка — главной причины человеческих несчастий.

Особенно же интересно проследить подобное соотношение на тех местах в поэзии Григория, которые касаются языческой культуры. Несмотря на огромные знания Григория в области античной классики, он, как это явствует из многих его стихотворений, совершенно не принимал ни языческого искусства, ни языческого уклада жизни. Античная мифология используется им для живописания отрицательных образов и для передачи отрицательных эмоций. Таковы строки о «тканье Пенелопы», о «лике Алкиноя», о «бесплодных садах Адониса» в стихотворении «На любящих наряды женщин»; таковы Троя, Арго, Геракл в качестве отрицательных литературных объектов, противопоставленные персонажам христианской мифологии в стихотворении «На молчание во время поста»; таков ходячий анакреонтовский образ Гигеса в начале четырехстопных ямбов «К своей душе» или находящееся там же описание атрибутов языческого пира (ст. 84—96):

Ты хочешь, чтоб застолье
Дышало благовоньем
И яства были сладки?
Чтоб лиры и тимпаны,
Звуча, бодрили сердце?

Чтоб отрок извивался
В немужественной пляске,
И девушки кружились,
Постыдно обнажаясь?
Ты хочешь забавляться,
Как те, в чьем теле похоть
Бушует, воспаляясь
От пламенного Вакха?

(Перев. М. Л. Гаспарова)

«Прочь от меня Геликоны, Дафны и буйства вакхантов!» — восклицает Григорий в одной из эпиграмм.

О своем отношении к языческим книгам, в достаточной мере ясно определившемся лишь к концу жизни, он говорит так:

Этих писаний соленая горечь противна мне стала —
Красок поддельных игра и позолот мишура.

(Перев. М. Л. Гаспарова)

Однако в ранее написанных стихотворениях встречаются высказывания иного рода, утверждающие ценность античного наследия. Особенно интересны в этом отношении своеобразный компендий греческой философии в поэме «О добродетели» (ст. 180 и сл.) и перечень примеров из греческой истории в поэме «Осуждение гневливости» (ст. 260—283). К тому же, как и вся литература ранневизантийского периода, поэзия Григория обнаруживает самую очевидную преемственность по отношению к античной поэтике и приверженность ее традициям, несмотря на вполне естественную тягу к поиску новых поэтических средств. Эти две струи порой сочетаются у Григория неожиданно и разнообразно. Однако в аспекте художественности поэзия Григория исследована к настоящему моменту очень мало, хотя она могла бы служить чрезвычайно богатой почвой для подобных исследований: по силе художественного эффекта и по многообразию применения поэтических средств Григорий порой не уступает признанным поэтам античности. Но в пределах небольшой статьи можно отметить лишь немногие и основные черты его поэтики. Григорий в совершенстве владел квантитативным стихосложением, в основном его стихи — это чисто

и филигранно отделанные гексаметры, элегические дистихи и ямбические триметры. Во многих случаях размер явно гармонирует с содержанием. Можно указать множество примеров такой зависимости. Но один из наиболее ярких случаев — гемиямбы (или усеченные диаметры) в стихотворении «К своей душе», воспроизводящие напряжение внутреннего монолога, первая половина которого почти целиком состоит из взволнованных, лаконичных вопросов:

Скажи, чего ты хочешь? —
Мою спросил я душу.—
Большого ль, небольшого ль
Из благ, желанных смертным?

(Перев. М. Л. Гаспарова)

И, наконец, две автобиографические поэмы написаны Григорием различными размерами соответственно характеру каждой из них.

Ранняя поэма «О своих делах», более интимная и задушевная, где упоминания конкретных ситуаций тонут в многочисленных лирических экскурсах и молитвенных отступлениях, написана гексаметрами. Вторая поэма, «О своей жизни», состоит из 1949 ямбических триметров и своим огромным объемом и полнотой автобиографического изложения наводит на мысль, что автор стремился ничего не упустить из пережитого и спешил рассказать обо всем с наибольшей полнотой и точностью. Это привело к динамичности, а порой даже к сухости изложения. Разница в характере стихотворного повествования очень отчетливо сказалась, например, в эпитафиях родителям, содержащихся в обеих поэмах (ст. 117—134 и 51—67).

Что же касается поэтического языка — как отбора лексики, так и стилистических приемов, — то в этой области для Григория основным источником служит Гомер.

В упомянутых поэмах мы постоянно находим сравнения эпического масштаба, образы для которых заимствованы как из библейских текстов, так и из окружающей действительности. Как примеры таких сравнений можно привести два отрывка (где автор имеет в виду себя) из поэмы «О своих делах»: материалом для первого послужила знаменитая евангельская притча о добром самаритянине:

В Иерихон многославный, покинув Солима святыни,
 Странник спешил, — а в пути на него нападают бродяги:
 Рвут и терзают одежды, дубиной уродуют тело,
 Жертву свою на дороге бросают в муках предсмертных.
 Мимо идущие, с ними левит и священнослужитель,
 Сетуют горько при виде такого злодейства — и только...
 Лишь самарянин помог несчастному словом и делом.

(Перев. Л. А. Фрейберг)

Это не помешало Григорию через две сотни стихов обратиться к образам природы, где он обнаруживает незаурядный дар художественного видения.

(ст. 530—538)

Словно на бреге потока, под зимней бушующей бурей,
 Или сосну или стройный платан, неизменно зеленый,
 У основанья объяв, волна сокрушает и рушит,
 Прежде цепкие корни подмыв, в земле их ослабит
 И пошатнет над собой, и поклонятся ветви и сучья,
 Ляжет ствол, вознесутся над почвой бессильные корни,
 Рухнет древо, опоры лишась, в речную пучину,
 Шумной пеной вскипев, и поток его мчит на пороги,
 Где и реки неустанный напор, и дожди проливные
 Гнилью проникнут в него и в ничтожестве на берег кинут...

(Перев. М. Л. Гаспарова)

В таких словах Григорий описывает свое одиночество, свой разлад с самим собою и с окружающими.

О высоком мастерстве Григория в живописании природы свидетельствует также и начало поэмы в элегических дистихах «О природе человеческой», где описание тихого вечера в лесу выходит далеко за пределы византийской специфики. Один из очень значительных моментов в поэтике Григория — применение в гексаметрах и дистихах известных гомеровских эпитетов, которые порой неожиданно переосмысливаются. Интересно, например, сочетание определений дьявола в начале поэмы «О своих делах». «Злой демон» (δαίμων κακόβροτος) в другом месте превращается в «плетущего козни» (δόλομῆτις) — постоянный эпитет Гермеса у Гомера. Здесь мы имеем дело с явным изменением значения эпитета, поскольку Гермес вовсе не являлся в греческой мифологии воплощением зла.

Следующее же определение — «свету подобный» (φωτὶ εἰκώς), включая его контекст, — построенное по аналогии с гомеровским νοτὶ εἰκώς, представляет собой не что иное, как лексический вариант названия *Lucifer*.

Вообще же Григорий чрезвычайно широко применяет там, где это позволяет стихотворный размер, гомеровскую морфологию. Поэтому эпический колорит у него ощущается как общий настрой данного стихотворения, независимо от хронологической соотнесенности лексики, так что специфическое словосочетание античной и классической прозы — ἀμφὶ πληθούσης ἄγορᾶς (около времени, когда рынок полон народа) и феокритовское прилагательное πόλυχανδής (много вмещающий) в окружении форм гомеровского диалекта как стиливые нарушения восприняты быть не могут.

Образная система поэзии Григория тоже часто восходит к античным источникам, но здесь чаще, чем в метрике и в стиле, мы сталкиваемся с теми моментами, которым впоследствии суждено было превратиться в специфические штампы византийской литературы. Он охотно и подробно рассказывает свои видения-сны, посетившие его в детстве, — о небесном огне и о пришедших к нему Целомудрии и Смирении в образе двух красивых женщин («Плач о страданиях своей души», ст. 239), и в зрелом возрасте — о своих отношениях с константинопольским духовенством и о своей избранности («Сон о храме святой Анастасии»). При этом описание наружности двух аллегорических женских образов, их внушительные дидактические монологи напоминают знаменитый рассказ софиста Продика, дошедший благодаря «Меморабилиям» Ксенофонта и известный под названием «Геракл на распутье», где описание наружности женщин — Порочности и Добродетели — построено на противопоставлениях.

Подобное противопоставление мы находим и у Григория в огромной моралистической поэме «Похвала Девству». Основная, наиболее живая и красочная, часть поэмы состоит из двух речей, произносимых аллегорическими персонажами — Супружеством и Девством. Речам предпослано детальное описание внешности двух женщин — описание, поражающее своей реалистичностью и наглядностью. Рядом с цветущей женщиной — Супружеством, для описания красоты которой Григорий не жалеет красок, перед читателем возникает иная фигура «в темной

власянице, подпоясанной веревкой», с распущенными волосами, с ввалившимися глазами на исхудавшем лице. Весьма вероятно, что для этого образа реальной основой послужили изображения мучениц — изображения, которые ко времени Григория приобрели уже некоторые традиции и в литературе, и в живописи.

Обе речи написаны по всем правилам софистической ораторской техники, но побеждает, конечно, Девство.

Диалектический метод диалога широко применяется Григорием в поэтическом творчестве. В форме диалога написаны философско-религиозная миниатюра «Разговор с миром» и две небольшие поэмы в триметрах — «Сравнение жизней» и «Беседа с теми, кто часто клянется», находящиеся среди стихов моралистических, и стихотворное размышление под названием «К самому себе в вопросах и ответах». Да и большинство стихов, озаглавленных «К себе» или «К своей душе», представляют собой не что иное, как речи одного из участников диалога с обязательно домысливаемым собеседником. Следует сказать о Григории, наконец, как о мастере инвективы, в жанре которой написаны два из моралистических стихотворений — «На благородного, но безразличного человека», поэма в дистихах «Осуждение любящих наряды женщин», а из автобиографических — «На Максима».

Поэму о женщинах, замечательную описанием современных Григорию нравов и бытовых деталей, уже давно сближают с сатирой Симолида Аморгского⁹; стихотворение «На Максима» представляет собой гневный монолог против церковного авантюриста, одного из константинопольских врагов Григория.

Во втором стихотворении особенно важны те сентенции общего характера, которые превращают это личное, обращенное к одному человеку обвинение в характеристику целого общества, как, например:

...По углам разогнаны
Способности и доблесть затирается;
Зато победоносное невежество,
Чуть рот раскроет, дерзостью одной берет¹⁰.

(Перев. С. С. Аверинцева)

⁹ L. Montaut. Revue critique de quelques questions historiques se rapportant a saint Grégoire de Nazianze. Paris, 1878.

¹⁰ Перевод отрывков в кн.: Памятники византийской литературы IV—IX веков, стр. 134—137.

Для ранневизантийского переходного периода поэзия Григория Назианзина была явлением чрезвычайной важности, но она была лишь одной ветвью, одной струей в том пестром и разнообразном потоке новой поэзии, который был вызван к жизни сосуществованием двух культур. И если поэзия Григория была неким «синтезом лирики и эпоса»¹¹, то и лирика сама по себе, и эпос сам по себе продолжали свое существование в новых условиях, приобретая с течением времени новые черты.

И если для IV века — века окончательного утверждения христианства и оформления его теоретических основ — лирика Григория была знаменем времени, то для следующего, V века наиболее характерным явлением в области литературы станет эпос, так же как и поэзия Григория, отправляющийся во многих своих чертах от античных традиций, но во многом от них уже отступающий.

По-видимому, из большой и разнообразной эпической продукции IV—V вв. сохранилось лишь несколько произведений. Самое раннее из них — весьма любопытный памятник языческо-христианского синкретизма, поэма «О святом Киприане», написанная женой Феодосия II Каллитрафа (409—450) Евдокией. Затем, сохранилось полностью несколько мифологических поэм Квинта Смирнского, Коллуфа и Трифиодора¹²⁻¹³, продолжающих в эллинистической традиции разработку сюжетов древнейшего циклического эпоса, и поэма «О Дионисе» Нонна Панопольского.

Биографических сведений обо всех этих авторах, кроме Евдокии, не сохранилось. Только в их прозвищах, которые упоминают и малоазийскую Смирну, и среднеегипетский Папополис, и в лаконичных намеках составителей византийских энциклопедий, где Коллуф и Трифиодор названы уроженцами Египта, мы можем заметить существенную общую черту их неведомых нам жизнеописаний: они все происходили из удаленных от столицы областей, и этот факт может служить еще одним подтверждением

¹¹ G. Misch. *Geschichte der Autobiographie*, Bd. I, 1-ste Hälfte. Berlin, 1950.

¹²⁻¹³ Перевод отрывков из всех трех поэм в кн.: «Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V веков». М., 1964, стр. 41—55, 56—61 и 62—67.

огромной территориальной распространенности эллинистических культурных традиций.

Античная основа в сочетании с христианскими и восточными наслоениями, соотношение этих моментов, степень их внешней «прилаженности» друг к другу — вот единственный критерий для хотя бы приблизительного воссоздания личности каждого из упомянутых авторов.

Исключение в этом отношении представляет только поэма «О святом Киприане»: судьба ее автора оказалась настолько необычной, что на многие века стала для хронистов источником легенд и эпизодов моралистического характера.

Жизнь дочери преподавателя риторики, сделавшейся византийской императрицей, началась счастливым и стремительным взлетом и окончилась в изгнании, причиной которого, видимо, были придворные интриги. «Она была высокообразованной, — пишет о ней современник, церковный историк Сократ, — дочь софиста Леонтия из Афиц; она училась у своего отца и была сведуща во многих науках. Когда император захотел на ней жениться, епископ Аттик крестил ее и вместо Афинаиды нарек Евдокией» («Церковная история», VII. 21).

Брак Феодосия II и Элии Афинаиды, приехавшей в Константинополь из-за семейных раздоров после смерти отца, был устроен сестрой императора Пульхерией. Стоящая фактической правительницей при брате, Пульхерия впоследствии увидела в своей новой родственнице опасную соперницу и постаралась ее обезвредить. «Хроника» Феофаана рассказывает о внешней причине опалы и ссылки Евдокии: это небольшая новелла о том, как Феодосий заподозрил жепу в любовной связи с одним из своих приближенных¹⁴. Следствием этого была казнь сановника и ссылка Евдокии. Находясь в Иерусалиме, Евдокия, успевшая стать ревностной христианкой, некоторое время покровительствовала монофиситам. Некоторые хронисты изображали жизнь Евдокии, прибегая к сказочно-фольклорным деталям, из которых наиболее интересен рассказ о

¹⁴ «Theophanis Continuati Chronographia», р. 72. См. также М. Е. Грабарь-Пассек. Императрица Евдокия (Афинаида). — В кн.: «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 132—134.

семи мудрецах, сопровождавших Афинаиду в Константинополь¹⁵.

Евдокия открывает собой ряд византийских ученых женщин, прославившихся также и на литературном поприще, которых мы и находим почти в каждом периоде византийской литературы, как, например, Касия, Евдокия Макремволитисса, Анна Комнина. Ею были написаны в модном тогда жанре гомеровских центонов стихотворные переложения книг Захарии и Даниила и других глав Библии, а также упоминаемые Сократом энкомии в честь победы, одержанной войсками Феодосия над персами, и в честь города Антиохии.

Поэма «О святом Киприане» занимает промежуточное положение между религиозной и светской сферами поэтического творчества Евдокии. Сохранилась эта поэма неполностью: из трех книг дошли только первая — без начала, вторая — без конца, третья же была утеряна целиком. Но о содержании утраченных частей мы имеем сведения благодаря тому, что творчество Евдокии весьма ценилось в кружке патриарха Фотия, где читали и ее поэму о Киприане, и ее библейские парафразы.

Потерянное начало поэмы Фотий излагает так: «В этом же самом томе содержались написанные подобным же стихотворным размером (гексаметром.— Л. Ф.) три книги во славу мученика Киприана: и сами стихи указывали, как это обыкновенно бывает, словно чада на мать, что это также законное детище царицы.

Первая из этих книг посвящена подвигам блаженной мученицы Юстины... некий человек был охвачен любовью к ней и, так как усилия его были напрасны, пришел к искушенному в искусстве магии Киприану, прося его помочь погибающему от любви и на него направить помыслы девушки. Далее излагается, как Киприан пытался применить все способы волшебства и наигибельнейших демонов насылал на девицу, чтобы сломить ее целомудрие; но они были посрамлены, обессилены и отогнаны святым крестным знаменем, как он узнал это от них самих. Поэтому он отказался от этих нечестивых помыслов и сжег все колдовские книги.

¹⁵ Имена этих мудрецов (Кран, Кар, Курв, Пелоп, Нерва, Сильван, Аппеллес) указывают на самое грубое смешение различных историко-культурных понятий.

Наконец, вскоре проникнувшись верой христианской, он принял крещение и был назначен священнослужителем в храме. Поэтому он и дар получил от Бога изгонять и болезни и демонов, а затем достиг и сана архиепископа.

Вот что содержит первая книга» («Мириобиблион», 184).

Как можно заметить даже из этого краткого пересказа, вторая книга, так называемая «Исповедь Киприана», распространившаяся также в латинской версии, представляет собой и в историко-культурном и в литературном отношении наиболее сложную и наиболее интересную часть поэмы. Именно эта часть, которая не оставила никаких следов в последующей агиографической литературе¹⁶, видимо, есть личная заслуга Евдокии, и в этой части обнаруживаются незаурядные ее знания греческой мифологии, религии, обрядов, народных верований.

Киприан начинает свое повествование с детства, и предчитателем проходит в определенной, в установленной традициями последовательности весь путь выучки мага, для которой требуется двадцать лет жизни. Десятилетним мальчиком Киприан начинает прислуживать па Элевсинских мистериях и на Панафинеях, а затем удаляется на Олимп.

...Ведь те, кто в незнание коснеет,
Домом блаженных богов называет эту вершину.

(Перев. М. А. Грабарь-Пассек)

Эти слова Киприана предваряют рассказ о его первоначальном приобщении к области сверхъестественного. Пять лет длится «созерцательный» период его жизни, во время которого он убеждается в существовании множества духов, учится видеть воплощение злых сил в окружающих предметах.

Несмотря на «демонологический» налет этой части, в ней уловима весьма простая мысль: в своей сущности мир не таков, каким он предстает в своей видимости,— мысль, которая, в каком бы обличье и когда бы ни выступала, всегда была связана с известной любознательностью и служила стимулом познания действительности. Эта мысль

¹⁶ Симеон Метафраст. Житие и мученичество святых Киприана и Юстины.— В кн.: «Памятники византийской литературы IX—XIV веков». М., 1969, стр. 89—103.

развита в следующих строках поэмы, где сверхъестественное, демоническое выступает в тесной связи с началом естественно-познавательным. Достигнув пятнадцати лет, Киприан поставил своей целью «постичь богов и духов природы». Путь его странствий идет через Аргос, где он — опять жрец на таинствах, через Спарту, где ему удастся увидеть деревянного идола — символ древнейшего культа Артемиды, и, наконец, во Фригии он постигает искусство гадания по внутренностям, а в Скифии — приметы из царства животных.

Демонология в этой части поэмы настолько близко соприкасается с естествознанием, что некоторые строки напоминают дидактический эпос, лучше всего известный нам по поэме Лукреция. Например:

Все я узнал — не только о том, что губительно людям,
Но и о том, что в цветущих скрывается травах и в соке
Самых красивых растений, что в тело людей истомленных
Яд свой вливает...

(Перев. М. Е. Грабарь-Пассек)

Или:

Понял, как воздуха вихри весь мир обтекают по кругу,
Понял родство меж струей водяной и землей плодородной,
Между потоком дождя и божественной воздуха силой.

(Перев. М. Е. Грабарь-Пассек)

В двадцать лет Киприан отправляется в Египет, в окрестности Мемфиса, где спускается в подземное царство, познает действие подземных сил и познает духов, олицетворяющих человеческие пороки — ложь, зависть, мстительность и т. д. Наконец, в тридцатилетнем возрасте Киприан приобщается к «искусству халдеев», т. е. к астрологии, которая увенчивает образование мага.

И когда — в следующем эпизоде поэмы — к нему обращается Аглаид с просьбой приворожить Юстину, Киприан пускает в ход все свои обширные познания. Однако все ухищрения его побеждает нравственная чистота Юстины. Тогда, как это известно из латинской версии, маг понимает бессилие своего искусства в данном положении. Он начинает творить всевозможные злодеяния, в которых он кается, не жалея красок. Описаны всевозможные преступления, и ужасы здесь нагромождены со всей силой фанта-

зии средневекового человека. Здесь следует напомнить начало его исповеди:

Жил ли еще хоть один человек, кто подобным нечестьем
Был преисполнен, как я, кто демонам, грешник, предался?

(Перев. М. Е. Грабарь-Пассек)

Ответом на эти слова Киприана, на его «горячие слезы», на его «боль и страдание», уже упоминавшиеся им ранее, служит речь старца Евсевия — образец парафразы на христианскую проповедь (Евсевий говорит о «неисчерпаемом милосердии Божьем»), и тогда Киприан сжигает свои колдовские книги.

«Исповедь» содержит еще одну деталь, значительную и в литературном и в историко-культурном отношении. Мы сталкиваемся здесь с довольно редкой попыткой в литературе дать портретное изображение сатаны, не прибегая к нарочито устрашающим деталям, заимствованным из мира животных (хвост, рога, когти), или к считающимся неприятными чертами человеческой внешности. Портрет «главного демона», как называет его Киприан, составленный сплошь из «световых» эпитетов и образов, как бы продолжает традицию обозначения в мире злого начала как «светоносного», т. е. Люцифера (или Φωσφόρος)¹⁷. Лик «князя тьмы» сравнивается с золотым цветком; далее последовательно использованы и «огонь кудрей» и «блеск короны», и «сияние драгоценных камней», «блистающий, подобно огню, взор»; он восседает среди звезд.

Это описание включает строки, содержащие объяснение этому нагромождению образов, на первый взгляд, не вяжущихся с обычным представлением о темных дьявольских силах:

Так он всему, что бог сотворил, подражает, враждуя

С вечным бессмертным владыкой, с его святым окруженьем.

(Перев. М. Е. Грабарь-Пассек)

И это толкование также восходит к библейскому тексту и к традиционным его метафразам¹⁷.

Вторая книга наиболее важна и для идейного смысла поэмы. Именно в этой книге, в самом ее начале, сформулирована цель — обличение «обмана и лживости» языче-

¹⁷ Книга Исайи, XIV, 12.

ских кумиров, и хотя в ходе дальнейшего увлекательного и красочного изложения читатель порой забывает об этой цели, эта мысль появляется в конце книги, в виде уже измененном, прямолинейно-агитационном. Речь Евсевия, построенная по образцу и в манере классической риторики, защищает официально принятую христианскую религию.

Третья книга возвращает читателя к сюжетной канве жития. В изложении Фотия, которое совпадает с версией, использованной Метафрастом, события разворачиваются следующим образом. Начав с низших степеней священства — с ампула помощника при литургии, Киприан достигает кафедры пресвитера, при этом путь мага, начавшийся с прислуживания при Элевсинских мистериях, как бы повторяется, но в ином плане. Затем Киприан получает епископское место в Карфагене и назначает Юстину диакономом одного из монастырей. Но в правление Деция, во время очередного гонения на христиан, Киприан и Юстина становятся жертвами клеветы и погибают мученической смертью.

Для отношения византийцев к поэме о Киприане весьма показательно, что датированная X веком единственная рукопись поэмы содержит еще стихи Григория Назианзина и переложение «Евагелия от Иоанна» Нонна, которые в византийских образованных кругах пользовались большой популярностью.

Фотий отзываясь с похвалой об энкомиях Евдокии, полагая, что она мастерски владела стихосложением: «Заглавие рукописи подтверждает, что оно написано женщиной, и женщиной, причастной к тонкостям дворцового этикета, а отчасти потому, что оно в высшей степени прекрасно, оно и заслуживает восхищения» («Мириобиблион», 183).

Эпосу Евдокии, в котором языческая линия представлена как нечто необычное и безусловно подлежащее осуждению, сопутствуют произведения иного направления: это эпические обработки греческих мифов, принадлежащие вышеупомянутым поэтам. Из них две небольшие поэмы, датируемые приблизительно V веком, останавливаются на отдельных эпизодах троянской эпопеи: поэма Трифиодора «Взятие Трои» отличается преувеличенным морализмом и натуралистичностью в описаниях батальных эпизодов; поэма Коллуфа «Похищение Елены» близ-

ка по манере изложения к эллинистическим эпиллиям. Обе они обычно квалифицируются как произведения абсолютно эпигонские ¹⁸.

Наиболее же выдающееся произведение в подобном жанре — большая историко-мифологическая поэма Квинта Смирнского «Послегомеровские события». Квинтом Смирнским открывается эта тематическая линия, которая не покидает впоследствии византийскую литературу до последних веков ее существования. Так, например, в последующие века троянские мифы на свой лад толкует и хронист-сказочник Иоанн Малала (VI в.), и поэт-эрудит Иоанн Цец (XI в.), и поздневизантийская куртуазная «Ахиллеида» (XV в.).

Несмотря на многие черты, присущие греческой мифологии, которые не могли быть приняты церковью, христианская культура прибегала к греческим сказаниям как к сокровищнице художественных средств и даже как к источнику морализма. Это обращение к мифологическим сюжетам даже в сфере богословской литературы было санкционировано еще в предыдущий век аллегорическими толкованиями гомеровских поэм, содержащимися в речах Григория Назианзина ¹⁹. Поэтому не удивительно, что в век сосуществования языческой и христианской культур возникают многочисленные вариации на темы гомеровского эпоса.

Как и большинство позднеантичной продукции на мифологические темы, «Послегомеровские события» посвящены восполнению пробела в сюжетной линии между «Илиадой» и «Одиссеей». Квинт пачипает описанием событий, непосредственно следующих за сожжением тела Гектора, — битвы с амазонками, с эфиопским войском Мемнона, гибели Ахилла и Париса и, наконец, гибели самой Трои, а кончает отплытием греков из Трои. Описание этих событий имело свою давнюю традицию со времен возникновения киклического эпоса, с которым Квинт, как считает большинство исследователей, был знаком ²⁰. Однако количество источников, привлеченных Квинтом, выходит далеко за пределы греческого эпоса, к которому восходят образы амазонки Пептессилей, Мем-

¹⁸ «История греческой литературы», т. III. М., 1960.

¹⁹ J. Pepin. *Mythe et allegorie*. Paris, 1958.

²⁰ F. Vian. *Recherche sur les Posthomericas de Quintus de Smyrne*. Paris, 1959.

нона, эпизоды смерти Ахилла и Париса, самоубийства Аянта, разрушения Трои. «Послегомеровские события» обнаруживают знакомство их автора с трагедией, эллинистической литературой, римской поэзией²¹. Поэтом были использованы также и локальные предания, возникавшие в связи с культами троянских героев не только в самой Греции и Троаде, но и на территории бывших греческих колоний, от Киликии до Херсонсса. Несмотря на отсутствие четкой композиционной линии, поэме присущ объединяющий мотив божеского возмездия за всякое совершенное человеком зло,— мотив, который должен был неизбежно возникнуть в эпоху распространения христианской идеологии.

Язык и особенности гексаметра Квинта служат свидетельством тех изменений, которые претерпевают эти две области с начала эпохи эллинизма. Как и все подражатели Гомера, Квинт вводит массу эпитетов, среди которых есть не только прямые заимствования из «Илиады» и «Одиссеи», но и так называемые «ложные» гомеровские эпитеты, составленные из слов позднего происхождения.

Стиль Квинта характеризуется обилием риторических фигур в сочетании с неправильным использованием синтаксических конструкций. Его гексаметру присущ ряд особенностей, который подводит нас к той реформе стихосложения, которая была осуществлена через несколько десятков лет Нонном из Панополиса.

Автор двух огромных поэм, различных по сфере возникновения и по сюжетной основе, но сходных по манере художественного преподнесения материала, Нонн остается в смысле своих биографических реалий фигурой загадочной. Однако уже сами заглавия его поэм достаточно красноречиво говорят о том, какой насущной потребностью для византийского образованного общества того времени стало объединение христианских идей и эллипских традиций. Нонном написаны две огромные поэмы в гексаметрах — «Дионисиака» (или «Деяния Диониса») и «Переложение Евангелия от Иоанна». Эти поэмы в формальном от-

²¹ Зависимость поэмы Квинта от «Энеиды» неоднократно была предметом исследования. Вопросу о том, что эпизод с Синоном, содержащийся в обеих поэмах, восходит к древнейшим, догомеровским преданиям, посвящена статья: *J.-W. Jones. Trojan legend. Who is Sinon? — CJ, 1965.* Ср. также библиографию в кн.: *F. Vian. Указ. соч.*

ношении служат ценным свидетельством перехода от квантитативного, или метрического, стихосложения с теми изменениями в живой разговорной речи, которые стали явными к его времени, к тоническому.

На основании уже давно ведущихся исследований²² по реконструкции путей этого перехода в его деталях мы можем представить себе процесс следующим образом. Уже у поэтов Антипатра Сидонского (II в. до н. э.) и Филиппа из Фессалоники (I в. н. э.), эпиграммы которых известны по «Палатинской антологии», наблюдаются значительные нарушения принципов метрического стихосложения. Эти нарушения стали возможны оттого, что начало исчезать различие долгих и кратких звуков и для произношения, и для восприятия. Затем в течение нескольких столетий этот процесс приводит к перерождению природы ударения: музыкальное ударение, свойственное греческому языку классической эпохи, превращается в экспираторное. Этим и была обусловлена та реформа гексаметра, ощутимые следы которой мы находим у Нонна, который не мог отказаться от традиционного эпического размера. Такая приверженность традиции объясняется тем, что новые метры не нашли себе еще широкого применения. Тоника в эпоху Нонна была уже известна в области гимнографии и практиковалась в той ее части, которая была ближе к народному творчеству, но ученая церковная поэзия, как это было видно на примере Григория Назианзина, прочно держалась квантитативного стихосложения в его классических формах.

Обе поэмы Нонна обнаруживают в нем человека незаурядной образованности. Техника стихосложения у него поднимается до виртуозности. Нонн ограничил число спондеев, которые в его время на слух уже не отличались от двухмерных ямбических стоп, и, насколько это было для него возможно, расположил слова так, чтобы конец стопы совпадал с концом слова. О его младших современниках — Трифидоре, Коллуфе, Мусее — говорят как о «поэтах школы Нонна»²³.

Двуплановость свойственна творчеству Нонна не только в области стихосложения. По содержанию две его поэмы обращены к различным сферам духовной жизни,

²² J. Vendryes. Traite d'accentuation grecque. Paris, 1945; R. Cantarella. Указ. изд., v. II.

²³ L.-H. Jordan. Geschichte der altchristlichen literatur. Leipzig, 1911.

определяющим жизнь византийского общества. Метафраза на «Евангелие от Иоанна» противостоит светская «Дионисиака» в 48 песен, где о Дионисе излагается все, что за время своего существования накопила греческая мифология. «Дионисиака» состоит из нескольких сюжетных планов. Первый из них — мистерияльный: это троекратная теофания Зевса в рожденных им Дионисе-Загрее, Дионисе-Вакхе и Дионисе-Иакхе, из которых два первых божества погибают и только третье восходит на Олимп; второй план — исторический, включающий все эпизоды возникновения виноделия, поданные в аллегоризированном виде (в поэме введены аллегорические фигуры сатира Амπεла — виноградной лозы и Стафила — виноградной кисти), и описание похода Диониса на индов, что служит автору предлогом (по традиции, идущей от различных топологических эпосов) дать исторический очерк Индии. И наконец, третий план поэмы представляет собой мифологический орнамент, в котором использованы и поэмы Гомера, с их поздними наслоениями и трактовками, и александрийский жанр буколических идиллий.

Поэма изобилует аллегорическими образами. Кроме упомянутых выше Амπεла и Стафила, мы встречаем сына Стафила — Ботрия (Гроздь), аллегоризированы и Пифос (сосуд для вина), и Фтонос (Зависть) и Апата (Обман), — и это далеко не полный перечень. По всей поэме красной нитью проходит мотив превращения. При этом необходимо заметить, что тон этому мотиву задается уже в самом начале поэмы: ее традиционный приступ упоминает не только Музу (Μοῦσα), но и изменчивого (πολύτροπος) Протея. Затем начинается серия метаморфоз: описано превращение Актеона в оленя, Зевса — в дракона (при его женитьбе на Персефоне — от этого брака рождается Дионис-Загрей); Эрос принимает облик погибшего сатира Амπεла, а сам Амπεл превращается в виноградную лозу; Эрида является Дионису в образе Реи, во время столкновения свиты Диониса с царем Ликургом вакханка Амвросия становится виноградной лозой и крепко обвивает врага, лишая его таким образом возможности продолжать преследование; Ирида предстает перед Дионисом, приняв облик Гермеса.

Несколько раз мы наталкиваемся у Нонна на откровенные переделки известных гомеровских эпизодов. В начале поэмы помещен каталог богов, в середине — каталог

племен, вызвавшихся помогать Дионису в его походе на индов. Перед решающей битвой с индами Дионис получает от фригийского Аттиса необыкновенно богато украшенный изображениями щит. В центре щита на этот раз — звездное небо, которое обрамлено различными мифологическими сюжетами фиванского и мэонийского цикла, в изложении которых Нонн старается соблюдать хронологическую последовательность. И наконец, подобно Гомеру, Нонн делит богов на две группы: помогающие Дионису и враждующие с ним. Зевсу поэтом отводится особая роль вершителя судеб: у Зевса созревает план научить людей виноделию, по его приказанию Дионис выступает походом в Индию, его вмешательством прекращена кровавая битва Диониса с индами у реки Гидаспа. Нонн подражает Гомеру совершенно сознательно: он называет свою поэму «чекан по гомеровскому образцу» (τύπον μιμηλὸν Ὀμήρου — XXV, 8). В области художественных средств Нонн тоже делает Гомера своим главным образцом для подражания. Кроме широкого использования гомеровской лексики, Нонн часто прибегает к сравнениям гомеровского масштаба; при этом текст гомеровских поэм он использует в форме отрицательного параллелизма. Например:

Так не гремела вода разъяренной реки Симоэнта.

В бешенстве так не клубились мутные воды Скамандра,
Как Гидаси поднялся и преследовал Вакхово войско²⁴

ἦναι (XXIII, 221—223)

Поэт никогда не упускает возможности выразить свой восторг перед гомеровскими поэмами, которые он называет «мудрая труба Гомера» (σοφὴ σάλπιγξ Ὀμήρου — XXV, 1269). «Дионисиака» после своего появления имела успех у читающей публики. Все три плана, отмеченные в поэме, воспринимались довольно отчетливо в своей традиционной линии и в практическом применении обработанного Нонном материала. Символика поэмы, многочисленные намеки в ней и недосказанность, при полной загадочности личности самого поэта, превращаемого исследовательской традицией то в гностика, то в язычника-мифографа, толкали читателей «Дионисиака» к отысканию мистического фона поэмы; иногда даже астрологи

²⁴ Здесь и далее переводы, особо не оговоренные, выполнены автором статьи.

находили нужный для себя материал²⁵. Наиболее интересное и непосредственное в использовании «Дионисиака» в последующие эпохи мы находим лишь в X—XI вв., когда миниатюры в списках поэмы настолько заинтересовали художников, что именно по этим миниатюрам стали делаться некоторые изображения светского характера, как это видно, например, на резных украшениях ларца из слоновой кости, хранящегося в сокровищнице Вероли²⁶.

В сохранившейся части византийской светской поэзии Нонн замыкает собой линию мифографических эпосов. Эпические произведения его младшего современника Христофора Коптийского, который происходил из окрестностей египетских Фив и писал в царствование Анастасия (491—518), утеряны. Христофору принадлежали поэмы «Исаврика» — древнейшая история малоазиатских городов, и «Лидиака» — история Лидии, из которой происходил Анастасий. Возможно, вторая поэма была уже одним из ранних опытов придворного эпоса, которому суждено было лишь позднее занять одно из первых мест в византийской литературе. Сохранились многочисленные эпиграммы Христофора, объединенные по классификации «Палатинской антологии» в три книги, среди которых особенно важна поэма в жанре экфрасиса (т. е. детального художественного описания предмета или явления), который стал особенно популярен при Юстиниане, т. е. в эпоху окончательного оформления византийской государственности с ее спецификой и расцветом монументального искусства.

Анастасий был предшественником Юстиниана, и уже при нем стали явными предпосылки тех направлений, которые получили развитие в следующую эпоху.

Мы располагаем сейчас двумя сохранившимися образцами экфрасиса, которые, подобно поэмам Нонна, обращены к двум разным культурам. Экфрасис Христофора описывает произведение языческой архитектуры, экфрасис современника Юстиниана, Павла Силенциария, описывает окончательно отстроенный в 537 г. храм Святой Софии, в котором воплотились все основные черты классического византийского стиля.

²⁵ Q. Cataudella. Sulla poesia di Nonno Panopolitano. — «Atene e Roma», t. 38, 1936, p. 176—184.

²⁶ E. Simon. Nonnos und Elfenbeinkästchen aus Veroli. — JDAJ, t. 79, 1964, p. 279—336.

Поэма Христора называется «Описание изваяний в общественном гимнасии, который именуется «Зевксиновым». Здание, о котором идет речь, было построено еще Септимием Севером (193—211). В византийскую эпоху с одной стороны от него вырос Большой Дворец, с другой — храм Святой Софии. Новыми исследованиями было установлено, что это были термы, а не гимнасий; термами называют это здание и византийские эпиграмматисты²⁷. Это здание сгорело в 532 г. во время восстания «Ника». Статуи, о которых пишет Христор, были свезены со всех концов империи еще Константином при постройке и отделке новой столицы.

В 416 гексаметрах, с большой примесью гомеровской лексики, Христор описывает около восьми десятков скульптур. Это были статуи греческих богов (Аполлон, Гермес, Афродита), гомеровских героев (Ахилл, Аянт, Хрис), поэтов, историков, философов. Были среди них и скульптурные группы: Менелай — Елена, Пирр — Поликсена, Парис — Энона, Эней — Креуса, Одиссей — Гекуба. В описаниях статуй Юлия Цезаря (с эгидой и скипетром — «нового, второго «Зевса», ст. 90) и Помпея отдана известная дань Древнему Риму — предшественнику Рима Второго. В духе придворной поэзии упомянуто, что император Анастасий, при котором жил и творил Христор, происходит из того же места, что и Помпей.

Все описания Христора представляют собой более или менее пространные, порой несколько витиеватые характеристики изваянных персонажей. То, что Христор говорит об эллинских литературных знаменитостях, имеет на себе явный налет штампа, утвердившегося в позднеантичной риторике. Упомянуты и «бог вдохновенный напев Гесиода», и «благозвучный» Терпандр, и «полнозвучная песнь Стесихора», и Вергилий — «поющий высоким напевом лебедь». «Ты знаешь, что все уничтожается стареющим временем», — говорит Христор о Демокрите; Ксенофонт назван «любящим состязания на поприще истории». И только описание статуи Гомера, занимающее около полусотни строк, отступает от этого шаблона. С искренним восхищением и любовью описана внешность «богоравного мужа».

²⁷ Напр., в стихотворениях Леонтия. — АР, X, 614, 650, 803.

Отмечены красота волос, открытый лоб, высокие брови, чтобы снять впечатление слепоты; подчеркнута одухотворенность скульптуры.

При всей своей склонности к употреблению гомеровских эпитетов Христофор не следует классическому эпосу всецело и слепо: хотя он и использует гомеровский шаблон, но эпитеты иногда составляет самостоятельно — явление, которое уже наблюдалось у Квипта Смирнского.

Гомеровский язык в это время окончательно утверждается как традиционный эталон для поэтических жанров, независимо от их содержания и направленности. Его использует и юстиниановский панегирист — Павел Силенциарий.

Творчество Павла Силенциария — наиболее характерное явление в области византийской поэзии VI в. Оно как нельзя лучше иллюстрирует две основные тенденции в политике Юстиниана: классическое реставраторство в искусствах и законодательстве как воплощение мечты о возрождении Римской империи и беспощадное преследование всяких отступлений от христианской ортодоксии как диктуемое ходом истории стремление к государственной централизации.

Следствием первой из этих тенденций было возрождение некоторых античных жанров. Именно в эту эпоху оживает и расцветает античная эпиграмма в том виде, какой мы ее знаем в эллинистическую эпоху; это подтверждается и стереотипными, преимущественно любовными темами эпиграмм, и введенным в них традиционным мифологическим орнаментом: Афродита — с ее обычными синонимами Киприды и Пафии, Дионис — Вакх, непременные спутники буколки Пап и Адонис и т. д.²⁸

Заметно изменилась по сравнению с ранневизантийским периодом и личность поэта — творца стихотворных миниатюр. Если в IV в. — это лицо духовное (Григорий Назианзин), то в эпоху Юстиниана такой поэт — уже лицо светское, человек высокого положения в государственном аппарате, получивший в свое время основательное образование и поэтому усвоивший художественные традиции античности (Агафий — юрист, Македоний — консул, Юлиан — префект Египта).

²⁸ Об этом подробнее в настоящем издании, в статье Ф. А. Петровского, стр. 161 и сл.

Знание классической древности и владение древним искусством риторики Юстиниан умел ценить и использовать для популяризации своей политики и своих культурных предприятий: при Юстиниане возникла явная нужда в панегиристической литературе — направление, загложшее уже в последние столетия античности.

К кругу панегиристов, которые пользовались покровительством императора, принадлежал и Павел Силенциарий. Со времени Григория Назианзина это первый поэт, о котором сохранились довольно точные биографические сведения. Известны имена отца и деда Павла — знатных и состоятельных византийцев. Агафий называет его «сыном Кира и внуком Флора» («О царствовании Юстиниана», V, 9); прозвище Павла — *Σιλεντιάριος* — не что иное, как вельможный титул: «силенциариями» (от лат. *silentium*) назывались придворные, которые при церемониальных выходах императора водворяли молчание среди присутствующих. Из двух его эпиграмм, находящихся в «Палатинской антологии», известно, что у него были две дочери: умершая в 12-летнем возрасте Македония (VII, 604) и Аникития, о которой он пишет как о находящейся на выданье (IX, 770).

«Палатинская антология» сохранила два случая дружеского обмена эпиграммами Павла с Агафием, что свидетельствует о дружеских отношениях между ними (V, 292—293 и 299—300).

Павел Силенциарий известен как автор тщательно отделанных любовных, посвятительных, надгробных эпиграмм, в которых использованы мотивы александрийской любовной поэзии, содержащих много точек соприкосновения с Горацием, римской элегией и эпистолярной эротикой писем Филострата. Эта сторона творчества Павла свидетельствует о его превосходном классическом образовании.

Среди эпиграмм Павла мы встречаем и два миниатюрных экфрасиса, относящихся к римской скульптуре вакханки (XVI, 57) и к портрету императрицы Феодоры (XVI, 77) — фрагменту знаменитой равеннской мозаики²⁹. Видимо, выбор поэта, который сделал Юстиниан, когда понадобилось поэтическое увековечение храма Святой Софии, не был случайным.

²⁹ Ch. Diehl. Justinien et la civilisation Byzantine. Paris, 1902, p. 37.

Сочинение Павлом «Экфрасиса храма Святой Софии» — единственная достоверная дата из биографии поэта: экфрасис сочинен по поводу освящения заново отстроенного храма; рукописное предание сообщает дату окончания поэмы — декабрь 562 г., хронисты сообщают дату праздника — 6 января 563 г. Экфрасис (1029 стихов) представляет собой довольно сложное произведение и в метрическом и в композиционном отношении. Эти два плана выдержаны в тесной зависимости от содержания: собственно дескриптивная часть поэмы написана гексаметрами, все ее риторическое обрамление — ямбическими триметрами. Поэма делится на две части, из которых первая была прочитана во дворце, вторая (сохранившаяся хуже) — в доме патриарха Евтихия, совершившего освящение храма.

Первая часть начинается двумя ямбическими вступлениями, из которых первое обращено к императору, второе к патриарху.

Далее излагается в общих чертах тема экфрасиса, и эта небольшая часть завершается энкомием императору и его строительству церквей, которое — «превзойдет славу Капитолия» (ст. 167).

В следующих стихах дается историческая справка — описано второе здание храма и возникновение плана его перестройки. Этот эпизод завершается чисто риторическим приемом — диалогом императора с Римом, которым и санкционировано новое строительство. После сообщения о предстоящем празднестве освящения храма поэт переходит к последовательному описанию самого здания.

Поэма начинается со сведений общего характера: упомянуты материал, зодчие, издержки, а затем, после дескриптивной части — детального описания внутренней архитектуры и убранства, — в самом конце поэмы помещен пышный, риторический энкомий императору (ст. 921 — 1029). Архитектурные реалии, сообщаемые Павлом, очень точны: это подтверждается многочисленными совпадениями ряда описаний, содержащихся в поэме, с трактатом Прокопия «О постройках», с мемуарами Агафия, с хроникой Феофана и с сочинениями других, более поздних хронистов. Но в данном случае поэма интересует нас со стороны чисто литературной.

Основная художественная достопримечательность поэмы — в ее искусной композиции, которая построена по принципу переходов от общего к частностям, от внешнего

облика храма к мелким архитектурным деталям. Эти тематические линии взаимно уравновешены. Хотя дескриптивную часть и принято делить на два раздела — описание общего вида храма (ст. 354—616) и описание интерьера и утвари (ст. 617—920), — поэт нередко обращается в первой части к подробностям интерьера (описание верхней галереи, кресла патриарха, ложи императора), а во второй — к внешним чертам здания (виды мрамора, атриум, фонтан).

Однако возможно и другое деление поэмы. Почти срединное место в ней отведено описанию устройства купола, который, по словам как современников Юстиниана, так и поздних хронистов³⁰, долго был у византийцев предметом многих легенд, по-своему объяснявших эту загадочную и новую для византийцев архитектуру. Если строки, относящиеся к этой центральной детали храма (ст. 444—456), принять за кульминацию экфрасиса, то в последовательности описания отдельных деталей в предшествующей этим строкам и последующих частях обнаруживается следующая симметрия. И в одной и в другой части есть описание колонн, упоминание верхней внутренней галереи; описанию мозаик в предшествующей части соответствует описание чекана в последующей; также кресло патриарха и ложа императора по отношению к срединным строкам занимают симметричное положение. Так по общему строению дескриптивная часть напоминает контур купольного здания. Однако ближе к заключительной части эта симметрия нарушается с 617 стиха описанием атриума, пол которого — по выражению поэта «пестрые мраморные луга» (ст. 618) — предстает как символ всемирнообъединяющей миссии «Второго Рима». Упомянуты фригийский мрамор — розовый с белыми прожилками, египетский — пурпурный, лаконский — зеленый, карийский — кроваво-красный и белый, лидийский — бледно-зеленый, ливийский — голубой, кельтский — черный с белым. Эта полихромия, к которой уже раньше обращался поэт при упоминании внутренних колонн, в научной литературе обычно противопоставляется чистоте и однотонности мрамора, применявшегося в античности³¹.

³⁰ Ch. Diehl. Указ. соч.

³¹ Там же.

Следует отметить, что византийская литература вообще имела склонность к описаниям полихромии, и это культивировалось в самых различных жанрах (начало «Луга духовного» Иоанна Мосха, описание дворца в «Дигенесе Акрите», описание наружности Дросиллы в романе «Повесть о Дросилле и Харикле»).

После атриума последовательно описаны алтарная абсида, престол и, наконец, светильники (*πολυκάνδिला*), многие из которых имели форму кораблей и деревьев; при этом освещение купола описано особенно подробно и красочно.

Освещенный храм, видимо, давал огромное зарево, — поэт утверждает, что он мог соперничать со знаменитым фаросским маяком (ст. 906—919).

Такое завершение дескриптивной части не случайно. Непосредственно за этим «световым» фрагментом начинается заключительный энкомий Юстиниану, и в нем поэма находит свое логическое завершение — аналог архитектурному куполу, то возвышенное средоточие, к которому тянется весь ход поэтического изложения. Заключительный энкомий подготовлен всем предыдущим движением мысли: тема величия и единовластия императора красной нитью проходит через всю поэму; кроме двух упомянутых энкомиев, как бы обрамляющих основную часть, поэт постоянно пользуется различными предложениями, чтобы напомнить о личности императора и выразить свои верноподданнические чувства. Так, например, при описании престола упомянуты монограммы Юстиниана и Феодоры. Особо отмечены выпивки алтарной завесы, изображающие в стилизованном виде «богоугодные» и «человеколюбивые» заботы императора и императрицы о константинопольском градостроительстве.

Именно эта тема императорского единовластия как доступного внешнему восприятию воплощения единого божественного начала и обеспечивает монолитность поэмы, представляя ее в то же время как важнейший идеологический памятник своей эпохи.

В стилистическом и языковом отношении поэма продолжает направление, присущее светской поэзии предыдущей эпохи. Ее безукоризненно выполненные гексаметры наполнены спецификой гомеровских эпитетов и сравнений. В нескольких местах спокойное движение экфрасиса, для того чтобы сменить объект внимания, перебивается взвол-

нованными вопросами: «Куда же я несусь [мыслью]? (πῇ φέρομαι, ст. 444—755).

Как одно из наиболее красочных сравнений можно отметить сопоставление ряда зажженных светильников с ожерельем царской невесты (ст. 866—870). В особенно патетичных местах поэт вспоминает о Гомере как недостижимом образце художественной выразительности:

Кто, овладев красотой полнозвучных напевов Гомера,
Мраморный луг воспост, усеянный всеми цветами?

(Ст. 617—618)

Образы античной мифологии в поэме весьма редки. Так как поэту приходится чаще говорить о блестящих, сверкающих предметах, естественно, что в этих местах используется давно уже превратившийся в штамп образ Фазтона (ст. 671—809). Наиболее же интересна в этом отношении общая характеристика постройки храма как величайшего из деяний Юстиниана, которая содержится во вступительном энкомии:

...Ты не хотел ведь
Оссы незыблемой мощью продолжить вершины Олимпа;
Ты не хотел и на Оссу поднять Пелион, чтобы стало
Смертным возможно всходить по ступеням до высей эфирных...
Нет, но священный твой труд, превышающий все ожидания,
Гор громады воздвиг, а тебе они вовсе не нужны:
Путь ты на небо открыл ведь себе своим благочестьем,
Крылья тебя вознесут в святые обители неба.

(Ст. 303—310)

Итак, «Экфрасис Святой Софии» появляется как первое произведение византийской придворной поэзии, написанное «на случай», и едва ли какой-нибудь другой литературный жанр с такой же точностью может отметить день своего рождения.

Появление этого жанра можно расценить как событие огромной важности в литературной жизни Византии, потому что в последующие века он периодически становится в светской поэзии ведущим.

Несколько иной аспект придворной поэзии открывает нам творчество Георгия Писиды — крупнейшего поэта VII в.

Эпоха, в которую жил Писидас, была совершенно непохожа на эпоху Юстиниана. В скором времени после смерти императора сказались и разорительность его грандиозных военных кампаний, и пышность уклада придворной жизни, и требовавшее колоссальных издержек градостроительство. Преемники Юстиниана оказались перед лицом созревавшей вовне опасности — перед надвигающимися на Константинополь персами и аварами, с пустой казной при постоянном сильнейшем брожении почти во всех социальных слоях общества.

В правление Фоки (602—610) неприятель оказался у стен столицы. Спасти положение удалось только сильной группе военной аристократии во главе с сыном карфагенского экзарха, Ираклием, который и стал основателем новой династии.

Разброд и неустойчивость общего уклада жизни вызвали существенные изменения в сфере идеологической. Интеллектуальная жизнь на самых различных уровнях подвергалась сильнейшему влиянию богословия. Типичная фигура ритор в это время — ученый монах; типичная фигура поэта — лицо духовное, и уже совершенно непохожее на терзаемого сомнениями человека рубежа двух культурных эпох времен Григория Назианзина. Не случайно в этот период находит для себя благодатную почву церковная гимнография, усвоившая элементы рафинированной богословской учености. И духовная поэзия этого времени и в количественном отношении, и по своей значимости явно превосходила светскую.

Но и то, что сохранилось из светских опусов этого времени, свидетельствует о глубоком духовном переломе. Такова, например, полная искренней скорби анонимная эпитафия жене императора Маврикия, Констанции, которая вместе с детьми стала жертвой дворцового переворота (АР, II 732).

Вместо вариаций на любовные и буколические темы в духе эллинизма или поздней античности мы находим здесь в облачении тех же безукоризненных квантитативных дистихов сжатое, почти сухое изложение событий, где античные образы теряют свою прежнюю функцию украшающего орнамента и служат лишь для предельной выразительности в описании предсмертного ужаса, пережитого царицей, и самый выбор этих образов (Гекуба — Иокаста-Ниоба) придает эпитафии стройность и строгость. Но произведения, подобные упомянутой эпитафии, в VII в. были, види-

мо, еще редкостью. Лицо светской поэзии этого периода представлено искусственным придворным эпосом, образцы которого и являют собой поэмы Писиды.

Карьера поэта — уроженца области Писидии (Малая Азия) — началась со службы диаконом в соборе Св. Софии, а затем он стал хартофилаксом (архивариусом) при Ираклии и сопровождал императора в его военных походах. Поэтому поэмы Георгия Писиды — это рассказы и переживания очевидца. Сохранились три его довольно большие поэмы: «Поход Ираклия против персов», «Война с аварами», «Ираклида, или На окончательную гибель царя Хосроя». Ямбический триметр в них, благодаря стабилизированной цезуре после третьей стопы, качественно изменился и стал особым размером — двенадцатисложником, который стал предшественником политического 15-сложного размера³².

Статичность сюжета и многочисленные риторические отступления составляют специфику поэзии Писиды. При этом поэт стремится использовать все традиционные приемы эпической поэзии, придав им колорит, созвучный эпохе. Поэтому вместо обычного обращения к Музе в первых строках поэмы «О походе царя Ираклия против персов» мы находим обращение к Троице, необычно растянутое по сравнению с классическим эпосом и по «космическому» оформлению напоминающее духовные гимны.

Затем этот «вселенский» план сменяется планом земным, — и поэма как бы обретает второй эпический приступ — обращение к императору.

Энкомий Ираклию занимает больше сотни стихов (35—169), он представляет собой отвлеченное, избыточное гиперболами описание добродетелей императора, поэт явно скупится на конкретные описания его деяний.

В другой поэме, прежде чем перейти к батальным эпизодам, поэт обращается к классическому образу витии, рассчитывая таким образом максимально усилить впечатление от последующего изложения.

Наиболее патетические места Писида расцветчивает античными реминисценциями, как, например:

Встань, Демосфен, и грянь словами вольными!
Слова всеильны, страх не заграждает путь:
Филиппа нет, есть мудрость повелителя,

³² L. Sternbach. De Georgio Pisida Nonni sectatore. Krakau, 1893.

Равно и промолчав, ты в безопасности:
Повсюду все побеждено спокойствием.
(«Война с аvarами», II, ст. 1—5; перев. М. Л. Гаспарова)

Однако на современного читателя эта бесконечно развертываемая спираль риторики производит лишь безнадежно скучное впечатление. Когда же, наконец, поэт переходит к батальным сценам, то и тут он не забывает о главной цели своего сочинения — прославить императора:

Но вот овладевает мной желание
Узреть усладу изготoвки битвенной,
И ужасы воспеть, не зная ужаса;
Однако даже это предвeрение,
Меня пугает зримою жестокостью.
Стояло войско строем и в oружии,
Там были трубы, там грядa щитов к щитам,
Колчаны, копьa, и мечи, и дрoтики.
Гремели латы громом устpaшающим,
Железными сдвигаясь сочленениями,
И, солнечным светилом освещаемы,
Друг в друга отражали поременный блеск
Небесного слепящего сияния.
Когда, сплотив ряды к рядам воинственно,
Они сомкнули крепко строй незыблемый,
Казалось, что стоит стена oружия!
Уже сходились воинства враждебные,
Уже стучали меч о щит и щит о меч,
Разимые жестокими ударами,
Уже клинки, покрыты кровью алою,]
Являли образцы искусства бранного;
Повсюду страх, и ужас, и смятение,
Смертоубийство и кровoпролитие.
Ты научил бойцов благоразумию,
Ты указал им роковые крайности,
Чтобы каждый, оставаясь в безопасности,
Мог сеять рок, для рока недоступен сам.
Но исчислять, что было совершаемо,
Изображать все ратные движения
Уже не в силах слабый дух мой трепетный,
Дух, устpaшенный начатою повестью.

(«Война с аvarами», ст. 122—161; перев. М. Л. Гаспарова)

Поэмы Писиды обладают бесспорной ценностью не только как памятники изощренной риторики, сохраняющие чистоту стилистических традиций лучших ораторских образцов античности, но и как свидетельство окончательного формирования у византийцев сознания своего превосходства над чуждым миром «нечестивых варваров» (*βάρβαροι ἄθεοι*). В этом смысле чрезвычайно показательным начало поэмы «О походе Ираклия против персов», где с презрением и неприязнью поэт говорит о персидской языческой религии и о ее ритуалах (ст. 17—34).

Писида известен не только как эпик, но и как незаурядный моралистический поэт. В эпоху распространения клерикальной культуры возврат к поэзии Григория Назианзина был явлением естественным. И о том, что именно Григорий был в области лирики его учителем и образцом, Писида говорит в начале своей моралистической поэмы «О суетности жизни».

Если читатель захочет найти какие-нибудь реальные факты в поэме, он не найдет их. Вся поэма сплошь умозрительна, риторические определения и отвлеченные экскурсы нагромождаются в неумеренном количестве, и как редкое явление встречаются места, исполненные настоящего чувства и выдающие глубоко пессимистический настрой души поэта. Жизнь представляется Писиде театральной сценой:

Кто, глядя из сердечной глубины своей,
На этой жизни зрелище позорное
Не заглушит слезами смех свой зрительский?
Со сцены сей над нами насмеваются
Поддельных шуток мастера поддельные,
Играя в троны, в расписные почести,
В придуманные власти, как в безумии,
Из смеха порождаются несчастья,
Вот он выходит в царском облачении,
Гордясь собою, счастья причастившийся,
Безмолвствует в своем великолепии,
И мнит: «Я — все», меж тем как он и есть ничто,
И мнит: «Все знаю», ничего не ведая,
В одной душе двойное заблуждение:
Мудрец он — мнимый, острослов — затупленный,
И все ж он величается и тешится,
Доколе смерть с подмостков не сведет его.

(Ст. 99—105; перев. М. Л. Гаспарова)

Такое восприятие могло быть порождено некоторыми особенностями времени. В начале последнего десятилетия VII в. на Трулльском соборе были запрещены светская сцена и представления мимов. Это событие, видимо, было подготовлено нарастанием в духовных кругах византийского общества отвращения к светским представлениям, из которых Писиды и заимствовал отрицательные образы³³.

Светские поэтические произведения Писиды до X в. оставались самыми значительными в этой области. Чистота языка его так ценилась в последующие времена, что через четыре века после него Михаил Пселл написал трактат под названием «Кто лучше сочиняет стихи — Писиды или Еврипид?».

Придворная и военная тематика Писиды находит продолжение в большой поэме Феодосия Грамматика, жившего во времена императора-иконоборца Льва Исавра: это описание второй осады Константинополя аварами в 673 г.

Растянность и любовь к употреблению риторических штампов характерны для придворных поэм батального содержания. Иногда даже невозможно точно установить, о каком императоре и о каких событиях идет речь. Так, например, небольшая поэма Феодосия Грамматика (VIII в.) упоминает имя Ираклия, хотя давно уже возникло предположение, что это результат ошибки писца, а речь в ней идет о Льве Исавре; так же предположительно и описываемое в ней событие — вторая осада Константинополя арабами (717 г.)³⁴.

После Ираклия, как в общегосударственном плане, так и в интеллектуальной жизни Византии, наступает довольно длительная пора глубокого упадка, который был вызван патиском арабов, а также иконоборческими спорами.

О светской поэзии иконоборческой эпохи как о самостоятельной области литературного творчества говорить не приходится. Среди необозримого моря ученой церковной поэзии этого времени выделяются два небольших островка иного направления, которые возникают лишь в последний период иконоборчества: это ямбы главы иконопочитателей

³³ Ср. небольшое стихотворение «Судьба». — «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 237.

³⁴ См.: K. Krumbacher. Geschichte der byzantinischen Literatur. München, 1897, S. 710.

Феодора Студита, ямбы и гномы ученой монахини Касии. Феодором Студитом написано в ямбических триметрах 124 небольших стихотворения, объемом от 2 до 18 строк. Он описывает и прославляет монастырскую жизнь. Перед читателем проходит галерея монастырских обитателей: священники, регенты хора, служки в церкви, повара, прислужники в трапезной. Он призывает братьев к богобоязненности, к серьезности, предостерегает их от опасностей мирской жизни. Ямбы Феодора Студита не отделаны, их поэтическое качество невелико, но его живая личность говорит от себя, его обаяние — в живом интересе к окружающим людям, к их взаимоотношениям, к их духовной жизни³⁵.

Несколько писем из обширного эпистолярного наследия Студита обращены к его современнице Касии, острый и пронизательный ум которой стал любимой темой византийских хронистов. У Симеона Магистра, Георгия Монаха, Зонары, Михаила Глики можно найти рассказ, как она оказалась в числе красивейших девушек империи, собранных для того, чтобы Феофил, последний из иконоборцев-императоров, мог выбрать себе невесту. Феофила оттолкнули от Касии ее остроумие и паходчивость, когда на его замечание: «От жепщины проистекает зло» — она ответила: «Но через женщину произошло и благо»³⁶.

Светская часть поэтического творчества Касии состоит из большого количества эпиграмм и афоризмов (или гном) в ямбических триметрах. Главная тема в них — осуждение человеческих пороков: глупости, скаредности, лицемерия, вероломства. Однако, как и у Феодора Студита, в ямбах Касии отсутствуют подлинная отделка и тщательность: поэтические приемы почти исчерпаны анафорой³⁷. И, наконец, у обоих поэтов совершенно не ощущается связи с античностью. Эта связь, которая в доиконоборческую эпоху составляла едва ли не основную черту византийской литературы, возобновляется лишь в конце IX в., во время, начинающая от которого в истории Византии обычно отмечают

³⁵ PG, t. 99; «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 281—282.

³⁶ Ilse Rochow. Studien zu der Person, den Werken und dem Nachleben der Dichterin Kasia. Berlin, 1967, S. 11.

³⁷ «Anthologia graeca carminum christianorum, ed. W. Christ et M. Paranikas». Lipsiae, 1871; «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 318—319.

три культурных взлета: «Македонское возрождение» в эпоху Македонской династии (877—1057), «Комниновское возрождение» в правление династии Комнинов (1081—1185) и «Палеологовское возрождение» при последних византийских императорах (XIII—XIV вв.).

«Возрождение» — для византийской культуры термин весьма условный и относительный. Если иметь в виду первый аспект этого термина — возвращение к античным традициям, то он приложим к византийской литературе полностью; если иметь в виду второй аспект — гуманизм, то можно говорить лишь о некоторых предвозрожденческих и предгуманистических тенденциях, присущих указанным периодам византийской литературы.

Оба эти аспекта весьма отчетливо различимы в светской поэзии даже тех десятилетий, которые непосредственно следуют за иконоборческой эпохой. Уже со времени Кесаря Варды (середины IX в.), вновь открывшего Константинопольский университет, светская поэзия обретает для себя благодатную почву. О степени распространения версификаторства в этот период свидетельствует проникновение его во дворец. Как рассказывают хронисты, даже Феофил был причастен к поэтическим опытам. Им была придумана для опальных братьев, неких Феофила и Феофана, необычайная кара: он приказал выжечь у них на лбу по двенадцати сочиненных им триметров. Правивший на полстолетия позже Феофила Лев Мудрый (886—911) имел несравненно больше поэтических склонностей. Чисто светские темы представлены в его творчестве небольшими поэмами, где он сетует на тяжелое положение государства, а также несколькими эпиграммами, в которых он пишет о своем впечатлении от «Механики» ученого Квирипа, упоминаемого в поздней греческой прозе, о дрессированных животных из византийского цирка; о римском календаре. Лев Мудрый известен также как литературный антиквар: ему принадлежит первый в византийской литературе хреспологический сборник, содержащий стихотворные предсказания судеб византийского государства, его царей и патриархов.

В творчестве Льва Мудрого очень ясно сказываются и те принципы византийского спиритуализма, которые были выработаны в ходе иконоборческих дискуссий. Он обращается нередко к принятой в византийском искусстве символике. Так, например, небольшая поэма в 45 триметров

«Символ лилии» являет собой соединение античной экфразы с элементами чисто христианской эксегесы. Льву Мудрому также приписывались и «ракообразные стихи» (*καρκίνοι*), которые можно было читать в обоих направлениях и которые часть византийских рукописей представляет как анонимные.

Поэзия IX—X вв. обнаруживает большую зависимость от некоторых поэтических жанров юстиниановской и послеюстиниановской эпох. В качестве образцов, помимо неизменно сохраняющей свое значение эпиграммы, особенным успехом пользуются Георгий Писида и Павел Силенциарий. Самая личность поэта в это время опять приобретает связь со светской средой.

К X в. относится творчество нескольких светских поэтов, у которых мы находим и историческую поэму, и экфрасис, и стихи на случай, и разнообразные по тематике эпиграммы. Поэты эти — почти современники: время жизни и Льва Философа — «магистра, проконсула, патрикия», как его называют рукописи, и его ученика Константина Сицилийского, и константинопольского нотариуса Константина Родосского, и диакона церкви Св. Апостолов Феодосия датируется приблизительно одинаково — X веком.

В отношении образованности и личности наибольшим количеством сведений мы располагаем о Льве Философе. Источники сообщают о его обширных знаниях в философии, астрологии, медицине, о его деятельности как преподавателя математики в Константинопольском университете и о его неоднократном участии в дипломатических миссиях во время правления Льва Мудрого³⁸. Льву принадлежат многочисленные эпиграммы на историко-литературные и историко-культурные темы и три небольших стихотворения в триметрах, где он, подобно своему царственному патрону, жалуется на падение правды в империи, на снижение уровня образования и утрату религиозного чувства, за счет которых процветают ложь, жульничество и насилие.

Небольшая поэма по поводу свадьбы Льва Мудрого обращает на себя внимание со стороны метрической. В ней использованы анакреонтовские трохеи, и каждые четыре строки их замыкают два ямбических триметра, что при чтении дает иллюзию амебейного пения, где ритмичность и

³⁸ Е. Э. Липшиц. Лев Мудрый и Константинопольский университет. — ВВ, 1949, № 1.

плавность в одной партии прерываются речитативом другой:

Дай мне розовую розу,
Дай мне звончатую арфу,
Я по струнам побряцаю,
Я вступлю в кружение пляски!
А ты, о дева, с радующим голосом,
Напеву вторь кимвальными ударами ³⁹.

(Перев. М. Л. Гаспарова)

Сохранилась также и его поэма «Апология Льва Философа, где он Христа возвеличивает, а эллинов порочит» — ответ на обвинения в чрезмерных симпатиях к языческой культуре, высказанные его учеником Константином Сицилийским: «На Льва Философа — стихи героические и элегические». Это три небольших стихотворения, из которых первое непосредственно обращено к обвиняемому, а второе — описание обвиняемого со стороны:

Слушайте, смертные люди, Христова славная паства,
Все, кто еще не постиг эту измену его,
Зевс ему был божеством, суируг распутницы Геры,
Зевс, неуемный в любви и соблазнитель девиц ⁴⁰.

Далее Константин рекомендует «непавистному язычнику» поскорей отправиться в Аид:

Проклов увидишь, Платонов, Эвклидов своих, Эпикуров,
Вот Аристотель среди них, вот Птолемей-астроном.
В мудрости царственной их превосходит Гомерова муза —
Все ж с ними вместе она — с ней Гесиод и Арат.

О том, что образ язычников и еретиков, пребывающих в аду, нашел широкое применение в византийской литературе начиная с VII в., свидетельствуют уже упоминавшиеся рассказы Мосха (гл. 20—22, 27).

В третьем стихотворении, обращенном, как и первое, к обвиняемому, поэт угрожает Льву загробными карами; после бражных инсинуаций Константин обращается и к собственной характеристике и называет себя «хорошо выдоившим молоко Каллиопы».

³⁹ R. Cantarella. Указ. соч., стр. 131.

⁴⁰ «Anecdota Graeca, ed. P. Matranga», p. II. Romae, 1850.

В 76 триметрах «Апологии» центральное место занимает пятистрочная анафора, где поэт предаёт проклятию языческих богов. Заключение «Апологии», которое иногда рассматривается как самостоятельная эпиграмма, служит ответом на последние строки стихов Константина:

Музы, оставьте меня, уйди, Полигимния, — горе!

С этой поры я стремлюсь только к искусству в речах:

Фотия, архиерея, своим я учителем сделал,

Он-то меня напитал млеком небесных лугов.

Впрочем, Константин Сицилийский известен как поэт, чуждающийся обычного в его время напыщенного придворного панегиризма, хотя и использующий некоторые манерные приемы своего времени, как, например, содержащий алфавит акростих. Этим приемом он воспользовался даже в скорбной поэме, написанной им по поводу утраты своих близких: «Анакреонтовские стихи, по алфавиту расположенные, написанные Константином Сицилийским — философом по поводу гибели в море его родителей и братьев». Константину принадлежит также редкий в его эпоху опыт любовной поэзии, которая, как понятно уже из названия — «Любовная песнь, берущая содержание из некоего поэта Анакреонта» и «Стихи анакреонтовские без жалоб. К влюбленной деве», — во многом зависит от аналогичных произведений более раннего времени.

Экфраза, написанная Константином Родосским по заказу Константина VII Порфирогенета, возвращает нас к панегирической поэзии Павла Силенциария. Константин посвящает 981 ямбический триметр описанию церкви Св. Апостолов: первые 18 строк составляют посвящение императору, затем 254 стиха идет описание семи чудес Константинополя, которое затем переходит в описание красот города в более широком плане, и это сочетается с описанием добродетелей царя; и только с половины текста начинается описание церкви, более однообразное и бедное, чем у его предшественника. В двух местах (ст. 268 и 282) поэт дает понять, что им был описан или должен был быть описан храм Св. Софии, но, видимо, до своего недостижимого прототипа — Павла Силенциария — он подняться не мог. Поэма Константина Родосского, как и у Льва Философа, подобно «Апологии» Льва Философа, является как бы антиязыческим и антиэллинским выпадом. После опи-

сания красот Константинополя поэт раздражается много-словными порицаниями в адрес неразумных эллинов, искусство которых пригодно разве лишь для детских забав,— именно с этой целью, по мнению поэта, Константин I и привез в столицу греческие скульптуры. Гомера Константин Родосский ценит весьма низко и называет его «наглецом» (θρασύς).

В эпиграммах Константина, видимо, нашла отражение получившая известность в его время филологическая полемика между изучением античности с ориентацией на риторику, сторонником которого был Арефа Кесарийский, и усиленными занятиями классической лирикой и драмой, которые защищал Лев Хирсофакт.

Константин расточает по адресу Хирсофакта немало едких замечаний и часто прибегает к гротескным эпитетам в манере Аристофана.

Так, в стихотворении «На Льва Хирсофакта» из 34 ямбических строк 24 строки состоят из таких эпитетов, техника составления которых, видимо, сводилась к соединению нескольких (обычно пяти) греческих корней, что перевести в большинстве случаев можно лишь описательно: «птиц-и-гусей-покупающий-а-куропаток-продающий» (ст. 6) или «псалтострунносамбукоорганозвучие» (ст. 22)⁴¹.

В таком же смешливом тоне выдержана и едкая перепалка Константина с придворным евнухом, Феодором Пафлагонцем. Эта поэма в 139 триметрах написана в форме диалога, которому предшествуют два вступления от лица поэта. В первом вступлении такой же гротескной лексикой обозначены занятия Пафлагонца. Например: «среди воровски-могильных-ночно-мрачных мастеров». Весь этот перечень похоронных занятий и качеств евнуха объединен в огромную 15-членную анафору. И на фоне однообразия придворной поэзии подобное явление, несмотря на свою трюкаческую природу, выглядит как некое остроумное отступление от штампов.

Иное направление в светской поэзии представлено большой военной и панегиристической эпосей, сочиненной диаконом Феодосием, современником императора Никифора Фоки (963—969), прославившимся своими удачными походами. Поэма «Завоевание Крита» состоит из 5 песен и насчитывает всего 1039 триметров. Как показывает текст

⁴¹ «Anecdota Graeca ed. P. Matrangas», p. II.

поэмы (ст. 959—963), она появилась сразу после смерти Романа II, но любимым героем для Феодосия уже был Никифор, с именем которого связано отвоевание весьма важного стратегического пункта — Крита, находившегося около полутора столетий под властью арабов, а затем завоевание значительных территорий в Сирии.

Через всю поэму Феодосия проходит тема его полемики с Гомером в эстетическо-художественном плане. По мнению Феодосия, в поэмах Гомера содержатся лишь ничтожные и смешные небылицы. Чуть ли не с первых строк поэмы он развенчивает гомеровских героев:

Мало для нас все греческое воинство,
Малы фаланги, слабы предводители,—
И Диомед, и Одиссей, и сам Ахилл,
Аянт — все имена с великой славою,
Но идолов ничтожных почитатели ⁴².

(I, ст. 35—39)

Феодосий во многом продолжает придворную поэзию Писиды, и можно отметить в ряде мест даже текстуальные совпадения (например, V, 1—9, тип заключительного энкомия), но в целом поэма Феодосия живее и динамичнее по манере изложения.

Своего царственного патрона он нигде не называет по имени: «Никифор» употребляется лишь несколько раз в своем нарицательном значении (*νικηφόρος* — победоносный). Император появляется обычно в поэме под именем «Роман» — в этимологическом значении (*Ρωμανός* — римлянин).

Тема сравнения с героями древности начинает обыгрываться с первых строк поэмы:

О древний Рим! Кичиться полководцами
Не смей пред Римом Новым, их не сравнивай
С владыкой нашим: даже Сципиона блеск
Померк и славу потерял извечную.

(I, ст. 1—4)

В нескольких местах эта тема достигает напыщенной патетики и по апелляции к ряду древних авторов напоминает приведенное выше обращение Писиды к Демосфену в начале II песни «Войны с аварами».

⁴² PG, t. 113.

Более пространная и подробная разработка, видимо, имевшейся под руками темы может служить довольно выразительной иллюстрацией к процессу творчества византийских поэтов, иногда основанному на сплошных штампах:

О Демосфен, Филипп ведь твой бессилен здесь!
Плутарх, ничтожны Цезаря дерзания!
Дион, напрасно Сулла стал диктатором!
Сгинь Ксенофонт, с твоими «необорными»
Дивись Роману и о нем одним пиши.

(I, ст. 255—259)

Старший современник Феодосия — ученый монах Иоанн Кириот, прозванный за склонность к математическим занятиям Геометром. Творчество Кириота очень разнообразно и по темам, к которым он обращается, и по используемой метрике.

Светские темы у него представлены в эпиграммах, которые объединяются в два больших цикла: «Разные стихотворения на религиозные и исторические темы» и так называемый «Рай» — девяносто девять четверостиший в элегических дистихах.

Исторические стихотворения Кириота посвящены главным образом походам Никифора Фоки, на стороне которого находятся всецело симпатии поэта. Некоторые из этих стихотворений в несколько сотен строк представляют собой не что иное, как небольшие эпические поэмы с типичной для эпоса идеализацией героя и с типичной монументальностью, свойственной средневековым летописям. Кириот жил в сложное время. Он был свидетелем дворцового переворота Иоанна Цимисхия, он пережил первое столкновение Византии с Русью, которое привело в ужас константинопольское население. Византийцы увидели в нашествии русских 981 г. грозную силу, и победу над этой силой, по мнению Кириота, мог одержать только человек, равный военной доблестью его любимому герою. С фактом смерти Никифора Фоки поэт примириться не может:

Хоть ты и мертв, но силою целительной
Ты помогаешь христианам праведным⁴³.

(«О битве ромеев», ст. 124—125)

⁴³ Там же, т. 106.

Таким образом, исторические стихотворения Кириота продолжают эпос Георгия Писиды и Феодосия — жанр придворной, специфически византийской поэзии.

Совсем в ином психологическом и художественном плане написан Кириотом упомянутый уже сборник «Рай», в котором рафинированная эллинская ученость сочетается с монашескими традициями. Уже первое четверостишие — своего рода посвящение, или эпиграф — вводит читателя в тематический курс сборника и раскрывает его дидактико-моралистическую цель. Он называется «О непреходящей пользе для читающих»:

Истин священных собрание да будет раем цветущим,
Где в преизбытке всегда сладостный запах разлит,
Всякий, чье сердце печаль и высокие муки познало,
Может из этих стихов пить амвросический мед.

Но если в VII в., когда жил Мосх, греческая образованность далеко отступила перед проповедью монашеской жизни, то для Кириота уже Гомер, как и в раннюю эпоху становления византийской образованности, представляется идеалом мудрости, кладезем знания:

Некто Арсецию рек: «Ты «Гнев воспой» прочитавший,
Что же ты можешь узнать от современных невежд?»
Старец ему отвечал: «Теперь-то совсем мне не страшно,
Что у невежд не найду даже простейших азов» (9).

Гомер используется Кириотом и в чисто практическом плане. Как и у Григория Назианзина, в сборнике Кириота мы находим обильное применение гомеровского языка: специфическую лексику, формы ионийского диалекта, устойчивые фразеологические сочетания.

Но начитанность поэта Гомером не исчерпывается: стихотворение 18 обнаруживает следы знакомства с «Федром» Платона, затем упоминаются Питтак (30), философ Зенон (40), Фемистокл и Мильтиад (74), в украшательских целях иногда используются и мифологические образы — Геликон (96), Аполлон (78), Атриды (76). О восторженном отношении Кириота к Платону свидетельствуют два небольших стихотворения в другом, смешанном цикле. Вообще же отношение Кириота к современной ему Элладе складывается из легкой насмешки, так часто проявляю-

щегося у него юмора и из чувства гордости образованного константинопольца, свысока смотрящего на поверженный «пританей мудрости», как называл Платон современные ему Афины.

Не варваров страну, Элладу увидав,
В речах и духом сам ты варвар сделался,—

пишет он о некоем византийце, получившем надел в Греции. Да и афинской интеллигенции осталось только жить воспоминаниями о великих предках: мудрость ушла в новую столицу, а в Афинах остался лишь гиметский мед («На афинских философов»). И несмотря на это, Кириот, видимо, читал Софокла, что в его время было уже настоящей редкостью:

Описывая горе в сладостных словах,
Полены горечь с медом смешивал Софокл⁴⁴.

Последний светский поэт при Македонской династии — Христофор Митиленский (1000—1050) — был современником четырех императоров: Романа III Аргира, Михаила IV, Михаила V Калафата и Константина IX Мономаха. Творчество Христофора Митиленского совпадает с тревожным и напряженным временем: из перечисленных императоров двое умерли насильственной смертью. После того как Василий II сумел укрепить государство лишь ценой мобилизации всех его внутренних сил, в империи начинается полоса упадка. Стихотворения Христофора Митиленского отражают всю сложность и многообразие современной ему действительности. Подробности его биографии неизвестны, но перечисленные в сохранившихся рукописях его титулы и должности указывают, что он был человеком светских занятий: он происходил из знатной семьи, имел титул консула, а впоследствии патрикия, служил императорским секретарем и был назначен судьей в Пафлагонии. Самый род его деятельности должен был давать ему самый разнообразный и интересный материал для литературного творчества. А разнообразие тематики требовало в свою очередь разнообразия жанрового и метрического.

Христофор пишет и на светские и на религиозные темы, среди его стихотворений немало описаний канонических

⁴⁴ «Памятники византийской литературы IX—XIV веков».

церковных праздников, стихотворных обработок библейских и евангельских сентенций и эпизодов. Есть стихи, обращенные к царствующим особам и к высокому духовенству.

Однако большей части стихотворений Христофора присущи пессимистические и безжалостные ноты, которые вторгаются, казалось бы, в обычные темы и обычные их трактовки. Так, например, первые строки стихотворения «На праздник святого Фомы» начинаются теологическим толкованием, и этот ход рассуждений вдруг прерывается описанием толпы, стремящейся в церковь. Тут поэт рисует далеко не привлекательную картину давки: молящиеся толкают друг друга, иногда падают, задыхаются:

Тот полубожежен огнем светильников,
Другому воск кипящий каплет в волосы,
Вся борода со щек сожглась у третьего ⁴⁵.

(Перев. М. Л. Гаспарова)

Христофор часто прибегает и к жанру сатиры. Таковы эпиграммы на глупого и самодовольного чиновника, на давшего обет молчания монаха, на невежественного учителя грамматики, плохо владеющего искусством письма; есть довольно большая поэма, высмеивающая легковерного собирателя священных реликвий.

Наиболее ценны стихотворения Христофора, свидетельствующие о происшедших в XI в. существенных изменениях в эстетических принципах и в эстетическом восприятии.

Так интерес к явлениям природы и окружающему миру нередко обретает у него форму загадки — одну из оригинальных и изощренных литературных форм, которыми средневековая поэзия часто заменяла экфразы. У Христофора мы находим короткие и выразительные описания явлений природы (снег, радуга) и предметов быта (часы, орган). Христофор любит описывать произведения искусства: его занимает и бронзовая конная статуя на ипподроме, и картина с изображением сорока мучеников, и сложная композиция вышивки на ковре. Среди этих миниатюрных экфраз стихотворение «На художника Мирона, пишущего изображение Михаила» замечательно своими новыми мотивами — мыслью о том, что художник может

⁴⁵ «Die Gedichte des Christophorus Mytilenaios, ed. E. Kurtz». Lipsiae, 1903.

передать не только внешность, но и внутренние качества человека. Об упоминаемых в стихотворении лицах ничего не известно: видимо, художник, назвавший себя именем великого античного ваятеля, взялся изобразить некоего, возможно знатного, но и в достаточной степени заурядного византийца. Интересна здесь также мысль и о том, каким должен быть при этом сам художник:

Ты хочешь облик Михаила выпisać?
Возьмись за охру! Хочешь, кроме облика,
Живописать души его достоинства?
Возьми все краски сразу, оживи его —
И одухотворится добродетелью
Доска под добродетельною кистью.

(Перев. М. Л. Гаспарова)

Есть у Христофора и традиционные описания, которые восходят к античной дидактической поэзии и среди которых особенно привлекает внимание длинное стихотворение «На чистое небо, когда светят звезды». Это попытка поэтически описать мироздание:

Ты видишь — в небе звезды светозарные,
Как россыпь малых солнц, лучатся сонмищем,
Луны сияньем светлым озаряемым,—
Второго ока небо двоезрачного,
В котором ночь является ясна, как день?

(Перев. М. Л. Гаспарова)

Сама человеческая жизнь, с ее превратностями и с ее сложностью социальных отношений, приобретает в сознании поэта постоянные признаки неверности и неустойчивости. Христофор неоднократно развивает мысль, свойственную поэзии разных эпох: «жизнь — игра». Лучше всего это выражено Христофором в эпиграмме, озаглавленной «На игральную доску»:

Игра, где мечут кости, представляет нам
В наглядном виде и в наглядных образах
Житейскую превратность коловратную:
Так не сказать ли нам, живописуя жизнь,
Что это лишь игра, ничуть не более?

(Перев. М. Л. Гаспарова)

Христофор — мастер тонкой словесной игры, которая порой поднимается у него до виртуозности. В манере тра-

диционного греческого юмора обращается он к монаху, имя которого означает не известный нам вид рыбы:

Молчишь, отец любезный, и не пишешь мне?

Ну что ж, недаром ты зовешься рыбою,

Коль предаешься рыбьему безмолвию.

(Перев. М. Л. Гаспарова)

Так же строится и стихотворение о неудачливом писце, касающееся уже средневековой культурной специфики:

Быка на языке ворочать легче бы,

Чем так писать, как пишешь «бычьей строчкою».

(Перев. М. Л. Гаспарова)

Часть стихотворений Христофора насыщена образами античной мифологии и классическими реминисценциями. Так, например, в описании ковра с изображениями двенадцати знаков зодиака мастерица сравнивается с Еленой и Пенелопой, а выполненные рисунки — с произведениями великих эллинских художников: Фидия, Паррасия, Поликлета. Восхищаясь архитектурной паутиной, Христофор вспоминает Архимеда, Архита, Евклида. Подобной реализацией своих замыслов поэт был, видимо, обязан основательному знакомству с классической греческой литературой и эллинской наукой. Однако при описании погребальных обрядов (в эпитафии сестре) он изображает языческие обычаи как нечто «ничего не дающее душе». Как и для большинства людей той эпохи, для Христофора символика христианского богослужения остается безраздельным властелином сознания.

Метрика, используемая Христофором, довольно разнообразна; он часто отступает от ямбического trimetra, прочно утвердившегося в поэзии византийцев со времени Писиды, и обращается к гексаметру. Одна из эпитафий сестре представляет собой необычный метрический эксперимент: свободные размеры ранневизантийской гимнографии соединены в строфы, из которых каждую заключают два trimetra, — явление в византийской поэзии совершенно новое. В целом же по направленности своего творчества Христофор Митиленский принадлежит к следующей эпохе, к XII в., давшему поэтов широкого плана типа Феодора Продрома.

После Христофора Митиленского, в последние десятилетия существования Македонской династии, светская поэтическая продукция заметно уменьшается.

Т. В. Попова

ВИЗАНТИЙСКИЙ НАРОДНЫЙ И КНИЖНЫЙ ЭПОС

1

Судьба эпических произведений, дошедших до нас преимущественно от поздних веков византийской культуры, сложилась по-разному. Одни из них уже в XIV, XV, XVI вв. были запечатлены в письменном виде; другие до середины прошлого столетия существовали исключительно в устной традиции. Со второй половины XIX в. ученые и просто энтузиасты, любители песенного народного творчества, стали записывать эти сказания и издавать их¹. В таких поздних записях сохранились, например, рассматриваемые ниже сказания о Ксанфине, Теофилакте, Порфире, Просфире, Лиссаре, о сыне Адроника, акритские песни о Дигенисе². А из числа произведений, дошедших

¹ «Ta Kypriaka», t. 3. «He en Kyproi glossa», ypo Athanasiou Sakellariou. Athenai, 1868; «Ksanthopoulou Filologikos synekdemos», 1849; «Asmata Kretika meta distichon kai paroimion», hrsg. von A. Jeannarakis. Leipzig, 1876; A. Passow. *Popularia carmina Graeciae recentioris*. Leipzig, 1860; E. Legrand. *Chansons populaires grecques*. Paris, 1876; «Carmina graeca medii aevi», ed. G. Wagner. Lipsiae, 1874; N.-G. Polites. *Ho thanatos tou Digenous*. — «Laografia», v. I. Athens, 1910 (издано 72 песни о смерти Дигениса); он же. *Eklogai apo ta tragoudia tou Hellenikou laou*. Athenai, 1925; G. Sumelides. *Akritika asmata*. — «Archeion Pontou», t. I, 1928, p. 47–96; R.-M. Dawkins. *Some Modern greek Songs from Cappadocia*. — «American Journal of Archeology», v. XXXVIII, 1934; Th. Pierides. *Ho akritikos kyklos tes Kyprou*. — «Probleme der neugriechischen Literatur», v. III. Berlin, 1960, S. 35–61; G.-K. Spyridakes. *Peri ta demode asmata tou Andronikou kai Konstantinou Douka (nea parallage ek Naksou)*. — «Anatypnon aus Epeteriou tou Kentrou Ereunes Hellenikes Laografi-as», v. 18–19, 1965–1966.

² Нумерация акритских песен о Дигенисе дается по русскому прозаическому переводу, сделанному Г. Дестунисом и опубликованному в его исследовании «Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода». СПб., 1883.

до нас в византийских рукописях, особого внимания заслуживают поэма о Велисарии (рукопись XVI в.), баллада «Армурис» (рукопись XV в.), эпосея «Дигенис Акрит» в Гротта-Ферратской редакции XIV в.³, поэма Константина Гермониака «Илиада» (три рукописи XV в.), анонимные поэмы «Троянская война» (рукопись XIV в.), «Ахиллеида» (рукопись 1520 г.) и «Жизнь Александра» (рукопись XIV в., принадлежавшая известному гуманисту Виссариону Никейскому и ныне хранящаяся в библиотеке св. Марка в Венеции).

Рассмотрение произведений византийского героического эпоса в хронологическом порядке позволяет выявить в общих чертах следующую эволюцию этого жанра. Первоначально в народной среде возникали произведения, окрашенные поэзией народного героизма, сложившегося в битве с внешними врагами Византийского государства. Затем, по прошествии нескольких веков, некоторые из этих сказаний получили письменную литературную обработку; ее результат — эпосея «Дигенис Акрит», соединяющая в себе признаки и фольклорного произведения, и сочинения ученого автора. Наконец, в XIV—XV вв. среди произведений византийского героического эпоса стали преобладать поэмы, написанные не на основе народных сказаний, а на сюжеты античной литературы. Это уже произведения книжного героического эпоса, результат не массового, а индивидуального творчества. Различие в характере таких произведений определяется тем, ориентировался поэт на образцы западной куртуазной литературы или нет.

2

Установить время появления и выяснить дальнейшую судьбу того или иного эпического памятника народной словесности — задача нелегкая. В большинстве случаев

³ Поэма «Дигенис Акрит» впервые была напечатана в «Istoria kai statistike Trapezountos...» уro S. Ioannidou. Konstantinoupolis, 1870. Затем: «Les exploits de Digénis Akritas...» par C. Sathas et E. Legrand. Paris, 1875. Одна из рукописей поэмы была найдена в 1879 г. в греческом монастыре Гротта-Ферраты (приблизительно в сорока километрах от Рима); отсюда ее название — Гротта-Ферратская (ГФ). Существует еще пять редакций этой поэмы: Трапезундская XVI в. (Т), Андросская поэтическая тоже XVI в. (А), Андросская прозаическая 1632 г. (А), Эскурнальская XVI в. (Э) и Оксфордская XVII в. (О).

исследователи вынуждены ограничиваться лишь указанием на те исторические события или другие обстоятельства, с которыми это произведение в какой-то мере соотносится.

Например, поэма о знаменитом полководце эпохи Юстиниана Велисарии дошла до нас в четырех редакциях XVI в.⁴ Три из них анонимны (в нашем перечислении первая, третья и четвертая); вторая принадлежит перу Эммануила Георгицки под названием «Исторический рассказ о Велисарии». Из творческого наследия этого автора сохранилось еще одно небольшое стихотворение — «Чума на Родосе». Эпидемия чумы на этом острове отмечена летописями около 1500 г.: к этому времени и приходится относить творчество Георгицки. Во всяком случае, его поэма о Велисарии написана после 1453 г., так как в стихах 803 сл. автор призывает «вырвать Константинополь из рук турок». Анонимные редакции датировать труднее; можно лишь отметить, например, что третья редакция (997 стихов) более позднего происхождения, чем первая («Прекраснейший рассказ удивительного мужа по имени Велисарий», 556 стихов), потому что в третьей парная рифмовка выдержана систематически, а в первой лишь спорадически; рифма же в византийском стихе появляется на границе XIV—XV вв. и постепенно распространяется все шире. Однако было бы ошибкой полагать, что с эпохи Юстиниана до этого времени в Византии не существовало в устной (а возможно и в письменной) форме подобных сказаний о прославленном полководце, якобы ослепленном Юстинианом. Такие сказания, несомненно, были; на их основе и возникли известные нам ре-

⁴ Три редакции поэмы о Велисарии опубликованы в «*Carmina graeca medii aevi*», р. 304—378. Четвертую редакцию опубликовал Р. Кантарелла: *R. Cantarella. La Diegesis horaiotate tou thaumastou ekeinou tou legomenou Belisariou (di anonimo autore). Texto critico con una Appendice.*—«*Studi Bizantini*», v. 4, 1935, р. 153—202. Любопытно, что образ Велисария в одной из поздневизантийских редакций этой поэмы Г.-Г. Бекк сближает с образом Алексея Филантропена, полководца при императоре Андронике II (1282—1328), чья судьба имела много общего с судьбой Велисария (*H.-G. Beck. Belisar — Philantropenos. Das Belisarlied der Palaiologenzeit.*—«*Serta Monacensia*», Leiden, 1952, р. 46—49. См. также другое исследование этого автора: *H.-G. Beck. Belisarios und die Mauern Konstantinopels.*—«*Die Welt der Slaven*», v. 5, 1960, S. 255—259).

дакции поэмы. Не случайно все они построены по одному плану, нарушающему историческую последовательность событий: вначале повествуется о последних годах Велисария и об опале оклеветанного полководца, далее — о военных походах Велисария и, наконец, следует поучение о том, сколь губительна человеческая зависть: ведь даже такой герой, как Велисарий, покоривший многие земли и выигравший множество битв, погиб вследствие наветов злых и завистливых людей⁵. Но какова была первоначальная форма сказаний о Велисарии и в какое время они возникли, мы не в состоянии сказать; ясно только, что они появились в период между VI и XIV—XV вв. и посвящены событиям из жизни Велисария, точнее — времени его войн с вандалами и осады Рима в 537 и 546 гг.

Большая часть других эпических произведений соотносится с военной историей Византийского государства более позднего времени — с эпохой борьбы греков с арабами. Борьба эта велась в восточных областях Византийской империи на протяжении почти четырех столетий: с VII по XI в. Начало ее было трагично для византийцев: они потеряли Египет и немалое владений в Сирии, Месопотамии, Северной Африке, Малой Азии. Но в 717—718 гг. арабы были отражены от стен Константинополя, после чего грекам удалось отвоевать часть малоазийских земель. В 786 г., с приходом к власти халифа Харун ар-Рашида, арабы вновь теснят греков, но не столь успешно, как прежде. Византийскому императору Василию I (867—886) удалось перейти в контрнаступление; немалых успехов достигли полководец Иоанн Куркуас, императоры Никифор Фока (963—969), Иоанн Цимисхий (969—976), Василий II Болгаробойца (976—1025). Общий ход этих событий — и поражения греков, и их победы, и кратковременные перемирия, результатом которых бывали порой даже брачные союзы между вчерашними врагами, — все это служило материалом для сказаний, возникавших в народной среде.

В какой обобщенной форме дошли до нас отзвуки отдельных периодов борьбы с арабами, ясно, например, из песни «О Ксанфине». В ней трудно угадать не только столетие, к которому относятся описываемые события, но

⁵ Подробный анализ героических версий легенды о Велисарии и их связи с историческими событиями различных веков дан в следующем исследовании: В. Knös. La légende de Bélisaire dans les pays grecs. — «Eranos», v. 58, 1960, S. 237—280.

и географический колорит местности. О том, что эта песнь возникла в средневековом Трапезунде, можно судить лишь потому, что Г.-Д. Симвулид записал ее в XIX в. в области бывшей Трапезундской империи и на трапезундском диалекте.

Песнь «О Ксанфине» — яркое свидетельство того, насколько порою минимальна историческая ценность подобного произведения, в котором от реальных событий далекой эпохи остались едва различимые следы. Приведем перевод этой небольшой песни (всего 34 стиха пятнадцатисложным «политическим» размером):⁶

Везде прославленный Ксанфин и ужас наводящий,
чей голос — гром, чьи слезы — град, так наставлял однажды
родного сына своего, по имени Василий:
«Пойдем с тобой мы на врагов, на торжища пойдем их,—
на медный ток лишь не ходи, мой сын, к той гладкой груше,
туда, где крепость сарацин разрушил я когда-то».
Но не послушался отца, пошел туда Василий,
и запрягли его с быком, с быком в одну упряжку,
чтоб в паре землю с ним пахал, возил чтоб и камня.
Надели медное ярмо с ошейником железным.
В одной руке его кинжал, в другой — бодец предлинный.
Поугостит бодцом тотчас, лишь притомись Василий;
поугостит кинжалом тем, лишь буйвол притомится.
С горы иль в гору — впереди всегда идет Василий,
по ровному, ровнехоньку — свое ярмо он тащит.
Везде прославленный Ксанфин и ужас наводящий
в дороженьку отправился, Василия он ищет
в ущелье каменной скалы, в древесных старых дуплах
и в омуте речном, в горах, где солнышко восходит.
И повстречал врага Ксанфин на горном перекрестке;
лежал больной там сарацин, глубоким сном объятый,
и шестьдесят пять крепостей держал на голове он;
да, шестьдесят пять крепостей и сорок две деревни,
а на затылке у него всё мельницы вертятся;
в одной ноздре-то конь стоит, в просторном будто стойле;
в ноздю другую девица уведена насильно.
Везде прославленный Ксанфин и ужас наводящий
как размахнулся палицей над этой головою,
разрушил, опустив ее, все крепости разрушил

⁶ Греческий текст издал Г. Дестунис в Приложении к XXXIX тому «Записок имп. Академии наук», № 6.

и разорил деревни все, и мельницы сломал он;
коня из стойла выгнал вон, дал девице свободу.
Служилым людям так сказал: «Идите прочь отсюда:
я с корнем вырву крепости, все те, что здесь разрушил»⁷.

Итак, мы можем только предполагать, что Ксанфин был знаменитым трапезундским героем, который немало навредил сарацинам:⁸ он разрушил какие-то крепости — в первый раз, видимо, когда сын его Василий был еще маленьким, и второй раз в отмщение за гибель взрослого сына, отправившегося воевать с сарацинами. Более никаких конкретных деталей хотя бы в описании вооружения греков или арабов мы не найдем в этой песни. Зато через многие века византийских войн и турецкого ига она донесла до нас не только боль отчаяния, охватившего греков в период неудачных сражений с арабами, но и их непреклонную решимость отомстить врагу за гибель ближних. Приемы эпического повествования — повторы, гиперболы, особенно в обрисовке ужасающего образа сарацина, метафоры, навеянные картинами величественной природы, — все способствует наиболее сильному выражению трагедии пораженных людей.

Трагизм песни о Ксанфине заключается не только в повествовании о судьбе Василия, попавшего в неволю к сарацинам, но, главным образом, в подразумеваемом известии о том, что там он находит смерть. Хотя в песни о его гибели не говорится ни слова, все же в его печальной судьбе нет никакого сомнения: ведь отец отправился на поиски ушедшего воевать сына, но не находит его. И тогда Ксанфин, мстя за сына, расправляется с великаном-сарацином и так избывает свое горе.

Если в песни о Ксанфине буйство народной фантазии настолько затмило реальные исторические события, что от них остался лишь один общий факт — столкновение грека с врагом, то в другом эпическом памятнике того же периода — кипрской поэме «О Феофилакте» находим более отчетливые следы некоторых событий из жизни Ви-

⁷ Здесь и далее переводы, не оговоренные особо, принадлежат автору статьи. Перевод песни «О Ксанфине» В. Нейштадта («Греческие народные песни». М., 1957, стр. 27) страдает излишней вольностью.

⁸ Таково мнение Н. Политиса: *N.-G. Politis. Melete epi tou biou ton neoteron ellenon*, t. I. Athenai, 1871, p. 522.

зантийской империи IX—X вв.⁹ События эти также нашли типичное для народного творчества и, как увидим, весьма существенное преломление.

Содержание поэмы (72 стиха) таково. Царь Александр, названный уроженцем Александрии, перед началом «праведной войны» (*δικαίον πόλεμον*) устроил пир. На пиру он воззвал к собравшимся: «Кто пойдет в султанство великое, доставит туда вот это послание, принесет послание ответное?» (ст. 6). Вызвался Феофилакт; он оседлал своего вороного коня и поскакал со сказочной быстротой. По молитве Феофилакта ему является брат его Алиандр, на которого вскоре нападают сарацины и берут в плен. Рассвирепел Феофилакт: трое суток рубит врагов направо и налево, пока сам не попадает в засаду и в плен. Но благодаря богатырской силе он рвет на себе цепи, снова вступает в бой с врагами, освобождает брата, вручает сарацинам послание царя, получает ответное послание и заканчивает «войну праведную».

Это сказание позволяет проследить, каким путем шла народная фантазия, отталкиваясь, несомненно, от реальных событий. Одно из них удалось установить благодаря следующему сообщению историка XII в. Зонары относительно основателя Македонской династии императора Василия I (867—886): «Воюя на Крите против агарян, он потерпел поражение, и многие пали на поле битвы, и сам он попал бы в плен, если б его не спас Феофилакт Неудержимый, отец будущего царя Романа I Лакапина»¹⁰ (920—944).

Итак, оказывается, Феофилакт — имя и лицо не вымышленное, а историческое; только война, которую он ведет в поэме, происходит не при Василии, а при сыне его Александре, императоре 912—913 гг. И спасает Феофилакт в поэме не императора, а своего брата Алиандра: впрочем, из слов «закончил войну праведную» (ст. 72) можно сделать вывод, что Феофилакт тем самым спасает и самого императора. Что касается хронологического сдвига, то еще К. Сафа дал вполне вероятное объяснение этому, сказав, что «народная поэзия смешала (быть может, намеренно) императора Василия с его сыном Александ-

⁹ Текст напечатан в «Sakellariou ta Kypriaka», Athenai, 1868, т. III, № 3, стр. 8—11.

¹⁰ «Zonaras», I, 16, 8.

ром». А. Грегуар в 30-е годы нашего столетия придерживался той же точки зрения¹¹. Возможно также, что в образе царя отразились и предания об одном из любимейших героев древней истории — Александре Македонском: не случайно царь в поэме назван уроженцем Александрии.

В поэме «О Теофилакте» есть и более точные, конкретные исторические детали: в верхней части копья Теофилакта изображен Георгий Победоносец, а на верхнем конце его палицы — святой Мамант (ст. 19, 20), покровитель так называемых апелатов — удальцов-разбойников, любимых народом. Слово «апелат» означало в средние века попросту «угонщик скота»; песни об этих героях-разбойниках стали неотъемлемой частью греческого фольклора. Но судьба их сложилась так, что в последующие столетия, особенно в IX—XIII вв., они почти полностью были вытеснены так называемыми акритскими песнями. О песнях, воспевавших апелатов, нам остается судить лишь по незначительным отголоскам, которые есть в знаменитой средневековой греческой эпосе «Дигенис Акрит» (IV, 33 сл., 965, 1049; VI, 130 сл., 375) и в некоторых акритских песнях о Дигенисе. В современных греческих народных песнях от апелатов — героев средневековья — остались одни имена: Филопаш и Яннакис (от средневекового «Иоаннакис»).

Акритские песни, время наивысшего расцвета которых IX—XI столетия, снискали такую популярность и оказались столь жизнестойкими, что пережили средние века и прошли вместе с греческим народом через четыре столетия турецкого ига, существуя, главным образом, в устной традиции; только одна песня об Армурисе и шесть версий эпоса о Дигенисе Акрите были записаны еще в Византии. Остальные песни начали записываться только в середине прошлого века, и по сей день эта работа не окончена, а главное — опубликованы эти песни лишь в небольшой своей части¹².

¹¹ «Les exploits de Digénis Akritas...», p. CXV; (примеч. № 1); H. Grégoire. L'âge héroïque de Byzance.— «Mélanges N. Jorga». Paris, 1933, p. 383—397.

¹² Издания акритских песен указаны в сноске 1. Среди наиболее интересных исследований, посвященных этим песням, назовем следующие: G. Sumelides. Указ. соч.; D.-A. Petropoulos. Akritika tragoudia sten Peloponneso.— «Peloponnesiaka», t. 2, 1957, p. 335—368; G.-K. Spyridakes. Указ. соч.

Название песен «акритские» происходит от слова «акрит» (греч. ἀκρίτης, что означает «пограничник», от греч. ἄκρη — «граница»). Акриты — особое сословие воинов, возникшее в Византии в IX—X вв. в результате принятых правительством мер по усиленной охране и защите восточных границ империи. Здесь акритам разрешено было владеть небольшими участками земли, свободными от налогов, иногда даже они получали особые пожалования от императора. Таким образом, акриты оказались в более привилегированном положении по сравнению с простыми воинами. Учреждение такой системы военных поселений стало поворотным моментом в истории войн Византии, ибо с этого времени борьба византийцев с врагами на восточных границах оканчивалась в большинстве случаев успешно. Самые отважные воины становились в глазах народа настоящими героями; о них слагались песни, сказания, воспевавшие их силу, отвагу, подвиги. Как свидетельствует архиепископ каппадокийской Кесарии Арефа (861—934), в его время пафлагонцы слагали песни о приключениях знаменитых мужей и распевали их за обод, переходя от дома к дому¹³.

Народные произведения византийского героического эпоса IX—XII вв. позволяют судить о весьма существенных для истории культуры взаимосвязях и взаимовлияниях эпической поэзии нескольких больших регионов. Акритские поселения, в среде которых зарождались героические песни, существовали в разных формах на всех границах империи. Конные дружины акритов — нечто вроде древнерусских станиц или застав — рыскали по иранским обводам империи, где завязывались греко-иранские и греко-ирано-турецкие связи. Среди акритов немало было наемников местного происхождения, из кочевых племен; иногда со своими родичами служили в акритах и вожди турецких родов, получавшие имперские звания и обильные подачки. В таких случаях тюркский героический эпос соприкасался с греческим и оказывал свое влияние на греческую героическую песнь.

Аналогичные процессы шли и на арабских рубежах Византийской империи, где они, видимо, были еще более активными в силу вовлеченности сирийского населения,

¹³ Арефа. Схолии к «Жизни Аполлония Тианского» Филострата («Laografia», v. IV, p. 236).

издавна близкого грекам. Этим объясняется, вероятно, типологическая близость всей эпической атмосферы византийского акритского мира к атмосфере испано-мавританской баллады — так называемого романса, иногда очень древнего в своей первоначальной основе, но завершенного и записанного в XV — XVI вв.

Балканские пределы империи охраняли военно-поселенные акриты, которые назывались в тех краях «граничарами». Это были дружины более отчетливого поместного типа — воины, обязанные службой за землю. Столкновения и различные формы связей с местным славянским, болгарским (т. е. в основе тюркским племенем, имея в виду протоболгар), с венгерским и восточно-романским населением здесь тоже способствовали выработке великих эпических традиций юго-восточной Европы, на формирование которых, очевидно, немалое воздействие оказали византийские акритские песни, вобравшие в себя, в свою очередь, местные источники, мотивы и приемы художественного повествования. Об этом свидетельствуют, в первую очередь, песни юго-восточных и южных славян, в которых так много и тюркских, и византийских мотивов.

Коротко говоря, смысл данной проблемы можно свести к такому утверждению: акритская поэзия сыграла значительную роль в возникновении и развитии глубоко своеобразного юго-восточного европейского эпоса на рубеже средневековья и раннего Возрождения и типологически являет собою общую для западного и восточного регионов закономерность рождения особого лироэпического жанра «малого эпоса», блестяще представленного в испанских романсеро о Реконките и в песнях южных славян, особенно болгарских и сербских.

Из греческих акритских песен до нас дошла в рукописи XV в. героическая баллада «Армурис» (201 стих обычным пятнадцатисложным «политическим» размером). Временем ее возникновения принято считать IX — X вв. Три устные версии этой баллады еще во второй половине XIX в. существовали в Карпатах в песенной форме¹⁴.

¹⁴ S. Baud-Bovy. La chanson d'Armouris et sa tradition oral.— «Byzantion», t. 13, 1938, p. 249—251. Греческий текст этой песни издал А. Грегуар в приложении к написанной им совместно с К. П. Морфопулосом книге «Ho Digenes Akritas. Ne byzantine

В «Армурсе» отражены победы, одержанные греческим оружием над арабским после нескольких неудачных для греков сражений¹⁵. О поражении греков в песни не рассказывается, но косвенным образом оно постепенно становится очевидным, прежде всего благодаря намеку на двенадцатилетнее отсутствие отца Армуриса, имя которого тоже Армурис:

Тут матушка Армуриса князьям своим сказала:
«Князья мои, друзья мои, седлайте вороного,
отцовского, отличного седлайте вороного,
который за двенадцать лет воды ни разу не пил,
который за двенадцать лет ни разу не был седлан»¹⁶.

(ст. 22—26)

В стихе 100 читаем:

Сидел отец Армуриса перед своей темницей.

А затем (ст. 116 сл.) из диалога Армуриса-отца с арабским эмиром читатель узнает, что греческий воин томится в плену при дворе арабского эмира в Сирии.

Герой поэмы — сын его, молодой Армурис. Он выступает в поход двенадцатилетним мальчиком и проявляет чудеса невиданной удали; вот как о его ратных подвигах рассказывает эмиру чудом спасшийся от Армуриса-млад-

εποποιία sten istoria kai sten poiesi». New York, 1942; H.-G. Beck. Byzantinische Volksepik. München, 1963.

¹⁵ H. Grégoire. Etudes sur l'épopée byzantine. — REG, t. 46, 1933, p. 29—69; он же. La Geste d'Amorium, une épopée byzantine de l'an 860. — «Prace Polskiego Towarzystwa dla Badàn Europu Wschodniej i Bliskiego Wschodu», Bd. 4, 1933/1934, S. 150—161; он же. Nouvelles chansons épiques des IX^e et X^e siècles. — «Byzantion», t. 14, 1939, p. 235—249. А. Грегару, усматривающему в Армурисе прототип императора Михаила III, возражает Г. Велудис, считая возможным усматривать нечто общее в образах Армуриса и арабского эмира Мелитины Омара (IX в.): G. Veloudis. Das Armurislid und 'Omar-al-Aqta. — BZ, Bd. 58, 1965, S. 306—319.

¹⁶ Здесь и далее отрывки из баллады «Армурис» даются в переводе М. Л. Гаспарова («Памятники византийской литературы IX—XIV вв.» М., 1969, стр. 110).

шего один сарацин:

Вчера нас было набрано для битвы двести тысяч,
Все удальцы отборные, с зелеными щитами...

Весь день с зари и до зари он бил нас вверх поречья,
Всю ночь с зари и до зари он бил нас вниз поречья,
кого сразил, кого пронзил, никто живым не вышел.
Устал Армурис, спешился, хотел вздохнуть свободней —
а я хитер, а я удал, а я засел в засаде,
унес дубину у него и свел коня лихого.

Клянусь царь-солнцем ласковым и матерью царь-солнца,
что сорок миль он вслед за мной пешком за конным гнался.
Что сорок миль да сорок миль пешком в броне бежал он,
до самой Сирии бежал, до городского вала,
а там как саблею махнул, так отрубил мне руку:
«Ходи, собака-сарацин, и ты с моею меткой!»

(ст. 134 сл.)

Воинская доблесть, любовь к славе, вдохновляющая молодого героя на ратные подвиги, — эти черты воина-богатыря не раз проявляет Армурис; характерен такой яркий штрих в его облике: застигнув вражеское войско врасплох, когда сарадины были не при оружии и не на конях, Армурис не пожелал нападать на них, ибо что славы — победить невооруженных?

Пришпорил молодец коня, поехал вверх по склону,
увидел воинство с горы — ни счесть, ни перечислить.
Раздумывает молодец, раздумывает, молвит:
«На безоружных не пойду — не то они сошлются,
что безоружных я застиг, и чести в этом мало».

(ст. 64 сл.)

В бою молодой герой не знает пощады врагам, не знает устал и один побеждает несчетное войско арабов (ст. 148 сл.). Когда отец юного героя узнал о подвиге сына из рассказа уже упомянутого нами сарацина, он посылает сыну письмо «с птичкой-ласточкой», призывая пощадить недруга, не губить басурман, «не то как попадется им, — погибнет злою смертью» (ст. 170 сл.). Но сын не внемлет совету отца — так сказитель намеренно противопоставляет эти

образы: умудренного жизнью человека, претерпевшего всю горечь поражения и двенадцатилетнего плена, и молодого, удалого, горящего неукротимым желанием отомстить врагу за горе родных и близких. Сын отвечает так:

Скажи ему ты, грамотка, отцу и господину,—
покуда дом, наш крепкий дом, на два запора заперт,
покуда мать, родная мать, вся в черное одета,
покуда братья у меня все в черное одеты,
врагов я бить и кровь их пить всегда везде я буду.
А там и в Сирию приду, за городские стены,
и вражеские улицы заполню головами,
и вражескою Сирию залью поганой кровью.

(ст. 175 сл.)

Поскольку все войско эмира оказалось перебитым, он отпустил Армуриса-старшего на волю, на родину, а за Армуриса-младшего отдал замуж свою родную дочь — так заключается мирный союз греков с арабами, скрепляемый узами брачного родства.

Армурис, безымянный сын Андроника, Порфирий, Просфир, Феофилакт, Ксанфин — все это имена любимых героев акритских песен. Но, пожалуй, ни одно из них не может соперничать с именем Дигениса Акрита. Об упомянутых выше героях нам известны лишь единичные варианты песен, а о Дигенисе Акрите их насчитывается около сотни¹⁷. Именно на их основе возникла эпопея «Дигенис Акрит»: после гомеровских поэм — первая эпическая поэма на греческом языке, в основе которой, как и в «Илиаде» и в «Одиссее», — песни безымянных певцов-сказителей, только, разумеется, сложенные в другой общественно-социальной формации, в других исторических и культурных условиях.

Рассмотрение сюжетных мотивов песен о герое Дигенисе Акрите показывает, сколь многократно варьировался в народном сознании один и тот же мотив. Например, о похищении Дигенисом невесты рассказывается в разных песнях и в самой поэме по-разному. В поэме Дигенис убивает только воинов стратига, погнавшего за беглецами вместе

¹⁷ Песни № 439, 440, 448, 449, 474, 482, 486, 491, 508–510, 514–517, 519, 526, 527 в кн.: А. Passow. Указ. соч. Шесть акритских песен в приложении к исследованию: *S.-P. Kyriakides. O Digenês Akritas. Athens, 1958*; 72 песни о смерти Дигениса см. в кн.: *N.-G. Polites. Ho Thanatos tou Digenous.*

со своим многотысячным войском, двумя сыновьями и супругой стратигиссой (IV, 609 сл.)¹⁸; отца невесты, ее мать и братьев он щадит по просьбе невесты (IV, 670 сл.). В одной же кипрской песни (№ 1 по Г. Дестунису) Дигенис убивает родителей невесты, пустившихся за ними в погоню. Как справедливо замечает Г. Дестунис, «жестокость развязки в былине указывает на более древнее предание, чем то, которым воспользовалась поэма»¹⁹. В этой же песни есть и еще один штрих, отличающий ее от поэмы: Дигенис похищает Евдокию, уже обрученную против ее воли с другим, с Яни; в поэме же Евдокия ни с кем не обручена. В критской песни (№ 2) убитыми оказываются не родители невесты, а чей-то жених. Далее, в акритских песнях, посвященных Дигенису, есть несколько таких, основной мотив которых — похищение у Дигениса его жены (в № 3 похитители — ее отец, братья и мать; в № 4 — ее родные и двоюродные братья и отец, которых Дигенис убивает). В поэме же описывается только неудачная попытка апелатов похитить супругу Дигениса (IV, 965 сл.; VI, 116 сл.; ср. намеки в VI, 351, 415).

Смерть Дигениса также различно трактуется в песнях и в эпосе. В поэме не упоминается о физической борьбе Дигениса с Хароном; последний одолевает его символически (VIII, 125). В песнях же Дигенис не раз вступает в схватку с Хароном, иногда безымянным зловещим богатырем (см. № 5—10, 12, 13 и еще одну песнь в «*Chansons populaires grecques*». Paris, 1876, 72 p.²⁰). Различны и причины смерти Дигениса. В поэме он умирает от болезни после купанья (VIII, 31 сл.). В песни № 6 смерть Дигениса объясняется наказанием за убийство обереженного, заповедного оленя, посвященного богоматери: на рогах у него крест, во лбу звезда, а меж лопаток — образ богороди-

¹⁸ Все сравнения с эпизодами поэмы «Дигенис Акрит» здесь и далее даются по тексту Гротта-Ферратской версии в русском переводе А. Я. Сыркина: «Дигенис Акрит». М., 1960.

¹⁹ Г. Дестунис. Указ. соч., стр. 11.

²⁰ См. также кипрскую песнь о борьбе Дигениса с Хароном: *G.-Th. Zoras. Digene kai Charou pale en tei kypriakei demotikei poiesei.*— «*Nea Hestia*», t. 31, 1957, p. 253—257. Трактовку образа Харона в народных византийских песнях см.: *G. Moravcsik. Il Caronte bizantino.*— BZ, Bd. 29, 1929, p. 388 и в рецензии на это исследование: *D.-C. Hesseling. Le Charon byzantin.*— «*Necophilologus*», v. 16, 1934, S. 131—135.

цы²¹. В песни № 7 Дигенис убивает не оленя, а местного духа, но описан он очень сходно:

А на рогах у духа крест, и месяц меж лопаток.
Лишь содрогнется телом он — и горы содрогнутся;
ударит лишь копытами — деревья с корнем вырвет.
А гласом зычным завопит — вопят холмы и горы.

Согласно поэме, мать Дигениса умирает прежде сына (VII, 189 сл.); согласно же песни № 9, мать не в силах пережить кончины сына и принимает яд. Далее, в поэме жена Дигениса тоже умирает от горя, за несколько часов до его смерти (VIII, 184 сл.); а в нескольких песнях (№ 11 и песнь в «*Chansons populaires...*» Э. Леррана) умирающий Дигенис, не желая, чтобы жена досталась после его смерти другому, душит ее в своих объятиях. Не одинаков и возраст, в котором Дигенис прощается с жизнью: в песни № 6 он прожил 300 лет, в песни № 10—80 лет, в № 11—33 года, т. е. столько же, сколько в поэме по Транезундской и Андросской версиям; в Гротта-Ферратской версии скончавшийся Дигенис называется неопределенно «цветком юности» (VIII, 290). В поэме он и Евдокия умирают бездетными (VII, 179, 180), тогда как в одной из песен говорится о двенадцати его сыновьях²².

Итак, при всех порою многочисленных вариантах одного и того же мотива в византийском героическом эпосе само зарождение этого мотива и его содержание определялись специфическими условиями, в которых оказался народ средневековой Греции во время иноземных нашествий. Но было бы большим заблуждением думать, что византийский эпос стоит обособленно и одиноко среди эпических произведений, созданных другими народами средневековья как на Востоке, так и на Западе. Соотношение византийского героического эпоса с эпическими произведениями других народов средневековья удобнее всего показать посредством анализа некоторых мотивов — тех простейших частиц содержания, в результате комбинации которых складывается сюжет художественного произведе-

²¹ Г. Десгунис. Указ. соч., стр. 30.

²² «*Basileios Digenes Akritas...*» урo P. Kalonarou, t. I. Athenai, 1941, p. 229.

ния. Следующий раздел статьи посвящен выяснению некоторых мотивов, характерных только для византийского героического эпоса, и некоторых мотивов, перекликающихся с эпосом других народов средневековья.

3

Поскольку произведения народного героического эпоса существовали в Византии не одну сотню лет в устном предании, по-своему, с новыми или измененными подробностями пересказывались каждым поколением певцов-сказителей, а может быть, даже и чаще, то мотивы их варьировались, как мы видели, например, в песнях о Дигенисе Акрите. Каждое поколение певцов, каждая культурно-историческая эпоха накладывали свой отпечаток даже на один и тот же сюжет, и потому в некоторых песнях очевидны — в одних более, в других менее — следы напластований различных эпох. Чем дальше отстоит эпическое произведение от первоначального времени своего возникновения, тем больше, как правило, таких следов. А так как в народной памяти бывают порою живы весьма древние поверья, сложившиеся, например, еще во времена язычества, то переплетение их принимает нередко причудливые, необыкновенные формы. Рассмотрим наиболее любопытные случаи отражения культурно-исторических пластов различных веков: они составят первую специфическую особенность византийских народных героических сказаний. Прежде всего, обратим внимание на отзвуки античных сказаний, поверий, обычаев.

В акритской песни № 1 о Дигенисе находим известное нам по античным мифам об Орфее поверье о силе музыки, способной сдвинуть с места камни, заставить склоняться ветви деревьев, цветы и т. д.; в стихе 69 сл. Хильопанп советует Дигенису следующим образом покорить девицу и заставить ее подойти к оконцу: «Сделай добрую скриницу из сосны и играй тихошенько и попейай тихошенько, и все небесные птицы пойдут за тобою»²³. В том, что смерть Дигениса трактуется как наказание за убийство священного оленя или местного духа в образе оленя (песни № 6 и 7), исследователи также вполне справедливо усматри-

²³ Перевод Г. Дестуниса (указ. соч., стр. 5).

вают отголосок древнегреческого мифа о священной лани Артемиды, убитой Агамемноном²⁴.

Древние языческие верования во «всевидающего царь-солнце» ясно ощутимы в клятве «царь-солнцем ласковым и матерью царь-солнца», которой клянутся в поэме «Армурис» и сарацин (ст. 59, 143, 153, 160), и даже сам сказитель (ст. 74, 85, 93). Древний обычай, известный еще по Гомеру, ставить лук на стол как закуску к вину²⁵, находим в двух акритских песнях (№ 1, ст. 41 и № 8, ст. 14), где лук называется при этом «пищей храбрых». Заметим, что слово «лук» (новогреческое *ἀρχοκράμιον*), по свидетельству А. Сакеллария, встречается только в старинных народных песнях²⁶.

С поверьями и сказаниями, хранимыми народной памятью с древнейших времен, в греческом средневековом эпосе порою причудливо сочетаются более поздние, подчас современные данной эпохе представления, обычаи, детали быта и т. д. Например, одежда и вооружение эпического героя типичны для средневекового греческого воина: в песни № 5 — броня, плащ, медная кольчуга, железный шлем, сабля, копье; у Армуриса — броня, копье, золотые ножны, серебряная сабля и, разумеется, непереносное оружие народного героя-богатыря — дубина (ст. 92, 99, 114). Саблей сражается Феофилакт (ст. 17). В той же песни № 5 Г. Дестунис считает поздней вставкой упоминание «писарька», которого подзывает к себе умирающий Дигенис; о том, что это поздняя вставка, свидетельствует само слово *γραμματικὸς* — так назывались секретари, которые были при клефтских капитанах во время борьбы греков с турками в XVII—XVIII вв.²⁷ Таким же новым словом оказывается *υποφάγι* («ружье») в песни № 7 Б²⁸. Упоминание о необыкновенном прыжке сына Андроника

²⁴ А. Passow. Указ. соч., стр. 13 (примеч. № 516); В. Schmidt. Das Volksleben der Neugriechen und das hellenische Alterthum. Leipzig, 1871, I th., s. 187 (примеч. № 4); Г. Дестунис. Указ. соч., стр. 32.

²⁵ Луком, называемым «закуской к питью», подкрепляются Нестор и раненный в битве врач Махаон: «Илиада», XI, 630, перевод Н. И. Гнедича: «Медное блюдо со сладостным луком, в прикуску напитка...» У Аристофана («Всадники», ст. 519) лук и чеснок тоже ставят на стол рядом с кубком вина.

²⁶ «Та Курриака», т. 3 (Словарь новогреческих слов).

²⁷ Г. Дестунис. Указ. соч., стр. 29.

²⁸ Там же, стр. 35.

через восемь вороных коней, стоящих рядом, — несомненно, эпическое преувеличение распространенного у средневековых греков вида состязаний. Лев Диакон (X в.) свидетельствует о своем современнике императоре Иоанне I Цимисхии: «Рассказывают, что он ставил рядом четыре скаковые лошади и, подпрыгнув с одной стороны, вскакивал на последнюю, словно птица»²⁹. Изображение Георгия Победоносца на верху копья, Маманта в верхней части палицы («О Феофилакте», ст. 19—20), Константина, также считавшегося святым, — на сабле сына вдовы (песнь «О сыне вдовы», стр. 11; в критской песни о Просфире № 18, ст. 29 сабля названа «святоконстантиновской») тоже, как уже сказано, соответствовало реалиям военного быта средневековья.

Древнее и позднее поверья переплетаются порою так тесно, что возникает новый образ, новое представление с более или менее ясно различимыми составными частями. Например, в песни № 8 о Хароне и Дигенисе, после того, как Дигенис выходит победителем в единоборстве с Хароном (кстати сказать, такой исход поединка — особенность только этой песни; в других с тем же сюжетом всякий раз побеждает Харон), говорится, что, несмотря на победу Дигениса, к нему прилетает золотой орел, садится ему на голову и вонзается когтями, чтобы вынуть из него душу. Здесь древнегреческое сказание об орле, клевавшем печень Прометея, переплелось с общим для язычества и христианства представлением о том, что со смертью человека отлетает его душа. О слиянии образа Александра, византийского императора 912—913 гг., с образом Александра Македонского говорилось выше. Такое наличие в эпосе древних мотивов наряду с более поздними, слияние тех и других в сложном переплетении составляет один из своеобразных признаков средневековой греческой эпической поэзии.

Специфически византийскую трактовку получают в героическом эпосе средневековых греков и некоторые другие мотивы. Таково, например, происхождение героя от смешанного брака. Греко-арабские брачные союзы, заключавшиеся в период мирных отношений между вчерашними врагами, были не столь уж редким явлением, что отрази-

²⁹ *Leo Diaconus. Historiae libri X e rec. C. B. Hasei. Bonnae, 1828, c. VI, § 3.*

лось и в греческом средневековом эпосе. Напомним хотя бы окончание поэмы «Армурис» — арабский эмир отдает замуж за Армуриса-младшего свою дочь:

Ступай себе Армурис мой, ступай в родную землю,
Скажи там сыну своему — в зятя его беру я,
в зятя не за племянницу, в зятя не за чужую,
а за мою родную дочь, что света мне милее.

(ст. 195 сл.)

В одной трапезундской песни о Порфире³⁰ упоминается сарацин — зять греческого царя, принявший христианскую веру: вызвавшись привести Порфира к царю со связанными руками, он обращается с молитвой к богородице помочь отыскать Порфира спящим после бани, чтобы легче было заключить его в цепи (ст. 11 сл.). Примечательно, что самый популярный герой византийцев, Василий Дигенис Акрит, рождается именно от смешанного брака гречанки из Каппадокии Ирины, дочери стратига, и сирийского эмира Мусура, принявшего христианство. Имя «Дигенис» означает буквально «двоерожденный», объяснение чему есть в самой поэме: IV, 48—51.

Стремление византийских сказителей показать родственные связи греков с арабами наивно проявилось в песни «О сыне Андроника» (исследователи дали ей второе название — «Узнание», ибо сюжет ее строится, главным образом, на мотиве поисков отца сыном и их взаимном узнании). Несмотря на то что в самом начале песни (ст. 1, 2) сообщается о рождении будущего героя от грека Андроника и гречанки, все же через шесть стихов (ст. 8) говорится, что жена арабского эмира, в темнице которого и рождается сын Андроника, считает, его «сыном своим и эмира своего» (ст. 8). Она даже прикармливает его молоком с медом, тогда как родная матушка кормит его молоком с мякоткой (ст. 5, 6). Таким образом, сын Андроника, чистокровный грек, выступает в песни как мнимый сын эмира³¹.

³⁰ Греческий текст в кн.: А. Passow. Указ. соч., № 486. Русский прозаический перевод у Г. Дестуниса (указ. соч., № 17, стр. 81).

³¹ Греческий текст этой песни напечатан в «Byzantinische Volksepik». Texte für Seminarübungen ausgewählt und eing. von H. G. Beck. München, 1963, S. 40, и в приложении к книге А. Греггара и К. П. Морфопулоса (указ. соч., стр. 336). Исследование ее

Второе место по распространенности занимает сюжет похищения невесты или жены и связанный с ним мотив поисков ее женихом или мужем, оканчивающийся непременным вооруженным столкновением героя с похитителями и победой героя. Эти темы известны нам не только в древнегреческом эпосе («Илиада»), но и в эпосе других народов.

В эпосе многих народов довольно часто встречается также мотив неповиновения сына отцу и гибели сына в наказание за неповиновение³². В песни «О Ксанфине» этот мотив выражен очень ясно: отец разрешил сыну бить сарацин, где бы он их ни встретил, но запрещает ему приходить «на медный ток, к той гладкой груше» (ст. 5). Василий не послушал отца и поплатился за это жизнью. Излюблен в эпосе и мотив боя отца с сыном, не узнавших друг друга³³. На этой теме строится весь сюжет поэмы «Сын Андроника»: сын Андроника, родившийся в неволе у арабского эмира, вырос, отправился на подвиги и, встретившись со своим отцом, которого никогда не видел, вызвал его гнев, силою ворвавшись в его дом; и быть бы кровавому столкновению между отцом и сыном, если бы мать заранее не научила сына клятве, которой клялся ее супруг. По этой клятве отец узнал сына. Так в византийской поэме произошло смягчение темы боя отца с сыном.

Эпос многих народов знает также мотивы девы-воительницы, говорящего коня, вещей птицы, сражения героя с драконом и другими чудовищами³⁴. Согласно византий-

дано в работах А. Грегуара: *H. Grégoire. L'âge héroïque de Byzance*, p. 383—397; *он же. Etudes sur l'épopée byzantine*, p. 29—69.

³² См., напр., древнерусские стихи о Борисе и Глебе, а также некоторые древнеирландские саги.

³³ Вспомним хотя бы один из вариантов древнегреческого мифа об Одиссее, которого убил его сын Телегон, о сражении Гильдебранда с Гадубрандом в немецкой «Песни о Гильдебранде», записанной еще в VIII в., Рустема и Зораба в «Шах-намэ» Фирдоуси, Клизамора и Картона в кельтском эпосе, наконец, о бое Ильи Муромца с сыном в русской былине. О смягчении темы убийства отца не узнавшим его сыном см. первую главу исследования О. Ф. Миллера «Илья Муромец и богатырство киевское». СПб., 1869, особ. стр. 3, 4, 12, 42, 53. См. также: *D. A. Petropoulos. Kampf zwischen Vater und Sohn in griechischen Heldenliedern*.— «International Kongress der Volkserzählforschung in Kiel und Kopenhagen». Vorträge und Referate. Berlin, 1961, S. 265—270.

³⁴ О мотиве чудесного коня, а также о причинах, в силу которых в эпосах разных народов встречаются одинаковые сюжетные мотивы.

скому эпосу «Дигенис Акрит», в судьбе героя играет некоторую роль такая дева-воительница Максимо; примечательно, что в поэме дается объяснение ее происхождения и краткая характеристика ее силы:

Происходила же она от женщин-амазонок,
которых Александр царь привел из стран брахманов;
равнялась с предками она своей могучей силой,
а битва для нее была услугой высшей в жизни.

(VI, 385)

Говорящего коня встречаем в одной из акритских песен о Дигенисе (№ 3), говорящих птиц во многих акритских песнях о единоборстве Харона и Дигениса (№ 8, 13). Именно говорящие птицы, которых Дигенис привез в свой чудесный сад, первыми предсказывают ему скорую смерть (см. № 12, 13 и песнь, изданную Э. Леграном в «*Chansons populaires...*»). Сражение героя с драконом описывается в акритской песни о Дигенисе № 1: Дигенис «стоит и раздумывает сам про себя: нет ли под камнем дракона: выйдет и съест девицу. Хватил по камню кулаком, и выходит дракон. Дигенис дал ему в челюсть, своротил челюсть на сторону»³⁵. В поэме «Дигенис Акрит» Евдокии является дракон под видом юноши, желая соблазнить ее обманчивой красотою (VI, 47 сл.). И пока Дигенис по зову Евдокии спешил на помощь,

дракон свой прежний облик принял:
ужасно было чудище, величины огромной,
три головы громадные его огнем пылали,
и исторгала каждая сверкающее пламя,
когда же двигался дракон, то грохот раздавался,
как если б дрогнула земля и сотряслись деревья;
был тучен он, и головы его соединялись,
а сзади суживался весь, и хвост его был острым.
Вот съежилось чудовище и растянулось снова,
и на меня обрушилось громадою тяжелой.
Но нападения грозного ничуть не испугавшись,

вы, см. исследование: *J. Muslea. Le cheval merveilleux dans l'épopée populaire.* — *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France*. Paris — Bucarest, 1924, p. 5—48, и полемику с этим автором Р. Гуссенса в рецензии, помещенной в *BZ*, Bd. 34, 1934, S. 417—419.

³⁵ Перевод Г. Дестуниса (указ. соч., стр. 6).

я силу духа сохранил, высоко меч свой поднял,—
такой удар на головы ужасные обрушил,
что снес все три, и на земле он сразу распростерся,
лишь хвост его затрепетал бессильно напоследок.

(VI, 63 сл.)

Заметим, что среди захоронений на Агоре в Афинах обнаружена часть византийской плиты с изображением героя, сражающегося с драконом; М.-А. Франц полагает, что здесь изображен Дигенис Акрит³⁶.

В западном средневековом героическом эпосе тема борьбы героя с драконом также нашла свое выражение. Например, в одном из памятников англосаксонского героического эпоса — поэме «Беовульф» (X в.) герой убивает дракона, угрожавшего стране геатов. С драконом сражаются Тристан, юный Сигурд в древнеисландском эпосе «Эдда». В «Песни о Нибелунгах» Зигфрид упоминается как победитель дракона.

Образ героя, стоящего в центре эпического повествования, византийский сказитель наделяет типичными для эпического произведения чертами. Прежде всего, как правило, указывается на необыкновенное рождение ребенка: либо смешанное происхождение, как в эпосе «Дигенис Акрит», либо рождение в темнице, в рабской неволе, как в сказании «О сыне Андроника», либо рождение ребенка монахиней тридцатилетнего возраста (трапезундская песнь «О Порфире» № 16), на порфире-траве (трапезундская песнь «О Порфире» № 17), либо рождение монахиней, которая мучится родами год и пять месяцев (критская песнь «О Просфире»). Между прочим, мотив рождения героя при печальных, трагических обстоятельствах весьма распространен и в западном средневековом героическом эпосе. Так, Роланд во многих версиях французского эпоса рожден сестрою Карла Великого, томящейся в изгнании за свою любовь к незнатному рыцарю. Тристан, как показывает этимология самого имени (*triste* — «печальный»), потому назван «печальным», что родился после смерти отца, погибшего на турнире («Тристан и Изольда»). В древнеисландском эпосе «Эдда» (IX—XII вв.) отец

³⁶ М.-А. Frantz. Akritas and the Dragon.— «Hesperia», t. 10, 1941, p. 9—13.

молодого Сигурда гибнет в бою с сыновьями своего соперника Хундинга.

Но где бы и как бы ни родился герой греческого сказания, его рост и развитие физической силы поистине необыкновенны, и в этом — вторая типичная для образа эпического героя черта. В поэме «О сыне Андроника» герою исполнился только год, а он уже берется за саблю; двух лет он держит в руке копье, а трех лет он уже никого не боится, садится на своего вороного коня и отправляется на бой с сарацинами. В имврской песни «О Лиссаре» герою нет еще и двух месяцев, как он съедает сухарь, — а трех месяцев он бобы грызет (ст. 2, 3). В трапезундской песни «О Порфире» № 16 говорится, что в первый день своей жизни он съел сухарь, на второй — целый каравай, на пятый — все, что в печи испечено (ст. 7 сл.); в такой же песни № 17 Порфир тоже в первый день жизни съел целый каравай хлеба, во второй — барана (ст. 3, 4); на пятый день он уже любил пятнадцать замужних женщин, восемнадцать вдов и одну попадью (ст. 5 сл.). Просфир в первый день опоясался саблей, на второй взял копье, на третий ищет хлеба поест, на четвертый похвастал, что никого не боится (ст. 2 сл.).

Необыкновенно быстрый рост младенца-богатыря и скачконое увеличение его силы свойственны героям не только византийского эпоса, но и других народов. В исландской версии «Саги о Карле Великом» новорожденного Роланда кормят четыре мамки и с трудом целенают его. Давид Сасунский, герой армянского эпоса, рвет колыбельные ремни, и даже железная цепь, которой обвязали его, не выдержала — разорвалась. Героя персидского эпоса «Шахнамэ» Фирдоуси, новорожденного Рустема, с трудом могут накормить двенадцать мамок. В русской былине «Саул Леванидович» (Кирша Данилов, № 26) царское дитя растет не по месяцам и не по годам.

Привычный возраст возмужалости героев-богатырей в византийском эпосе — двенадцать лет: таким выезжает Армурис на бой с сарацинами (ст. 24 сл.), в двенадцать лет отправляется впервые на охоту и Василий Дигенис Акрит (IV, 85), являя чудеса храбрости: он задушил медведицу голыми руками (IV, 126, 127), переломил хребет медведю (IV, 136, 137), в несколько прыжков настиг газель, схватил ее за задние ноги и, рванув, разордал на две части (IV, 143 сл.); устремился навстречу льву с одним

мечом, который сначала не хотел брать, и одним ударом разрубил голову льва (IV, 174 сл.). Охота на диких зверей — древний вид богатырства; им отличались еще Геракл, Тесей. В песни о Дигенисе (№ 6 «Завороженный олень») поется, что Дигенис убил триста медведей, пятьдесят два льва и случайно попал в обереженного оленя; в песни № 7 «Местный дух и храбрец» герой убил шестьдесят драконов и столько же ранил.

Совершение первого богатырского подвига в чрезвычайно юном возрасте — также типичный мотив в эпосах разных народов средневековья. Напомним, что Сигурд — Зигфрид убивает дракона, будучи совсем юным; тоже совсем юный Рустем убивает бешеного слона; пятнадцатилетний Мгер (сын Давида Сасунского) руками раздирает льва. Во французском эпосе молодой Роланд спасает войско Карла Великого в битве при Аспремонте. Карл в юном возрасте вступает в битву с сарацином и побеждает его.

Удалство героя подчеркивается не только в значительных моментах повествования о его сражениях с дикими зверями, иноземными или соплеменными врагами, но и в менее значительных и все же выразительных случаях, например; при описании необыкновенного способа, каким герой владеет оружием. Про Армуриса сказано: «копье само ему далось, само в руке встряхнулось» (ст. 17); а у Феофилакта сабля имеет чудесное свойство: он только собирается размахнуться ею и ударить, она уже покрывается кровью (ст. 18). Германский и старофранцузский эпос также уделяет особое внимание вооружению своих героев; мечи их носят даже собственные имена.

Как правило, герой византийского эпоса выступает на вороном коне, прекрасно владея искусством верховой езды. Особенно много внимания уделено описанию коня Василия Дигениса, его убранства и покорности всаднику в поэме «Дигенис Акрит»:

Как голубь, белоснежного коня переседлал он,—
блистали драгоценности на лошадиной челке,
а среди них бубенчики висели золотые,
бубенчики несчетные, и звук их раздавался
чудесный, восхитительный и всех вокруг дививший.
Зелено-розовый платок из шелка был на крупе,
седло собою покрывал и защищал от илаи,
и скрепки были на седле с уздечкой золотые,
и жемчуг ювелирную ту украшал работу.

Был смелости исполнен конь, резвился без боязни,
искусством верховой езды владел прекрасно мальчик;
и кто ни видел отрока, давался диву, глядя,
как твердой воле всадника был резвый конь покорен,
как юноша сидел в седле, что яблочко на ветке.

(IV, 232—245)

Приемы, посредством которых в эпосе разных народов описывается конь, принадлежащий герою того или иного эпического произведения, перечислены в исследовании С. Томпсона³⁷.

Итак, рассмотрев некоторые мотивы в содержании византийского героического эпоса, можно сделать следующий вывод: с одной стороны, ему свойственны некоторые мотивы, не встречающиеся в эпосе других народов. Возникновение их объясняется спецификой культурно-исторических условий, запечатлевшихся в памяти греческого народа на протяжении многих столетий его истории. С другой стороны, мы могли наблюдать в греческом эпосе немало мотивов, характерных для эпоса других народов средневековья, как восточных, так и западных. Эта общность вызвана причинами, выяснение которых не входит в нашу задачу³⁸; нам важно было показать эти более или менее очевидные параллели в эпосе греческого и других народов.

4

Анализ художественных особенностей византийских народных героических сказаний показывает, что их авторы использовали в своей практике те же приемы, что и сказители любого другого народа Востока или Запада: общие формулы³⁹, гиперболизацию, повторы, постоянные

³⁷ S. Thompson. Motif-Index of Folk-Literatur. 6 vols. Helsinki, 1932—1936: B 181 — Magic horse; B 401 — Helpful horse; B 211 — Speaking horse; B 41 — Flying horse.

³⁸ Проблемам сравнительного изучения народных сказаний разных стран посвящено многотомное, не законченное еще исследование: «Wege der Forschung», hrsg. von L. Petzoldt, Bd I—CLII. Darmstadt, 1956—1969.

³⁹ О том, что понимать под общей формулой в народном эпосе, см. исследования: M. Parry. L'épithète traditionnelle dans Homère. Paris, 1928, p. 16 sq.; J.-B. Hainsworth. The Flexibility of Homeric Formula. Oxford, 1968, p. 33 sq.

эпитеты, сравнения, эпические числа 3, 9, 30, 33, 300. Сама структура этих поэтических приемов не представляет большой оригинальности, и в содержании их чаще всего отражается то общечеловеческое мироощущение, которое свойственно не только греческому, но и всякому другому народу, наблюдающему жизнь окружающих его гор, лесов, полей, рек и т. д. Например, великан в акритской песни № 6 обрисован при помощи такой гиперболы: когда он идет, то дрожат земля и весь мир. Точно так же про местного духа, которого убил Дигенис, говорится:

Лишь содрогнется телом он,— и горы содрогнутся,
лишь содрогнется телом он,— поля все содрогнутся;
ударит лишь копытами,— деревья с корнем вырвет.
А гласом зычным завопит,—вопят холмы и горы.
(ст. 2 сл.)

И когда умирающий Дигенис «вост — горы дрожат, вост — поля дрожат» (песнь № 10 о единоборстве Дигениса с Хароном)⁴⁰. Такой же характер носит следующее гиперболизированное сравнение в акритской песни тоже о единоборстве Дигениса с Хароном (№ 55):

Плечо его сравнить с большим утесом только можно;
что крепость — голова его, а грудь — стена из камня,—
так широка она...
.....
глаза его — что молния, подобен грому голос.
(ст. 10 сл., 24 сл.)

Вспомним еще начало песни «О Ксанфиле»:

Везде прославленный Ксанфил и ужас наводящий,
чей голос — гром, чьи слезы — град...
(ст. 1 сл.)

В акритской песни № 8 удар Дигениса сравнивается с громом и молнией, от которых город провалился сквозь землю (ст. 91 сл.).

Можно привести немало примеров поэтических сравнений и образов, в основе которых ассоциативные связи

⁴⁰ Перевод Г. Дестуниса (указ. соч., стр. 50).

человека с окружающим его миром, не имеющие в себе каких-либо исторических или этнических особенностей. В то же время образной речи народных византийских сказителей присущи свойственные только им некоторые поэтические приемы; они отражают мировосприятие данных людей, опосредствованное окружающими их природными условиями, которые составляют неотъемлемую специфику их страны. Так, Малая Азия — основной театр военных столкновений греков с арабами в средние века — довольно высокое плоскогорье; на севере и юге его возвышаются горные хребты, преимущественно известняковых пород, потому эти горы и были так богаты мрамором. В песни «О Феофилакте» не случайно сказано о коне героя, что он «топчет мрамор и пыли не подымает» (ст. 16). Другой эпитет коня в той же песни — «разрушающий скалы» (ст. 14) — также навеян рельефом сильно изрезанного горного побережья Малой Азии, скалистые берега которой с трех сторон омываются морями — Черным, Мраморным и Средиземным. Мрамор и горы, как увидим, запечатлены и в некоторых так называемых общих формулах эпической речи.

Общие формулы, повторяющиеся в разных эпических сказаниях у каждого народа, — один из характернейших признаков эпического стиля. Примеры сходных, лексически почти одинаковых описаний в повторяющихся ситуациях, к которым прибегали византийские народные певцы и сказители, подтверждают, чаще всего, оригинальное, свойственное только греческому творчеству содержание этих описаний. Так, упоминание о диком луке, которым угощались еще гомеровские герои, свидетельствует о том, что такая форма выражения могла возникнуть только у греческого народа. Такова сцена угощения гостя в кипрской песни № 1 о Дигенисе. Пирующие так приветствуют Хильопаппа, в котором, вероятно, можно видеть одного из предводителей апелатов Филопаппа: «Добро пожаловать, Хильопапп, кушай, пей с нами; скушай зайца отборный кусочек, покушай куропапочки жареной, да дикого лучку, что кушают храбрые; да вышей винца сладкого за здоровье четы» (ст. 39 сл.). Сказители настолько, видимо, привыкали к общей формуле, что вставляли ее даже тогда, когда она была не вполне уместна. В одной из песен «О Хароне и Дигенисе» обращаются к Харону: «Добро пожаловать, Харон, по-

кушай, выпей с нами; скушай зайца лакомый кусочек, да куропаточки жареной, да лучку дикого, что едят храбрые; испей винца сладкого, которое пьют именитые люди, которое пьют больные и выздоравливают» (ст. 12 сл.)⁴¹.

Если герой сражается с врагом, то непременно с утра до вечера: см. песнь «Дигенис и его мать» (ст. 16: «И пошли и боролись от утра и до вечера»⁴²). В балладе «Армурис» сарацин рассказывает:

Весь день с зари и до зари он бил нас вверх поречья,
Всю ночь с зари и до зари он бил нас вниз поречья.

(ст. 154, 155)

Общей формулой описывают византийские сказители и место злодейской встречи героя с врагом, несущим ему погибель: она происходит всегда на перекрестке дорог. На «горном перекрестке» встречает Ксанфин великана-сарацина (ст. 21); на перекрестке же Акриту встречается Харон (песнь № 12, «Умиравший Акрит»), а в другой песни он сталкивается с враждебным племенем, названным узами (песнь № 3); на перекрестке видит волка пастух Яни, герой одной трапезундской песни⁴³. В другой песни, бытовавшей в тех местах, приводится такой разговор удалых молодцов: «Ну-ка, пойдем, засядем посреди перекрестка, где будет проезжать Харон на своем коне: один захвати коня, другой — седло, а третий захвати ключи, чтобы отомкнуть преисподнюю»⁴⁴.

Место гибели героя обозначается другой распространенной в средневековом греческом эпосе общей формулой: оно всегда называется током (или гупом) железным, мраморным или медным — например в акритских песнях о Дигенисе № 9, ст. 16; 10, ст. 10; 12; 13, ст. 19. Стереотипно и гиперболическое описание поздрей великана-сарацина. В песни «О Ксанфипе» читаем:

В одной поздре-то копь стоит, в просторном будто стойло
В поздю другую довица уведопа насильно.

(ст. 26, 27)

⁴¹ Перевод Г. Дестуниса (указ. соч., стр. 36).

⁴² Там же, стр. 47.

⁴³ A. Passow. Указ. соч., № 505.

⁴⁴ «Neocellenika analecta», t. I, N 71.

О сарацине же в песни № 8 сказано: «У него в ноздрях кобылы в стойлах стоят» (ст. 85).

Истязания, которым подвергают враги захваченных ими в плен греков, также описываются чаще всего при помощи постоянной формулы с эпическим числом «три». Так, в поэме «О сыне Андроника»: «Ну, вяжите, крутите меня тройною цепью; да зашейте мне оченьки тройною ниткой, да прицепите под мышки свинцу три кандара... И связали его, скрутили тройной цепью, прицепили под мышки свинцу три кандара» (ст. 21 сл.)⁴⁵. В критской песни о Просфире герою враги также «зашивают оченьки трех сортов шелками» (ст. 20). В имврской песни о Лиссаре поется: «и схватили его, и сковали тройными цепями, зашили ему глаза тройным шелком» (ст. 18, 19)⁴⁶. В песни «О Феофилакте» сказано о брате его Алиандре: «...расставили силки — взяли Алиандра. Зашили его оченьки тройною ниткой, заковали ему рученьки тройными оковами, наложили на спину свинцу три мерки» (ст. 49 сл.)⁴⁷.

Похвальба героя своей необыкновенной силой, бесстрашием также, по мнению Г. Дестуниса⁴⁸, выражается общей формулой, как и описание героического боя с врагами. Армурис, например, «направо бьет, налево бьет, а средних гонит гоном» (ст. 152). Феофилакт «боднул бодцами вороного и въехал в воинство; по краям-по краям брал — середина изводилась, средину-середину брал — края убавлялись» (ст. 24 сл.)⁴⁹. В критской песни «О Просфире» герой сражается уже с франками (признак самой поздней редакции): при входе в город он тысячу перебил, при выходе — две тысячи, а пока поворачивался — некого и рубить (ст. 33 сл.). Акрит в песни № 3 «как вытаскивал саблю из пожон из золотых, убивал их тысячу впереди себя да десять тысяч позади себя»⁵⁰.

Рассказ о стремительном беге всадника нередко подается почти в одних и тех же выражениях в разных византийских эпических произведениях. Например, Феофилакт сел на коня и пока сказал: «Прощайте!» —

⁴⁵ Перевод Г. Дестуниса (указ. соч., стр. 70).

⁴⁶ Там же, стр. 83, 84.

⁴⁷ Там же, стр. 94.

⁴⁸ Там же, стр. 90.

⁴⁹ Там же, стр. 93.

⁵⁰ Там же, стр. 17.

умчался на тысячу миль, а пока ему сказали: «В путь добрый!» — умчался еще на тысячу (ст. 22 сл.). Армурис тоже

Пока сказал: «Прощайте все!» — на тридцать миль отъехал, пока услышал: «В добрый путь!» — на шестьдесят умчался.

(ст. 29, 30)

Эпические числа, как уже говорилось, — также один из характернейших признаков эпического стиля. Среди постоянных эпических чисел в византийском эпосе наиболее часто встречается число «три». Так, в акритской песни № 5 упомянуты три друга Дигениса (ст. 2), трое удальцов (ст. 8); Дигенис борется с Хароном три ночи и три дня (песнь № 8, стр. 39); окружающие раненного Дигенисом сарацины люди, желая посмотреть на его рану, срывают с него три вышитые одежды (там же, ст. 102). Мать Дигениса, наблюдая за его единоборством с Хароном, стоит неподалеку и «держит трех сортов вино и трех сортов яд; если победит Дигенис — поднесет ему вина, а если нет — тотчас же сама выпьет яд» (песнь № 9, ст. 19 сл.). В поэме «О сыне Андроника» мать говорит сыну, что в том человеке, который ему встретится и поклонится три раза, он узнает своего отца (ст. 40 и 50). Феофилакт «воюет трое суток, три дня воюет» (об этом говорится три раза: ст. 27, 70, 95). Даже рождение Дигениса приходится на «третий день недели» (т. е. вторник; во вторник же, согласно предсказанию, он должен и умереть) (песнь № 6, ст. 1; песнь № 10, ст. 1).

Над короткими акритскими песнями поздних записей возвышается византийская поэма «Дигенис Акрит» со своими отличительными художественными особенностями. Давать полную характеристику этой большой поэмы (3708 стихов) здесь нет необходимости: этот вопрос достаточно изучен и пришлось бы повторять многое, сказанное исследователями⁵¹, тем более, что русскому чита-

⁵¹ Наиболее значительные исследования этой поэмы: *H. Grégoire. Michel III et Basile le Macédonien dans les inscriptions d'Ancyre. Les sources de Digenis Akritas et le titre de Megas basileus. «Byzantion», t. 5, 1930, p. 327—346; он же. Le tombeau et la date de Digénis Akritas (Samosate, vers 940 après J. C.).— «Byzantion», t. 6, 1931, p. 481—508; он же. Autour de Digénis Akritas. Les cantilènes et la date de la recension d'Andros — Trébizonde.— «Byzantion», t. 7, 1932, p. 287—302; он же. Les sources historiques et littéraires de Digénis Akritas.— «Compte-rendu du III^{me} Congrès*

телю нетрудно ознакомиться с всесторонней характеристикой этого памятника в работах А. Я. Сыркина, а также в статье Р. М. Бартияна⁵². Нам важна главная особенность этого произведения; она состоит в том, что поэма сочетает в себе многие признаки и фольклорного творчества, и в то же время — литературного произведения, написанного человеком, прекрасно начитанным в области античной и современной ему греческой литературы, особенно романической. Вполне вероятно, как считает А. Я. Сыркин⁵³, что черты такого ученого литературного произведения придал поэме какой-нибудь образованный монах, записавший в X или XI вв. одип из многих распространённых в его время устных вариантов⁵⁴. Вполне вероятно также, что признаки профессионального литературного произведения поэма получила в результате

Intern. des Etudes Byzantines». Athènes, 1932, p. 281–294; *он же*. Notules III. Le lieu de naissance de Romain Lécapène et de Digénis Akritas.— «Byzantion», t. 8, 1933, p. 572–574; *он же*. Ho Digenes Akritas, New York, 1942, 336 p.; *он же*. Notes on the Byzantine epic.— «The Greek folk-songs and their importance for the classification of the Russian version and of the Greek Mss.— «Byzantion», t. 15, 1940/41, p. 92–103; *он же*. The historical element in Western and Eastern epics. Digenis, Sayyid-Battal, Dat-el Hemma, Antar, Chanson de Roland.— «Byzantion», t. 16, 1944, p. 527–544; *он же*. L'épopée vivante à Byzance.— «La Table Ronde», N 132 (Déc. 1958), p. 103–113; R. Goossens. Les recherches récentes sur l'épopée byzantine.— «L'Antiquité classique», t. 1, 1932; t. 2, 1933, p. 449–472; G. Wartenberg. Die Kaisernamen in Digenis — Epos.— «Byzantinische — neugriechische», Jbb., v. II, 1934, S. 55–64; Ad. Stender-Petersen. Zum Problem des Digenis-Romans.— «Slavische Rundschau», v. 6, 1938, S. 195–201; S. Impellizzeri. Il Digenes Akritas. L'epopea di Bizanzio. Firenze, 1940; O. Schissel. «Digenis Akritas» und Achilleus Tatios.— «Neophilologus», Bd. 27, 1942, p. 143–145; C. Danguitsis. Le problème de la version originale de l'épopée byzantine de Digenis Akritas.— REB, t. 5, 1946, p. 185–205; P.-P. Kalonaros. Указ. соч.

⁵² «Дигенис Акрит». Переп., статьи и комментарии А. Я. Сыркина. М., 1960, стр. 127–178; А. Я. Сыркин. К истории изучения «Дигениса Акрита». — ВВ, 1960, № 17, стр. 203–226; *он же*. Об историчности персонажей «Дигениса Акрита». — ВВ, 1961, № 18, стр. 124–149; *он же*. Некоторые проблемы византийского эпоса. — Там же, стр. 97–119; *он же*. Социально-политические идеи эпоса о Дигенисе. — ВВ, 1961, № 20, стр. 129–155; *он же*. Сведения «Дигениса Акрита» о византийском быте и памятниках материальной культуры. — ВВ, 1962, № 21, стр. 148–164; *он же*. Поэма о Дигенисе Акрите. М., 1964; Р. М. Бартиян. Заметки о византийском эпосе о Дигенисе Акрите. — ВВ, 1964, № 25, стр. 148–166.

⁵³ «Дигенис Акрит», стр. 158.

⁵⁴ Там же, стр. 149.

редактирования ее текста, осуществленного тоже каким-нибудь монахом даже через несколько веков после ее первых записей и письменных обработок⁵⁵.

Напомним хотя бы несколько наиболее существенных признаков фольклорного произведения, очевидных в этой эпосе. Во-первых, Василий Дигенис — подлинно народный эпический герой: он родился от смешанного брака, достиг богатырской силы в двенадцать лет, на своей первой охоте он проявляет необыкновенную силу; укажем и на последующие бесстрашные и всегда победные состязания его с апелатами, с Максимо, на битвы его с сарацинами и драконом. В поэме есть и такие традиционные эпические мотивы, как похищение невесты (оно описывается дважды: сначала будущий отец Василия, сирийский эмир Мусур, похищает дочь каппадокийского стратига Ирину, потом похищает свою невесту Евдокию сам Василий Дигенис Акрит), погоня за похитителем (и за Мусуром, и за Василием), битва за похищенную невесту (между младшим братом Ирины и эмиром; между воинами стратига, отца Евдокии, и Василием)⁵⁶. Смерть героя на 33 году жизни — также излюбленный мотив народных произведений. Культ силы и отваги, внешней и внутренней красоты героя присутствует в поэме тоже в силу определенного влияния народных сказаний о богатырях, обладающих неимоверной силой, непреклонной волей к победе и прекрасными душевными качествами, — достаточно вспомнить образы Ксапфина, Теофилакта, Армуриса и других народных героев. Черты народных героев присущи и другим действующим лицам эпоса — предводителям апелатов Филопашпу, Киннаму, Иоанникису — образам, с которыми мы уже встречались в народных акритских песнях.

Художественные приемы, использованные в эпосе, тоже несут на себе яркие следы народного поэтического творчества. Прежде всего, это изложение в самом начале поэмы ее темы, ее краткого содержания (хотя ямбическое вступление к «Дигенису Акриту» позднейшая вставка, но, несомненно, не являются вставкой вступления к IV песни, в сущности — первой песни о главном герое Василии Дигенисе Акрите, и к VI песни). Затем, повествова-

⁵⁵ «Дигенис Акрит», стр. 149.

⁵⁶ Там же, стр. 137.

ние от лица самого героя, проведенное, правда, не во всех песнях, а только в двух: в V и VI. В-третьих, поэме присущи все неперенные атрибуты эпического стиля — поэтические сравнения, гиперболы, эпитеты, повторы, анафоры, эпифоры, эпическое число три.

Но в то же время в поэме есть не менее очевидные признаки ученого стиля. Более всего об этом свидетельствуют реминисценции из Библии, проявляющиеся как в простом упоминании библейских имен (Адама, Самсона, Далилы, Давида, Голиафа, Саула, Моисея, Иисуса Навина, Христа), так и в некоторых текстовых заимствованиях отдельных изречений из Библии (см. VII, 9; VII, 63—84; VII, 171 и др.). Об учености автора свидетельствуют и септенции (IV, 748—749, 945—948; V, 1—10; VIII, 1—4, 294—297), и довольно частые риторические рассуждения, многочисленные ссылки на произведения античной литературы («Илиаду», «Гимн Гермесу» Гомера, I Олимпийскую оду Пиндара, «Киропегию» Ксенофонта, биографии Александра Македонского), хотя отношение автора к Гомеру нельзя назвать доброжелательным:

Пора Гомера позабыть и сказки про Ахилла,
сказания о Гекторе — пустые измышленья.

(IV, 27—28)

С большей любовью автор прибегает к использованию поздних античных романов, нередко приводя даже цитаты из них. Среди таких античных произведений назовем «Левкишпу и Клитопонта» Ахилла Татия, «Эфиопику» Гелиодора, «Дафниса и Хлою» Лонга.

Более всего в поэме реминисценций, подчас самых точных текстовых заимствований из светской византийской, особенно романической литературы. Исследователи обнаружили текстовые совпадения с отдельными строками из романов Евстафия Макремволита, Никиты Евгениана, а более поздними анонимными поэмами XIV—XVI вв. — «Либистром и Родамной», «Флорием и Платцафлорой», «Имберием и Маргароной», «Ахиллеидой», с «Эротокритом» Винченца Корнаро⁵⁷. Влиянием этих позднеантичных и византийских романов обычно объясняется наличие в поэме довольно многочисленных рассуждений о непреодолимой силе любовной страсти и

⁵⁷ Там же, стр. 159—160.

подробное описание двух случаев измены Василия своей жене с дочерью Аплорравда и Максимо.

Эти признаки ученого литературного стиля внесли новый колорит в византийские сказания о Василии Дигенисе, отличающий византийскую эпопею от подлинно народных эпических произведений. Памятники героического эпоса последующих веков в еще большей степени утратили связь с греческим народным поэтическим творчеством и постепенно стали подвергаться влиянию западного рыцарского романа. В этом мы убедимся в следующем разделе статьи.

5

Среди произведений героического эпоса, отступающего от традиций народного творчества, следует назвать в хронологическом порядке такие наиболее характерные поэмы: анонимные «Жизнь Александра» (XIV в.) и «Троянскую войну» (XIV в.), «Илиаду» Константина Гермониака (написана в XIV в., сохранилась в рукописи XV в.), анонимную «Ахиллеиду» (рукопись XVI в.), анонимные прозаические сказания об Александре Македонском (в рукописях XVI и XVII вв.).

Все названные здесь произведения — яркое выражение глубокого, живого интереса византийцев XIV—XV вв. к произведениям античной литературы, к героям славного прошлого древней Эллады. Это и понятно: XIV—XV вв. — время последнего в византийской культуре, но весьма плодотворного возрожденческого движения, сказавшегося, прежде всего, именно в повышенном интересе византийцев к произведениям античной литературы, к судьбам героев далекого прошлого. Не случайно внимание византийских поэтов и прозаиков привлекают такие монументальные героические образы легендарной и действительной истории древней Греции, как Александр Македонский и герои Троянской войны. Заметим, что из гомеровских героев византийцы «возрождают» в своих произведениях только героев «Илиады», но не «Одиссеи»; видимо, причиной тому было огромное увлечение (как в Византии, так в западных и в славянских странах) книгами Диктиса и Дареса⁵⁸, в которых описы-

⁵⁸ На Руси в XVI—XVII вв. появляется три версии романа о Троянской войне. См.: «Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI—XVII ве-

валась Троянская война от ее начала до разрушения Трои, а дальнейшие события не излагались. Но трактовка образов героев далекого прошлого — как легендарных, так и исторических — отличалась в византийских произведениях таким своеобразием, которое приводило порой к созданию произведений, совершенно новых по стилю и по идейной направленности, — произведений, отвечавших требованиям той эпохи, в которую они возникали. Именно те или иные новые задачи, встававшие перед византийскими авторами в зависимости от требований эпохи и составят основной предмет дальнейшего исследования.

Так, в XIV в. в Византии огромной популярностью пользуется прозаический «Роман об Александре», написанный, как полагали в то время, историком Каллисфеном, сопровождавшим Александра Македонского в его походах. Следует сказать, что и в западных странах этого времени не меньшей популярностью пользовались латинские переводы того же романа: сокращение перевода, осуществленного Юлием Валерием еще в конце III или в начале IV в., и другой перевод этого романа под названием «Повесть о сражениях», сделанный в X в. неаполитанским архипресвитером Львом. Греческий роман об Александре был переведен на Востоке на армянский, сирийский и славянские языки, в частности, в XII в. на древнерусский; в XV в. через посредство сербской редакции на Руси появляется еще одна версия псевдокаллисфеновского романа⁵⁹. В Византии в XIV в. возник анонимный стихотворный роман об Александре Македонском — довольно близкое к греческому прозаическому оригиналу переложение, по всей вероятности, версии наиболее древней версии романа, приписываемого теперь псевдо-Каллисфену. Это огромное, в 6117 нерифмованных, пятнадцатисложных политических стихов произведение озаглавлено «Жизнь Александра»⁶⁰. Оно сохра-

ков». Подготовка текста и статьи О. В. Творогова, комментарии М. Н. Ботвинника и О. В. Творогова. М.—Л., «Наука», 1972.

⁵⁹ См.: «Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV в.». Издание подготовили М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье и О. В. Творогов (серия «Литературные памятники»). М.—Л., 1965.

⁶⁰ Греческий текст опубликован в изданиях: «Trois poèmes grecs du moyen âge inédits» rec. par... W. Wagner. Berlin, 1881, S. 56. sq.: «Das byzantinische Alexandergedicht» hrsg. von S. Reichmann. Hain, 1963.

нилось в рукописи, имеющей точную датировку благодаря записи вслед за последним стихом поэмы: 1388 г.⁶¹ (эту рукопись содержит кодекс Marcianus 408).

Жанровые признаки «Жизни Александра» объединяют в себе черты и жития, и романа, и эпической поэмы; поэтому условно назовем это произведение житийно-романическим эпосом. От жития взята общая схема расположения основного материала — жизни и деяний Александра, начиная от его рождения и кончая смертью. От позднего античного романа здесь обилие фантастики, приключенческих мотивов, предмет которых — действие мага (ст. 143—349), волшебные спы, бегство героя (египетский царь и жрец Нектанеб, перседевшись и изменив свой облик, бежит в Македонию — ст. 142 сл.), путешествие в далекие восточные страны и даже в подземное царство. В то же время это произведение включает в себе и совершенно очевидные признаки эпоса: об этом свидетельствуют и стихотворный размер, ставший обычным для византийского эпоса, и стиль, с присущими ему постоянными эпитетами главного героя — «мудрый», «разумный», «отважный», «храбрый», «великодушный», сравнениями с солнцем, которое ярче звезд (ст. 16), с повторами, анафорами, свойственными более всего произведениям народного эпоса. Кроме того, само начало произведения (ст. 1—26) включает в себе краткое изложение темы дальнейшего повествования, только изложение это дается стилем не бесстрастного рассказчика, как это было в древнем эпосе, а человека, восхищенного нравственными и физическими достоинствами своего героя и потому слагающего в его честь нечто вроде панегирика:

Настолько выше Александр был многих древних греков —
отважных, сильных тех мужей, отмстивших за убийство, —
величием души своей и силою телесной,
и подвигов количеством и разумом великим,
насколько солнце ярче звезд своим сияет светом.

.....

И в целом мире ни один не может с ним сравниться
Из тех, кто умер, жив сейчас или в будущем родится.

(ст. 12 сл., 22 сл.)

⁶¹ Указ. изд. С. Райхмана, стр. III и ст. 6118—6120.

Далее, герой эпического произведения непременно должен появиться на свет при чудесных обстоятельствах. Именно такова история Александра, начиная от самого его зачатия (ст. 143—349) и кончая появлением на свет:

Когда ж ребенок в первый раз увидел свет небесный,—
удары грома раздались и молнии сверкнули,
да так, что дрогнула земля, и мир заколебался.

(ст. 543 сл.)

Мальчик растет очень быстро, проявляя уже в раннем детстве признаки огромного ума и большой телесной силы (ст. 562 сл.). Он любит играть в военные игры со своими сверстниками, всегда одерживая верх над ними (ст. 588 сл.). В четырнадцать лет он укрощает коня-людоеда Буцефала, в пятнадцать лет побеждает на состязаниях в беге на колесницах. В восемнадцать лет Александр отправляется на войну, чтобы освободить Египет от владычества персов.

Образ Александра по сути своей в поэтической версии не отличается от нарисованного в прозе псевдо-Каллисфеном, разве только добавлены некоторые внешние штрихи к его характеристике: например, упоминание о том, что у него были зубы, похожие на зубы дракона (ст. 570). Вообще дракон, как один из непременных чудовищ, противостоящих герою народных эпических сказаний, весьма часто упоминается в поэме (ст. 284, 351, 448, 455, 457, 463, 570 и др.). И все же византийская «Жизнь Александра» — новое по сравнению с прозаическим поздним античным романом произведение, в основном, только по форме. Содержание его не подверглось той переработке, какую мы наблюдаем в прозаических версиях того же античного романа. До нас дошли две такие версии в поздних рукописях XVI—XVII вв.⁶² Образ Александра Македонского предстает в них сильно христианизированным. В этих прозаических повествованиях много мотивов, отсутствующих в стихотворной «Жизни Александра», например, о сражении воинов Александра с чудовищными существами, у которых «две головы, лицо человеческое, а

⁶² Греческий текст опубликован в кн.: А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести, вып. I. СПб., 1886.

вместо ног — змеи», о посещении Александром Трои, о встрече, оказанной ему жителями Иерусалима на сходке, созванной пророком Иеремией. Присутствуют и библейско-христианские мотивы: это вставные рассказы о Соломоне, Голиафе, Давиде, Самсоне. Ярко обрисован сам Александр — герой в расцвете сил, храбрый и непреклонный в своих решениях, сначала не желающий склоняться перед богом в Иерусалиме, но постепенно приходящий к мысли об обращении. Все повествование отмечено эпическими чертами; стиль прост благодаря частым повторениям какого-нибудь одного слова (преимущественно союза «и») и особому ритму, производящему впечатление напевности речи: «Увидел Александр, что происходит на поле битвы и что место то все заросло камышом. И сорвал он зелен камыш и поджег его; и поднялся огонь кверху, и загорелись от огня ветки сосновые. Попадали жепы на землю, и воины убили их».

Произведения, в центре которых стоит образ Александра Македонского, составляют как бы один цикл эпических сказаний, созданных в Византии поздней эпохи. Другой цикл — поэтические произведения, в той или иной степени связанные с «Илиадой» Гомера и другими сказаниями о Троянской войне. Одно из таких произведений — «Илиада» Константина Гермониака⁶³. Сочинение Гермониака было весьма популярно в средние века не только в Греции (о чем свидетельствуют три ее списка XV в.), но и в Италии: именно ее взял за образец итальянский поэт XVI в. Николай Луканис для своей «Илиады» на латинском языке.

Поэма Гермониака — сугубо компиляторское произведение: автор почти дословно переписывает целые столбцы пятнадцатисложных политических или гекзаметрических стихов своих предшественников, писавших о Троянской войне; только из каждого пятнадцатисложного стиха он делает два четырехстопных хорея, восполняя недостающий один слог каким-либо малозначащим словечком типа γάρ, γοῦν и т. д. Так он «переписывает» многие строки из «Сокращенной хроники» Константина Манасси (XII в.), из «Аллегорий «Илиады» и «Событий догомеровского, гомеровского и послегомеровского времени» Иоан-

⁶³ Греческий текст опубликован в кн.: «Bibliothèque grecque vulgaire», t. V. Paris, 1890.

на Цеца (XII в). Особенных поэтических достоинств также нельзя признать за этим огромным, в 8799 стихов произведением; примечательны разве что довольно многочисленные акrostихи (ст. 61—85 вступления образуют алфавитный акrostих и каждая из 24 песен начинается акrostихом: начальные буквы первых строк дают название той буквы греческого алфавита, которой обозначается порядковый номер песни). И все же поэма Гермониака любопытна тем, что живо свидетельствует о стремлении автора ознакомить хотя бы в пересказе с содержанием «Илиады» Гомера тех читателей, которым стал труден язык древнегреческого поэта. Это стремление проявляется не только в упрощенном стихотворном размере, вопреки всяким правилам избираемом Гермониакон, — он пишет эпическую поэму четырехстопным хореем, — но и в изобилии морфологических и синтаксических форм современного ему разговорного языка. Правда, изложению собственно «Илиады» Гомера автор посвящает всего лишь пятнадцать песен из двадцати четырех (с VII по XXI включительно); в остальных он пересказывает события, предшествовавшие Троянской войне, и те, которые произошли после нее. Кроме того, в первой главе Гермониак дает некоторые сведения о Гомере — о его рождении, обучении у мудреца Пронасида в Элладе, о пребывании в Египте, где он сорвал «высшей мудрости цветенье» (ст. 75), о его странствиях и, наконец, смерти (I, 29—141); упоминает Гермониак и тех авторов, которые жили после Гомера и тоже писали о Троянской войне (I, 142—177).

Относительно этой «византийской Илиады» мы даже знаем, в какой области империи она возникла. Автор говорит, что его господин, Иоанн Комнин, поручил ему изложить поэму Гомера так, чтобы избежать частых у Гомера «темных речений» (вступление, ст. 1—8; I, 17). Иоанн II Комнин Ангелодук был эфирским деспотом с 1323 по 1355 г. Таким образом, поэма написана в этот промежуток времени, в глухой окраине Византийской империи, подвергавшейся нападению венецианских войск с запада и угрозе вторжения сербов с севера. Язык поэмы прост, в стиле ее нет и следа признаков народного эпоса. Разумеется, образы Ахилла, Гектора, Менелая и даже Париса, совершающих ратные подвиги, проявляющих бесстрашие в битве с врагом, великодушных к пленным, готовых к са-

мопожертвованию и т. п., можно назвать героическими; но все же в поэме нет характерных для народного произведения признаков; вместо них ясно ощущается уже знакомое нам по «Дигенису Акриту» влияние поздних античных и византийских любовных романов. Об этом свидетельствуют довольно пространственные риторические отступления — рассуждения о всемогущей силе любви (II, 310—366; 335—341; XXII, 300—322, 340—356; XXIII, 8—27), от которой не может уйти ни один человек:

Ведь любовь — она всесильна,
душу губит, отнимает,
всех в своих объятьях держит —
и больших людей, и малых:
и властитель ей подвластен,
и тираном управляет,
и царя поработывает,
повелителя смиряет.

(II, 313 сл.)

Воспевание силы любви — дань времени и следствие общего увлечения византийцев любовной тематикой, увлечения, отразившегося, как мы видели, и в «Дигенисе Акрите», и в поздневизантийских романах. Так же в духе времени Гермониак уделяет много внимания описанию впе­ности своих героев; красоте Елены посвящены 118 стихов (II, 193—310). Типичны для поздних византийских светских художественных произведений и риторические отступления, например, указанное выше рассуждение о силе любви, похвалы разумной верной супруге (конец II — начало III песни: ст. 1—38), обличение дурного поступка Париса, похитившего супругу человека, оказавшего ему гостеприимство (III, 66—85); наконец, рассуждение о смысле человеческой жизни и о судьбе земного мира в эпилоге поэмы (XXIV, 265—360), выдающее характерный для умонастроения людей того времени пессимизм автора: в жизни человека он видит лишь цепь беспрерывных страданий и убежден, что мир должен погибнуть:

Этот мир погибнуть должен;
вместе с ним погибнут люди;
все погибнут непременно —

от царя и до бродяги.
Такова уж жизнь людская —
плач, страдания и муки.

(XXIV, 355—360)

Автор не в силах избежать и анахронизмов; они встречаются в лексике («куртесы», итальянское *cortési*, — обращение к знатым господам — VII, 68; «боже, в небесах живущий» — VII, 79 и 84; «вседержитель» — «пантократор» — VII, 80). Анахронизм очевиден и в сообщении Гермониака о том, что Ахилл был предводителем не только мирмидонян, но и болгар, и венгров (III, 236—240), и в его рассказе о посольстве, которое отправили троянцы к иудейскому царю и пророку Давиду с просьбой быть их союзниками в войне с ахейцами (XXI, 47—64). Заканчивается поэма красноречивым рассказом о деревянном коне, затем описанием радостной встречи Менелая с Еленой после двадцати лет разлуки и, наконец, рассказами о смерти Поликсены, об убийстве Полидора Полиместором и о мести Гекубы за смерть сына.

Как видим, в поэме Гермониака нет еще и следа влияний западных рыцарских романов и поэм: автор не выходит за рамки греческой литературы, но почти всецело ориентируется на греческую культуру и лишь в незначительной степени на культуру ближнего к Греции Востока. Наоборот, анонимная поэма того же времени «Троянская война» (XIV в.) трактует ту же тему в духе западных подражаний Диктису и Даресу. Мало того, по утверждению К. Крумбахера, эта анонимная поэма огромного размера (11 074 политических пятнадцатисложных нерифмованных стихов) — почти дословный перевод старофранцузского «Романа о Трое» Бенуа де Сент-Мора (XII в.)⁶⁴, созданного, в свою очередь, на основе позднего античного романа «Дневник Троянской войны» Диктиса Критского (I—II вв. н. э.). Даже имена собственные в греческой поэме предстают в искаженных на западный манер формах: «Еркулес» — Геракл, «Марос» — Марс, «Куба» — Гекуба, «Патрукл» — Патрокл и др. В тексте встречаются иногда французские слова, написанные по-гречески, например *τὰ δὲ πρᾶ* — *chambre* («комната»). Да

⁶⁴ К. *Krumbacher*. *Geschichte der byzantinischen Litteratur*. München, 1897, S. 847.

И сами образы главных героев уже потеряли свою античную специфику, восприняв черты франкских феодалов. Перевод поэмы был осуществлен, по-видимому, с целью ознакомить византийского читателя с литературным творчеством одного из западных поэтов, откликнувшихся на древнюю троянскую легенду. Важно, что эта поэма, как и «Илиада» Гермониака, далека от эпических произведений, созданных греческим народом средневековья.

Ориентация на западные образцы рыцарского эпоса очевидна в другой анонимной поэме XIV в. — «Ахиллеиде», дошедшей до нас, как уже указывалось, в двух редакциях XV—XVI вв. — краткой и расширенной. Несмотря на разницу в объеме (761 и 1820 стихов) в той и другой редакции описываются одни и те же события, только в последней более пространно, с множеством риторических отступлений и стилистических украшений⁶⁵. Согласно доказательству Б. Хаага, автор расширенной версии литературно более образован по сравнению с автором краткой редакции, что сказывается в более логичных и мотивированных переходах от одного эпизода к другому, например, при описании выступления войска Ахилла в военный поход (ст. 437 сл.)⁶⁶. От гомеровского мифа, связанного с Ахиллом, в поэме сохранен только один мотив участия Ахилла в войне против Трои. Разработан он очень кратко — всего в 62 стихах (от 1759 до 1820). Из послегомеровских мифов об Ахилле заимствован также лишь один мотив предательского убийства прославленного героя Парисом и Деифобом в троянском храме, где он надеялся вступить в брак с обещанной ему в жены сестрой Париса (ст. 1786 сл.). Но и здесь древнее сказание сильно изменено. Согласно средневековой поэме, невестой Ахилла была не Поликсена, а какая-то другая девушка, имени которой даже не приводится: называется она просто сестрой Париса. С Поликсеной же Ахилл, оказывается, уже шесть лет состоит в браке. По своему происхождению Поликсена вовсе не троянка, а дочь какого-то царя, вступившего в войну с мирмидонянами еще до начала Троянской войны.

⁶⁵ Расширенная редакция поэмы опубликована в издании: «Trois poèmes grecs du moyen âge inédits», rec. par... W. Wagner. Berlin, 1881, S. 1 sq.; сокращенная — в «Annuaire de l'association pour l'encouragement des Etudes Grecques en France», Paris, 1879.

⁶⁶ B. Haag. Zur Ueberlieferungsgeschichte mittelgriechischer Vulgärdichtungen. — BZ, Bd. 29, 1929—1930, S. 113—120.

Ахилл вместе с двенадцатью лучшими рыцарями выступает против него, но видит Поликсену, влюбляется в нее, завоевывает ее сердце любовным посланием (перевод его помещен в книге «Памятники византийской литературы IX—XIV вв.», М., 1969, стр. 400), в результате чего заключается мир и справляется веселая свадьба. На седьмом году счастливой брачной жизни Поликсена неожиданно умирает. Через год после этого несчастья началась Троянская война, и Ахилл стал ее участником. О его столкновении с Агамемноном даже не упомянуто.

Насколько можно судить по этому краткому пересказу содержания «Ахиллеиды», главный герой не имеет ничего общего с образом древнегреческого мифологического героя. Он, скорее, — персонаж из рыцарского куртуазного романа, отважный рыцарь западного средневековья. Подобно герою народных кельтских преданий, королю Артуру, Ахилл окружает себя двенадцатью рыцарями; с восьми лет он посвящает себя рыцарскому искусству, участвует в многочисленных турнирах; на своей свадьбе он побеждает одного франка — дворянина, одержавшего верх над всеми двенадцатью рыцарями Ахилла, в том числе и над Патроком. Сцена рыцарского турнира, перевод которой мы приводим далее, подана довольно искусно: в ней не просто описывается столкновение соперников, но передается и внутреннее волнение Поликсены. Как и подобает слабой женской натуре, она охвачена страхом за исход сражения ее жениха с отважным франком. Обращение Ахилла перед началом поединка к Поликсене с утешительными словами совершенно в духе куртуазного западного романа с его идеей служения рыцаря даме, хотя нельзя сказать, что Ахилл вступает в борьбу ради Поликсены; примечательна и похвальба Ахилла перед франком до поединка и перед королем после победы над врагом:

Вот в полдень воины царя, что тестем был Ахиллу,
на состязанье собрались, скрестить чтоб вместе копья.

Двенадцать юных молодцов коней уж оседлали,
но как порою листья падают с дерев от ветра,
так воины Ахилла все с коней упали наземь.

Ахилл поблизости сидел, душа его дрожала.

А франк один, молоденький, пригожий внешним видом:
отвага, смелость — все при нем, богат, любовью счастлив,
отбросил мавра в сторону, как будто плод маслины:
щитом ударил он его и сбросил на средину.

Спасти не мог его никто из воинов Ахилла, такой им франк всем страх внушил своим ударом мощным. И все ж скрестились два копья, в бою соединились; никто не смог им помешать, никто не удержал их. То был Патрокл, ведь это он копьё направил в франка, но сбросить с лошади его не так-то было просто. Ахилл поблизости сидел и тесть его с ним рядом. Как увидал Патрокла он, сраженного тем франком, тотчас же мавру приказал, коня чтоб оседлали. А Поликсена в бой ему вступать не разрешала: «О господин, владыка мой, мне страшен франк отважный; ведь вижу я, как он силен, — не бейся с этим франком!» «О, помолчи, красавица, меня не пугаешь. Тебя люблю я всей душой, к тебе одной стремлюсь я. Ты будешь в безопасности, чего же ты боишься? Ты над драконом и над львом победу одержала, — лисицы маленькой сейчас как будто испугалась. Владычица преславная, любимица Эротов, пускай узнает твой отец, какой я смелый воин». И тотчас устремил копьё с звездой венецианской; чело же стало бледным вдруг — так сильно был разгневан. С разбегу ринулся вперед и всадника настиг он. Как молния он ринулся, но франк не испугался. Не побоялся франк ничуть в бою сойтись с Ахиллом, навстречу выехал ему, копьё в него направил. Ахилл же насмеяться стал, дразнить он начал франка; он мавру не дал говорить, а сам сказал такое: «А ну-ка, франк, поближе встань, сейчас ты будешь мертвым». И в сердце франка он вопзил копьё свое отважно; с седла свалился наземь тот, к ногам царя-владыки. Ахилл же повернулся вдруг и так сказал он тестю: «Прими, о царь, о господин, удар мой первый этот».

(см. 1160—1201)

В образе главного героя, в его судьбе и чертах характера есть многое не только, как было уже сказано, от героя западной куртуазной литературы средневековья, но и от героев уже знакомых нам эпических сказаний Византии: в детстве Ахилл, как и Дигенис, Порфир и др., чрезвычайно быстро развивается физически и умственно. Уже девяти лет он одерживает первую победу в турнире над рыцарем, сражаясь с поднятым забралом. Подобно Василию Дигенису, он рано лишается своей

любимой супруги и сам умирает в расцвете сил. Влияние греческих народных сказаний очевидно и во введении в эту поэму уже знакомого нам Харона (ст. 1624), а в описании страдания влюбленного соловья (ст. 1063 сл.) чувствуется нечто общее с одной из «Родосских песен любви»⁶⁷. Тема любви вообще занимает немалое место в «Ахиллеиде»; особенно замечателен своей поэтичностью отрывок, в котором Эрос выступает как одушевленное лицо, внимающее просьбе Ахилла (ст. 682—735).

В поэме встречаются также весьма любопытные описания дворцов, садов, произведений декоративного искусства, например, золотого платана с птицами, которые благодаря специальному устройству могут петь; подобные описания нередки и в «Дигенисе Акрите» (IV, 267 сл.; VI, 17—28; VII, 13—105), и в поздних византийских романах. Таким образом, поэма «Ахиллеида» занимает среднее место между византийским героическим эпосом и поздним византийским романом — с одной стороны, и западной куртуазной литературой — с другой.

Итак, основные этапы эволюции жанра героического эпоса в византийской литературе можно определить по следующим хронологическим периодам. В VI — первой половине IX в. возникают фольклорные произведения на подлинно народной основе — и по содержанию, и по средствам художественного выражения. Во второй период — середина IX—X в. — совершается письменная обработка народных сказаний с ярко выраженным влиянием ученой поэзии профессиональных писателей и поэтов. Типичный пример такой поэзии — поэма «Дигенис Акрит». Для третьего, заключительного этапа в истории жанра героического эпоса — XIV—XV вв. характерно возникновение произведений, так сказать, искусственного героического эпоса; многие из них написаны рукой одного автора; в какой-то части этих произведений вполне очевидно стремление их авторов подражать произведениям западной куртуазной литературы. Другие же поэмы свидетельствуют об оригинальном направлении в византийской эпической поэзии накануне ее заката.



⁶⁷ «Памятники византийской литературы IX—XIV вв.» М., 1969, стр. 403, ст. 681—691.

Т. М. Соколова

ВИЗАНТИЙСКАЯ САТИРА

(Три византийские «путешествия
в загробное царство»)

В последнее время в работах, связанных с проблемами литературного наследия Византийской империи, опровергается сложившееся в XVIII—XIX вв. мнение об исключительно религиозном характере литературной продукции ромеев.

Но существует и еще одно ошибочное представление, которое опровергается значительно реже и с большим трудом. Я имею в виду тезис о подражательном характере византийской литературы, о том, что почти каждый автор византийской эпохи обязательно имитировал стиль какого-нибудь античного писателя, принятого им за образец. Крумбахер называет эти «образцы» (*Muster, Vorbild*) для многих авторов (например, для Анны Комнины — Фукидид и Полибий, для Никифора Вриенния — Ксенофонт, для риторических сочинений Никифора Хумна — Исократ). Вслед за Э. Роде он повторяет, что Евстафий Макремволит в «Повести об Исмении и Исмине» имитировал «Левкиппу и Клитофонта» Ахилла Татия, а роман Феодора Продрома «Роданфа и Досикл» — «Эфиопику» Гелиодора¹.

Он согласен и с характеристикой, данной «Тимариону» и «Мазарису» Газе² и Буассонадом³, которые видели в византийских сатирах «подражание Лукяпу».

¹ K. Krumbacher. *Geschichte der byzantinischen Literatur*. München, 1897, passim. Советский исследователь А. Д. Алексидзе тоже не отказывается от этой концепции. Выражения «берет за образец», «имитирует» повторяются в его статье «Византийский роман XII века» в кн.: *Никита Евгениан. Повесть о Дросилле и Харикле*. М., «Наука», 1969, стр. 126—127.

² B. Hase. *Notices de trois pieces satyriques imitées de la «Necyomantie» de Lucien*. — «Notices et extraits de manuscrits de la bibliothèque imperial», t. IX, pars 2. Paris, 1813.

³ J.-Fr. Boissonade. *Anecdota graeca*, t. III. Paris, 1831.

Черт сходства между названными авторами разных эпох отрицать, конечно, нельзя, но действительно ли во всех этих и многих других случаях имеет место обдуманное воспроизведение авторской манеры писателя предшественника, рабская зависимость от признанного образца античности? Или же объяснение этому сходству следует искать в том, что византийские писатели не просто имитировали античных, но шли в одном русле с ними, пользовались жанрами (не всеми, и распространенными, главным образом, в поздней Греции), созданными в предшествующую эпоху, и, естественно, сохраняли все стилевые и сюжетно-композиционные особенности, свойственные данному жанру. В Византии, где надстроечные явления развивались очень медленно, где континуитет господствовал во всех областях жизни общества, приверженность к античным литературным канонам не могла показаться странной. Но, как мне представляется, неизбежность литературных форм была только кажущейся. Исполдволь совершались перемены и в них; в первую очередь обновлялось идейное содержание.

Процесс постепенного изменения античного жанра, приобретение им новых черт в ходе исторического развития удастся проследить, в известной мере, на примере трех произведений, относящихся к одному и тому же роду литературы, но к разным периодам византийской истории. Это «Друг отечества, или Слушающий поучения», «Тимарион, или Об его страданиях» и «Пребывание Мазариса в подземном царстве». Написанные в форме диалога, эти три сочинения анонимны, имеют сатирический характер и рассказывают («Тимарион» и «Мазарис») о путешествии героя в загробное царство, разговорах его с душами умерших (лично ему ранее знакомых или известных исторических лиц) и благополучном возвращении на землю. Такая канва заставляет всех исследователей двух последних диалогов ставить их в зависимость от «Мениппа, или Путешествия в подземное царство» Лукиана. В третьем диалоге, «Друг отечества», герой не спускается в преисподнюю, но поднимается⁴ по бесконечной лестнице, чтобы посетить в «золоченом чертоге», расположенном за «железными

⁴ Поэтому прообразом этого диалога считался иногда «Икароменипп», хотя речь идет только о направлении движения, а не о месте, куда герой попадает.

воротами» и «медными порогами», сборище каких-то «парящих в небесах мужей» с бледными лицами и после беседы с ними вернуться на улицы родного города.

Небольшие отличия в построении сюжета, заставляющие большинство исследователей сопоставлять только «Тимариона» и «Мазариса», не могут скрыть имеющихся у трех византийских диалогов черт сходства: сатирической направленности, композиционных и жанровых особенностей, заставляющих переписчиков и издателей с давних пор связывать их с именем одного и того же писателя — Лукиана. Последний долгое время считался автором «Друга отечества». И в настоящее время этот диалог печатается среди сочинений Лукиана, иногда совсем без оговорок⁵, иногда с пометкой — «псевдо-Лукиановский диалог»⁶.

Имя автора «Тимариона» осталось неизвестным. Наверное, он с самого начала распространялся анонимно. Но интересно, что в единственном рукописном сборнике довольно пестрого содержания (XIV в.), сохранившем его текст, этот диалог без указания автора помещен сразу вслед за 149 диалогами Лукиана. Едва ли можно сомневаться в том, что составитель сборника этим хотел показать близость византийского диалога к творениям античного сатирика. Порт-дю-Тейль, описывавший рукописи Парижской Национальной Библиотеки, упомянул о «Тимарионе» как о «подражании Лукиану»⁷.

Первый издатель и исследователь «Тимариона» Газе, характеризуя диалог, в первую очередь отметил его сходство с «Путешествием в подземное царство» Лукиана⁸. Говоря в той же статье о «Мазарисе», французский ученый отметил подражательный характер и этого произведения, хотя прообразом для него послужило не только «Путешествие», но и другие сочинения Лукиана тоже⁹.

Таким образом, в глазах читателей нового времени эти

⁵ Напр., в кн.: *Лукиан. Собр. соч.*, т. II. Перев. под ред. и с комм. Б. Богаевского. М.—Л., «Academia», 1935, стр. 498—513.

⁶ Под названием «Патриот» в кн.: *Лукиан. Избр. атеистические произведения*. Ред. и статья А. П. Каждана, перев. С. В. Поляковой и И. В. Феленковской. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 275—286.

⁷ «Notices et extraits de manuscrits de la bibliothèque imperial», t. VIII. Paris, 1810, p. 128. Далее: «Notices...».

⁸ «Notices...», t. IX, pars 2, p. 125—162.

⁹ Там же, p. 131.

средневековые греческие диалоги начисто лишены всякой самостоятельности и находятся в полной зависимости от единственного образца. Однако такое суждение выносилось обычно по первому впечатлению. Литературоведческому анализу византийские сатиры не подвергались, и даже не производилось более или менее подробно сопоставление с Луккианом. Изучение их велось в другом направлении.

Расшифровка содержащихся в сатирах намеков, отождествление литературных персонажей с реальными историческими лицами — вот что интересовало первых исследователей византийской сатиры. И это понятно. Ведь надо было устанавливать и авторов этих анонимных произведений, и время их создания.

Газе в упоминавшейся выше вступительной статье к первому изданию «Тимариона» подверг эту сатиру довольно тщательному разбору, особенно с точки зрения языка, привел очень много параллельных мест из античных писателей и из отцов церкви. Он сообщил некоторые сведения о выведенных в диалоге исторических лицах и сделал интересные предположения относительно тех из них, кто по имени не назван. Сопоставляя данные о действующих лицах диалога, он пришел к самому ценному своему выводу — относительно времени написания этого произведения и личности его автора, которого он считает талантливым писателем.

Всем последующим исследователям византийской сатиры оставалось лишь согласиться с его предположениями и выводами относительно фактического содержания диалога и сделать только незначительные дополнения к ним. Изменений в принципиальную постановку вопроса не вносилось.

В 1831 г. Буассонад в III томе своих «Anecdota graeca» опубликовал второй из названных диалогов — «Пребывание Мазариса в подземном царстве», также снабдив его примечаниями, в которых исследовались исторические намеки и язык произведения.

А. Эллисен¹⁰, переиздавший в 1860 г. текст «Тимариона» и «Мазариса» и переведший их на немецкий язык, во введении повторил, немного расширяя, все положения

¹⁰ A. Ellissen. *Analekten der mittel — und neugriechischen Literatur*. Bd. IV. Timarion's und Mazaris' Fahrten in den Hades. Einleitung. Leipzig, 1860.

Газе и буквально приводя из его статьи целые страницы. «Экзегетические, особенно исторические примечания и исследования парижского издателя не только полностью приведены, но и продолжены и увеличены», — сообщает сам Эллисен¹¹. Правда, он пытался делать более широкие обобщения относительно византийской сатиры и роли Лукиана в ее развитии, однако и он не увидел других причин для возникновения сатиры, кроме насмешливого характера жителей Константинополя¹². Он высоко оценил художественные достоинства «Тимариона» и в отличие от Газе полагал, что образцом для него послужило не только «Путешествие», но и ряд других диалогов Лукиана. Самым интересным в «Тимарионе» Эллисен считал живые картины византийских нравов. По его мнению, диалог дает представление о еще сильной и богатой Византийской империи, а в назначении императора Феофила судьей мертвых он видел проявление национального самосознания¹³.

При рассмотрении «Мазариса», которого он считает близким по содержанию к «Тимариону», Эллисен уделял довольно много внимания личности автора, а также идентификации выведенных им персонажей с историческими лицами¹⁴. Высоко оценивая это произведение как исторический источник эпохи императора Мануила II, немецкий ученый считал этот памфлет на высшее общество той эпохи не лишним основанием, а картину упадка нравов империи соответствующей действительности.

Эллисен не оставил без внимания и язык диалогов, но слишком специальные лингвистические примечания их первых издателей были даны здесь лишь постольку, поскольку они могли представлять какой-нибудь интерес и для нефилолога. Недостатки статьи Эллисена в какой-то мере компенсируются тем, что самый текст издан у него хорошо, даны конъектуры и перевод, хотя и не очень точный.

Через 20 лет после издания появилась самостоятель-

¹¹ A. Ellissen. Указ. соч., стр. 25.

¹² Там же, стр. 36.

¹³ Там же, стр. 30.

¹⁴ Этому же вопросу посвящают статьи Макс Трой (Max Treu. Mazaris und Holobolos.— BZ, Bd. 1, 1892; он же. Manuel Holobolos.— BZ, Bd. 5, 1896) и Спиридон Ламброс (Sp. Lampros. Mazaris und seine Werke.— BZ, Bd. 5, 1896).

ная и довольно поверхностная статья Тозера о византийской сатире¹⁵, в которой, как и во всех предшествующих, рассматривался не только «Тимарион», но и «Мазарис».

Автор прямо признался, что все его сведения по этому вопросу почерпнуты у Газе и Эллиссена, «этих авторитетных источников»¹⁶. Правда, Тозер, впервые говоря о сатире, не забыл вкратце охарактеризовать эпоху, но этот исторический фон у него совсем не связан с ее политическим значением, с воззрениями авторов, о которых (взглядах) он даже не упомянул. Английский исследователь отрицал в «Тимарионе» даже элементы критицизма, но ценил его автора как бытописателя и как стилиста. «Пребывание Мазариса в подземном царстве», по мнению Тозера, пополняет наши сведения о некоторых событиях первой четверти XV в., но автор диалога пышет злобой и завистью и поэтому дает гиперболическую и искаженную картину придворных нравов. Грубая бесцеремонная сатира, безвкусная игра словами превратились у него в самоцель. Но за всем этим же ощущаются патриотические настроения византийского писателя, который скорбит об упадке мощи империи.

Статья И. Дрезеке¹⁷ выделяет произведения о путешествии в Аид (*Hadesfahrten*) как особый род литературы, таящий в себе возможности для политических намеков. Но исследователь все же не очень высоко ставит византийские сатирические диалоги, особенно «Тимариона», основную ценность которого он видит в рассказах о некоторых исторических лицах (Пселе, императоре Романе Диогене) и высмеивании медицинской теории о четырех жидкостях. В «Мазарисе» Дрезеке нашел ряд ценных указаний, отсутствующих в других исторических источниках. По сравнению с «Тимарионом», насмешки, содержащиеся в этом диалоге, более едки. В отличие от своих предшественников, Дрезеке не считал, что Мазарис прибегает к гиперболе, рассказывая о положении вещей в Морее и при дворе.

Третий диалог, рассматриваемый в настоящей статье, — «Друг отечества» привлек внимание только двух исследо-

¹⁵ H. P. Tozer. Byzantine satire.— «The Journal of Hellenic Studies», v. II, 1881.

¹⁶ Там же, стр. 235.

¹⁷ J. Dräseke. Byzantinische Hadesfahrten.— «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», Bd. 19, 1912, S. 343—366.

вателей — Э. Роде¹⁸ и Р. Крампе. Как статья¹⁹, так и основная работа²⁰ последнего посвящены датировке этого произведения. Более правильное понимание содержащихся в нем исторических намеков заставило датировать его X в. Эти же вопросы волновали Роде. У обоих ученых следует отметить внимательное отношение к политическим и религиозным взглядам автора сатиры. Система его мировоззрения становится отправным пунктом для решения других спорных вопросов, связанных с этим диалогом.

Особо следует сказать о советских работах по вопросу о византийской сатире. Этот жанр стал привлекать к себе все большее внимание. «Друг отечества» был дважды переведен на русский язык (см. выше). «Тимарион» также был издан в русском переводе в сопровождении очень интересной и содержательной статьи Е. Э. Липшиц²¹, в которой автор высказывает ряд оригинальных мнений, подвергая диалог тщательному историческому и стилистическому анализу. До этого перевода на русском языке было напечатано только изложение сатиры почти без комментариев²². В 1958 г. появился перевод и «Пребывания Мазариса в подземном царстве» с небольшим историческим введением²³.

Наличие недавних, легко доступных переводов этих сатир, изданных с вводными статьями, избавляет меня от необходимости излагать содержание, задерживаться на датировке произведений, личности их авторов, исторических событиях и лицах, упоминающихся в них. Напомню только самые необходимые факты.

«Друг отечества» — самый ранний из трех диалогов, неудачен по композиции. Отсутствует единство между отдельными его частями. Их тематика, стиль и цели — различны. I часть, посвященная опровержению языческих богов (это и было причиной того, что его первоначально

¹⁸ E. Rohde. *Φιλόπατρις*. — BZ, Bd. 6, 1897.

¹⁹ R. Crampe. *Noch einmal Philopatris*. — BZ, Bd. 6, 1897.

²⁰ R. Crampe. *Philopatris. Ein heidnisches Konventionel des sieben-ten Jahrhundert zu Constantinopel*. Halle, 1894.

²¹ «Тимарион». Перев. С. В. Поляковой и И. В. Феленковской, предисл. Е. Э. Липшиц. — ВВ, 1953, т. VI, стр. 357–386.

²² А. Курпичников. «Тимарион, или Об его страданиях». — ЖМНП. 1903, март, стр. 1–15.

²³ «Пребывание Мазариса в подземном царстве». Перев. С. П. Кондратьева, предисл. и комм. Т. М. Соколовой. — ВВ, 1958, т. XIV, стр. 318–357.

приписывали Лукиану), очень растянута и несамостоятельна по своим доводам.

Действие ее, по замыслу автора, должно происходить в период раннего христианства. Нский Триефонт, недавно принявший крещение от самого апостола Павла, доказывает Критию ложность языческой религии. Он приводит все мифы, компрометирующие греческих богов, доказывает их бессилие (Афина, например, носит на щите голову Медузы, чтобы та служила ей защитой от врагов, сама же она с ними не может справиться — гл. 10), порочность (похождения Зевса, Посейдона) и злобное отношение к людям.

Критий во всем с ним легко соглашается, и никакой полемики между представителями двух религий не происходит, борьба с язычеством протекает очень спокойно и скорее является для Триефонта только предлогом показать свое софистическое искусство. Это доказывает, что диалог был написан в такое время, когда язычество не играло уже никакой роли. Роде считает, что эта часть диалога — литературная шутка, «маскарад» под Лукиана²⁴. Однако и в защиту православия автор тоже ничего не говорит, показывая тем самым индифферентность по отношению к церкви. Он даже насмешливо отзывается о библейской легенде о Моисее, о христианских проповедниках (гл. 20—21); не удерживается от иронических замечаний по адресу апостола Павла («долгоносый, плешивый галилеянин»), хотя тот и «поставил его на стезю праведных и искупил из мест нечистия» (гл. 12)²⁵. Эти выпады привели к тому, что «Друг отечества» удостоился чести быть внесенным в первый «*index librorum prohibitorum*», изданный инквизицией в Венеции в 1554 г.²⁶

Очень резким и логически неоправданным выглядит переход ко II части, собственно основной, значительно более краткой, но гораздо более оригинальной по содержанию. Время действия быстро меняется. Автор переходит к современным ему событиям и сразу обнаруживает свой патриотизм, анонсированный в заглавии. Его приводит в ярость, что предсказатели-оборванцы, обещающие появле-

²⁴ E. Rohde. — BZ, Bd. 6, 1897, S. 480.

²⁵ Здесь и далее перевод С. В. Поляковой и И. В. Феленковской. Цит. по кн.: Лукиан. Избранные атеистические произведения. М., 1955, стр. 275—286.

²⁶ R. Foerster. Lucien in der Renaissance. Kiel, 1886, S. 23.

ние какого-то благодетеля, который простит недоимки, уплатит долги и «самую улицу вымостит золотом», находят себе толпы благосклонных слушателей, недовольных, следовательно, существующим положением вещей. Сам он отличается оптимизмом и считает, что на свете «все благоденствуют и будут благоденствовать» (гл. 24).

Придя затем по высоким лестницам в помещение, напоминающее «чертоги Менелая», он увидел каких-то странных людей со склоненными головами, бледными лицами (отличительные черты монахов), наблюдающих небесные явления и земные дела и в результате долгого бдения, поста и молитв приобретших дар предсказывать будущее. Они пророчили всяческое зло — неурожаи, поражение на войне, пародные волнения, перевороты в столице. Критий возмущается тем, что они, подобно Эриниям, находят удовольствие в несчастиях, питают отвращение ко всему, что любят люди, и сулят гибель отечеству. Он грозит им божьим гневом за их антипатриотизм и недоброжелательность по отношению к родине, за все то зло, которое они ей предрекают (гл. 26).

В конце диалога Критий выражает радость по поводу новых побед, одержанных императором, вопреки злобным предсказаниям его врагов, Критий заявляет, что для его детей лучше всякого богатого наследства будет возможность жить при таком императоре и радоваться «падению Вавилона, порабощению Египта, пленению сынов Персии, прекращению скифских набегов и... отторжению варваров от наших границ» (гл. 29).

Расшифровка победы, о которой здесь говорится, дает возможность датировать диалог. Названия «Вавилон», «персы», «скифы» — это, конечно, только дань архаизирующей литературной традиции.

После отказа от ряда предположений (например, что диалог написан в VII в.) было установлено (Э. Роде в названной выше работе), что речь идет об императоре Никифоре Фоке, что победа, о которой сообщают в конце диалога, это — взятие Антиохии в 969 г. При этой гипотезе удается отождествить и более мелкие намеки (резня на Крите) с реальными событиями (захват этого острова войсками Никифора Фоки). Раз автор показал себя сторонником императора, то понятно, что люди «с бледными лицами», пророчествующие беды, — это монахи, находящиеся в оппозиции к Никифору Фоке, недовольные им из-за новел-

лы 966 г., приостановившей рост монастырского землевладения и увеличивающей обложение церковной собственности в пользу укрепления военной мощи империи.

Против монахов, мистики и всякого рода пророчеств направлено острое сатиры неизвестного автора X в., так или иначе отразившего в своем диалоге политическую борьбу того времени. Глубокая заинтересованность автора в событиях, о которых идет речь во II части диалога, проявляющаяся в изменении тона рассказа, сразу выдает в нем современника. Повествование становится здесь живым, занимательным и по стилю, и по содержанию. Удельный вес этой части произведения несравненно выше другой части, более длинной, но зато менее актуальной.

Относительно действующих лиц диалога не было еще высказано никаких предположений. Да и едва ли возможно найти в истории такие лица, которые можно было бы отождествить со схематическими персонажами, носящими имена Крития и Триефонта. Остальные лица, упоминаемые в «Друге отечества», еще менее поддаются какой бы то ни было конкретизации.

Следующее по времени произведение — «Тимарион, или Об его страданиях» («Τιμαρίων ἡ περὶ τῶν καὶ ἁτὼν παθῶν»). Фабула его весьма занимательна.

На одной из Константинопольских улиц встречаются два друга — Тимарион и Кидион. Последний удивлен долгим отсутствием друга и просит его рассказать все, что с ним случилось за последнее время, не пропуская никаких подробностей. Тимарион рассказывает о своем путешествии в Фессалонику, которое он предпринял с благочестивой целью — побывать на празднике св. Димитрия. По дороге он пользовался гостеприимством своих друзей, даже охотился с ними, пока в городе не открылась ярмарка за несколько дней до праздника. Он описывает этот богатый торговый город и массу иностранцев, съехавшихся на ярмарку. В самый день памяти святого состоялось торжественное богослужение, на котором присутствовал и сам игемон (или дукс — *δοῦξ*) этой провинции в сопровождении пышной свиты. Обо всем этом рассказывается с восторгом.

На обратном пути в Константинополь Тимарион заболевает и остается на несколько дней в какой-то гостинице. Там ему как-то ночью, когда он лежал в лихорадке, осложнившейся болезнью печени, явились два демона —

Никтион и Оксибант, которые должны сопровождать на суд к Эаку и Миносу «освобожденные от тела» души. Они решили, что Тимарион уже лишился одного из четырех элементов, необходимых для жизни, — желчи и поэтому по законам великих врачей Асклепия, Гипократа и Галена должен умереть: Тимарион против воли вынужден был последовать за ними по воздуху до входа в подземное царство. Там, миновав страшных привратников, Кербера и драконов, Тимарион, или вернее его душа, пошел в полном мраке мимо домов обитателей царства мертвых, разговаривал кое с кем из них, узнавал подробности о земной и загробной жизни некоторых довольно известных на земле лиц, теперь тоже находившихся здесь (например, императора Романа Диогена). Встретил он там и ритора Феодора Смирнского, своего бывшего учителя, который, узнав обстоятельства смерти Тимариона, взялся защищать его перед судом мертвых. Вместе с проводниками душ они направились туда. По дороге Феодор дает характеристику судьям и великим врачам древности, которые тоже там заседают. Также он обещает Тимариону, что при помощи своего красноречия и гибкости ума добьется для него возвращения на землю и осуждения проводников, которые потащили его с собой, не посмотрев, что он еще не совсем умер. Наконец их вводят в судилище. Там творят суд Эак, Минос и христианин — император Феофил. Феодор предъявляет обвинения проводникам, те защищаются, но суд отказывается вынести решение без совета с медицинскими светилами. Заседание суда откладывается на три дня: по истечении их обвиняемые и обвинители вновь предстают перед судьями, среди которых на этот раз присутствуют Асклепий, Гипократ и Эрасистрат. Проводники душ стараются убедить их, что они точно выполняли их предписания, но Феодор показывает следы крови на душе Тимариона и доказывает, что душа не сама отделилась, а они ее силой вырвали из еще полного сил тела. Судьи посоветовались и решили, что Никтион и Оксибант виновны и поэтому должны быть отставлены от своей должности, а Тимарион может вернуться на землю. Тимарион и Феодор пошли обратно. По дороге они посетили место, где обитали греческие и византийские философы, и оставались среди них до следующего утра, когда Тимарион смог через колодец выйти из загробного мира, распростившись с Феодором и пообещав ему прислать

съестного, которого ему недоставало в царстве мертвых. Каким-то сверхъестественным способом душа Тимариона снова вернулась к своему телу, и он поспешил домой в Константинополь.

Заглавие третьей сатиры «Пребывание Мазариса в подземном царстве» («Ἐπιδημία Μάζαρι ἐν Αἴδου») прямо указывает на место действия; в тексте точно обозначено время действия (1414—1416), а о характере произведения говорит подзаголовок «Διάλογος νεκρικός». Однако на самом деле оно гораздо сложнее по структуре и не представляет собой диалога в обычном смысле слова. Это рассказ, ведущийся от первого лица неким Мазарисом (обычно считают, что это не только имя героя, но и автора) о его разговорах, которые даются в форме прямой речи, с встретившимися ему в Аиде персонажами.

Как и Тимарион, Мазарис попадает в загробный мир раньше своего срока (по ошибке его сон во время болезни был принят за смерть). Там его как вновь прибывшего обступают души умерших. Все интересуются свежими новостями — придворными, политическими или семейными, и в этом проявляются их вкусы, наклонности и бывшие профессии. За Мазарисом повсюду неотступно следует человек с острым носом, жадно расспрашивающий его о придворной жизни. В нем Мазарис узнает Голобола — врача, ратора и секретаря императора (Мануил Голобол — лицо историческое). Из разговора становится известным, что и сам Мазарис занимал такую же должность. Голобол очень длинно и нудно излагает печальную историю своего переселения в загробное царство. Некогда богатый, пользовавшийся почетом и любовью императора, он сопровождал его во время путешествия по Европе, но потом, уличенный в распутстве, лишился доверия. Бывшие друзья отвернулись от него и отказались помочь, недруги старались еще больше очернить его. Он умер от огорчений, покинутый всеми, но и после смерти его продолжали снедать зависть, злоба против земного соперника и обидчика, терзать червь воспоминаний о былых почестях. Излияния Голобола прерываются появлением Падидата, предшественника Голобола в должности императорского секретаря. Они не могут забыть своего прошлого соперничества, и их встреча закапчивается потасовкой. На помощь раненому Голоболу прибегает Пепагомен, бывший придворный врач, захотевший узнать о судьбе своих

сыновей, о моральном облике которых он и сам невысокого мнения. За ним собирается еще много других лиц: и ни об умерших, ни об оставшихся в живых не сказано ни одного доброго слова. Все восемьдесят человек, вступившие в беседу с Мазарисом, лишены индивидуальных черт и нарисованы автором одинаковой черной краской.

Во второй части Голобол, явившись автору во сне, посоветовал ему поселиться в Спарте, где в свое время ему жилось неплохо. Но теперь положение изменилось, страна обнищала. Мазарис и там живет в бедности и немилости у местного «владыки» (т. е. деспота Мореи Феодора Палеолога) и хочет бежать обратно в Тартар, в страну смерти (*μῆρος*) из страны глупости (*μωρίας*). Голобол просит написать ему подробно о состоянии пелопоннесских дел и переслать письмо в Аид с одним из собирающихся умереть жителей Пелопоннеса.

Третья часть сатиры — три письма: одно — Голоболу, обещанное Мазарисом во время их разговора во сне, с описанием политического и экономического положения Пелопоннеса. Картина пелопоннесской жизни написана в весьма мрачных тонах, но все-таки содержит интересные исторические сведения (приезд императора Мануила II Палеолога в Пелопоннес, строительство там укрепления для защиты от турок, восстание местных феодалов (топархов) против центральной власти, национальный состав жителей Мореи и т. п.). Второе и третье письма составляют как бы эпилог всего произведения. Это — короткая переписка Мануила Голобола с его другом Никифором Палеологом, пелопоннесским врачом. Голобол предлагает Никифору бежать в Аид от ужасов пелопоннесской жизни. Тот же предпочитает ждать своего часа, видя, что и в загробном царстве его друг не нашел забвения от обид и успокоения.

Общность сюжетной схемы и отдельных мотивов трех византийских сатир и некоторых диалогов Луккиана, относящихся к Менипповскому периоду его творчества, утверждаемая исследовательской традицией, не может вызвать возражений. Но ведь творческое использование литературного опыта предшественников не ставится никогда в упрек. Если Б. М. Эйхенбаум про Лермонтова без осуждения говорит: «Он не просто подражает избранному «любимому» поэту, как это обычно бывает в школьные годы, а берет с разных сторон готовые отрывки и образует из

них новые произведения»²⁷, то в средневековой Греции, где к тому же сохраняется особое античное отношение к плагиату, это качество тем более положительно. И если на византийских сатирах лежит отпечаток древних творений того же жанра, то появилось это в результате постоянного углубленного чтения трудов их античных предшественников. Знание древних текстов оставило глубокий след на собственном творчестве средневековых писателей. И в одной уже этой «начитанности» заключена большая историко-культурная роль византийских литераторов, их вклад в дело сохранения и передачи новым поколениям литературных традиций (здесь — очень своеобразного, не умирающего много столетий жанра), в дело обеспечения единства и непрерывности процесса литературного развития.

Совершенно закономерен вопрос: что сюжет и мотивы, роднящие византийскую сатиру с диалогами Лукиана, применялись только им? Сам ли он их изобрел или только использовал общеизвестные приемы, встречающиеся у других авторов?

На последний вопрос должен быть дан утвердительный ответ. Об этом говорит в первую очередь та сюжетная канва (так называемая *κατάβασις*), на которой построены не только «Тимарион», «Мазарис» и «Менипп, или Путешествие в загробное царство», но и многие другие произведения античной и средневековой Греции. Э. Роде специально занимался вопросом об использовании этих «Höllenfahrten», как он их называет, в греческой литературе и составил очень длинный и интересный перечень сочинений, основой для которых послужили «хождения» в загробный мир²⁸.

Под землю спускались и Одиссей у Гомера и Тезей у Гесиода. Известны и орфические и пифагорейские *κατάβασις*. Родственный мотив встречается в рассказе Платона о душе Эра, временно покинувшей его тело, у Плутарха (скитание души Феспесия). Древние комики сочли этот прием очень удобным для своих насмешек над окружающим (см. фрагменты Ферекрата, Кратина, наконец, «Лягушки» и отрывки несохранившихся комедий Аристофана). «Νέκυια» киника Мениппа и некоторые диалоги Лукиана уже упоминались.

²⁷ В. М. Эйхенбаум. Лермонтов. Л., 1924, стр. 27.

²⁸ E. Rohde. Der griechische Roman, S. 260. Anm. 3.

В римской литературе этот сюжет тоже применялся (в V сатире второй книги Горация, в шуточной форме в «Комаре» Вергилия). Христианское средневековье тоже нередко прибегало к этой форме (в диалогах Григория Великого, путешествие на небо и под землю в «Варлааме и Иоасафе»), пока, наконец, Данте не наполнил эту привычную схему высочайшей и философичнейшей своей поэзией.

Представитель довольно еще молодого польского византиноведения, С. Гаммер²⁹, дополнил этот список, давая в своей статье характеристику двум критским поэтам XVI в. (прежние исследователи их обычно не рассматривали вместе с *Hadesfahrten* на древнегреческом языке), написанным политическим стихом на народном греческом языке.

И хотя по принятой у нас периодизации эти произведения выходят за пределы византийского времени, позволю себе привести здесь некоторые мысли и факты из статьи Гаммера, поскольку эти поэмы завершают ту линию развития функций этого сюжета, которая намечена у Роде.

Автор первой, очень подражательной, поэмы — монах Иоанн Пикатор³⁰, второй, под названием «Алѳолос», — Бергада (Μπεργαδής)³¹. Обе поэмы пронизаны тоской и отчаянием липенных солнца и жизни людей, которые с момента появления на свет несут в себе зародыш смерти, христианские понятия смешиваются с языческими. В поэме Пикатора большое место отводится Харону. Он здесь играет роль и губительного для людей гения смерти и проводника душ (как и в некоторых новогреческих народных песнях, где он называется Хироном и изображается с соколом и луком со стрелами (или косой) в руках), а также носителем христианского вероучения и слугой божьим. Бергада ведет рассказ от первого лица. Автор попадает в загробный мир живым, пройдя через пасть дракона, как и у Пикатора (о Кербере здесь уже не упоминают). Там он беседует с душами умерших, сообщает им о земных делах,

²⁹ Seweryn Hammer. O bizantyjskich Podróżach do piekiel. — «Meander», III, 1948, S. 27–33.

³⁰ K. Krumbacher. Указ соч., стр. 819. Текст издан В. Вагнером в сб.: «Carmina», p. 224–241.

³¹ K. Krumbacher. Указ. соч., стр. 818; Legrand. Bibl. gr. vulg. 2 (1881), S. 94–122; H.-G. Beck. Geschichte der byzantinischen volksliteratur. München, 1971, S. 196–197.

выслушивает рассказы об их прежней жизни. Эти рассказы носят то лирический характер, когда души тоскуют об оставшихся родных, беспокоятся, помнят ли о них на земле, то — сатирический, то — гневный (при воспоминаниях о полной бедствиях и страданиях прежней жизни этих бедняков). Автор помогает желающим составить письма к родным и берется их доставить на землю. О христианском рае нет никаких упоминаний. Раем им кажется свет солнца, пение птиц и т. п., хотя на земле им приходилось несладко. Таким образом, этот гомеровский мотив оказался очень живучим в народных представлениях.

Совершенно христианский характер носят еще одна анонимная *κατάρασις*, дошедшая в испорченной рукописи под названием «*Apocalypsis Anastasiae*», или «*Historia visionis cujusdam, ubi de poenis, quae improbos manent*»³². Как попал автор в царство мертвых, остается неизвестным, но в сохранившейся части ангел показывает ему ужасные мучения, которым подвергнуты грешники. Встречаются там и известные исторические лица: Петр Коринфский, император Никифор Фока, упрекающий своего убийцу Иоанна Цимисхия. Последний факт проливает некоторый свет на время жизни автора «*Apocalypsis*» — вторая половина X в. Другие исторические факты не упоминаются, и вообще отсутствует отражение земных отношений.

Таким образом, в «Мениппе» Лукиана, в «Мазарисе», в Тимарионе» и в этих поздних путешествиях в Аид одна и та же сюжетная схема выполняет совершенно разные функции. Это было отмечено еще Эллисеном³³. Он первый классифицировал эти функции, разделив все путешествия на три категории: 1) произведения, в которых сравнение мира наземного и мира подземного содержит моральные поучения (Гомер, Гесиод, орфики и поздние христианские авторы); 2) такие, где из этого сопоставления делаются философские выводы о взаимозависимости божественных и человеческих вещей (Платон, Плутарх, Гораций); 3) сатирические путешествия в Аид, где в условиях загробного мира подвергаются осмеянию недостатки мира живых.

³² B. Hase. Указ соч., стр. 130—131; J. Dräseke. Byzantinische Hadesfahrten.— «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», Bd. 29, 1912, S. 343—366.

³³ A. Ellissen. Указ. соч., введение, стр. 2—4.

Оставив для дальнейшего рассмотрения только *καταβ-ἀσεις* последнего типа, посмотрим, как распределены они во времени. Такой подход к сюжету оказался очень устойчивым. Мы встречаем его в греческой литературе и в древней комедии (Ферекрат, Аристофан), затем в диалогах киника Мениппа (III в. до н. э.), еще позднее — у Лукиана (II в. н. э.), отчасти у императора Юлиана (IV в. н. э.) и, наконец, в трех произведениях византийского времени (X, XII, XV вв.)³⁴.

Итак, Лукиан не первооткрыватель сюжетов такого рода, не единственный писатель, который ими пользовался, но он непосредственный предшественник византийских путешествий в Аид, и не только в области сюжета. После того как Гельм в своем исследовании³⁵ на бесчисленном множестве примеров показал, что Лукиан заимствует у Мениппа также различные образы, мотивы и даже отдельные мысли и фразеологические обороты³⁶, что многие из них встречаются и у римских сатириков, положением о том, что Лукиан «посредник (Vermittler)³⁷ между древним писателем-киником и последующими авторами, можно оперировать как аксиомой.

Связь Варрона с Мениппом тоже известна³⁸. Но нельзя пока ничего сказать о знакомстве византийских авторов с ним (Варроном), а также с Петронием, Ювеналом и др. Скорее всего грекоязычная линия в развитии наследия Мениппа шла отдельно от латинской.

Интерес же к сатирику из Самосатты вспыхивает в Византии тогда, когда возрождается интерес к античности вообще, т. е. в IX—X вв. К этому времени относятся почти все отзывы и упоминания о нем, все неанонимные схолии. Напрасно было бы искать в последних определенные оценки античного автора, но сам факт, что произведения Лукиана тщательно штудировались и комментировались, уже о чем-то говорит.

³⁴ Сатирические *Hadesfahrten* более позднего времени никак не могут стать предметом моего рассмотрения.

³⁵ R. Helm. *Lucian und Menipp*. Leipzig — Berlin, 1906.

³⁶ Там же, стр. 29, 35, 76, 84, 89, 109 и др.

³⁷ R. Helm. *Lucian und Menipp*, S. 76; «Gern möchten wir weitere Indizien aus Lukians Dialog selber gewinnen zum Beweise dafür, daß er nicht Eigenes, sondern Entlehntes vorbringt».

³⁸ И. Помяловский. Марк Теренций Варрон Реатинский и Мениппова сатура. СПб., 1869, стр. 184 и сл.

Самый ранний из известных теперь византийских схолиастов Лукиана — это Василий, епископ Адада (принимал участие в синоде 870 г.). В компилятивных схолиях Ватиканской греческой рукописи 1322 XIII в. иногда встречается пометка *σχόλιον Βασιλείου Ἀδάδων*. Первоначальный вид этих схолий и автограф остались неизвестны.

Другие схолии, имя автора которых сохранилось, принадлежат перу (в буквальном смысле слова, так как палеографы (Рабе, Ротштейн) утверждают, что мы имеем здесь (в Ватиканской греческой рукописи Лукиана № 90, относящейся к концу IX — началу X в.) дело с автографом епископа Никейского Александра, расширявшего и дополнявшего более старые схолии, скопированные писцом с оригинала вместе с основным текстом. Имя Александра, митрополита Никейского, упомянуто продолжателем Феофана среди ученых, приглашенных в Константинополь при императоре Константине Багрянородном (913—959 гг.). Почти все пометки, сделанные, как отмечает Рабе³⁹, рукой ученого, а не каллиграфа, начинаются со следующих слов: «*Διόρθωσα ἐγὼ Ἀλέξανδρος ἐπίσκοπος Νικαίας τῆς ἐν Βιθυνίᾳ*» — и дальше в некоторых случаях идут имена его сотрудников. Чаще называется Иаков, митрополит Лариссы, реже — дьякон Феодор или Иоанн, деверь схолиаста.

Знаменитый архиепископ Кесарии Каппадокийской тоже оставил потомству плоды своей прилежной работы над текстами Лукиана. До нас дошел даже принадлежавший Арефе пергаменный кодекс (Harleianus, 5694), содержащий 49 диалогов Лукиана, переписанных рукой известного каллиграфа начала X в. нотариуса Баана (*νοτάριος Βαάνης*), куда ученый прелат собственноручно вносил свои замечания⁴⁰ (это — не единственный дошедший до наших дней автограф Арефы). Сохранились комментарии с отметкой «*Ἀρεῖθα*» и в других, более поздних рукописях, где они или послужили вместе с другими схолиями для компиля-

³⁹ H. Rabe. Die Überlieferung der Lukianscholien. Nachrichten der königl. Gesellschaft der Wissenschaften und Georg-August Universität zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse aus Jahre 1902, S. 720—721.

⁴⁰ H. Rabe. Die Lukianstudien des Arethas. Nachrichten der königl. Gesellschaft der Wissenschaften und Georg-August Universität zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse aus Jahre 1903, S. 655—656.

ций, или были использованы целиком⁴¹. Обращает на себя внимание их живая форма беседы, адресованной к персонажу из диалога Лукиана (обращение «ὀλέθριε» или «βέλτιστέ Δάμι» помогает вместе с тем отделить схолии от текста) и значительные размеры некоторых, особенно богословских и философских, комментариев.

В более поздних веках связь этих схолий с диалогами Лукиана, по поводу которых они написаны, оказалась утраченной. Читателей интересовали выраженные в них взгляды епископа Арефы, а не опровергаемые античные теории. Схолии, даже в сокращенном виде, переписывались как самостоятельные сочинения. И в Византии тоже оказалось, что «не Шекспир главное, а примечания к нему».

Это хорошо видно из истории рукописи № 315 Московского исторического музея, содержащей наряду с произведениями других византийских авторов почти 50 сочинений Арефы на различные темы и писем его к разным лицам. Среди них есть два, озаглавленные: «Τὸ αἰτοῦ (scil. — Ἀρέθα. — Т. С.) πρὸς τὸ ὑπὸ τοῦ δυσσεβοῦς Λουκιανοῦ λήρημα ὡς φθονερὸν ἐστὶ τὸ θεῖον» и «Πρὸς τὸν αὐτὸν περὶ ἐτέρων ληρημάτων» Гуго Рабе убедительно доказал⁴², что последнее, где трактуются философские проблемы причинности, необходимости и случайности, представляет собой сокращение схолии к главе 38 диалога Лукиана «Зевс трагический», имеющейся в Ватиканской рукописи № 1322 и начинающейся со слова «Ἀρέθα». Первое же, в котором опровергается мнение о том, что бедствия мироздания могут служить доказательством отсутствия божественного провидения, хотя и не имеет параллели среди сохранившихся схолий, тоже попятно лишь при сопоставлении с другими (47—49) главами того же диалога. Это заставляет считать указанное произведение Лукиана поводом для написания обоих сочинений Арефы⁴³, внесенных в указанный сборник известным гуманистом Максимом Маргунием (1549—1602), епископом острова Киферы, собственноручно переписавшим весь этот кодекс. Маргуний взял их не из того оригинала, идущего из библиотеки самого Арефы, с которого

⁴¹ Теперь все схолии изданы: «Scholia in Lucianum ed. Hugo Rabe». Lipsiae, 1906.

⁴² H. Rabe. Die Lukianstudien des Arethas. Nachrichten... aus Jahre 1903, S. 652—653.

⁴³ Там же, стр. 647—654.

списаны остальные письма и трактаты, а из какой-то рукописи Лукиана, может быть, тоже принадлежавшей Арефе⁴⁴. Однако и этот выбор, и длинный перечень автографов Маргуния, среди которых произведения Иоанна Хризостома, Кирилла Александрийского, Григория Нисского, не позволяют заподозрить его в склонности или хотя бы интересе к Лукиану. И вообще после Арефы не известно ни одного имени, связанного с изучением Лукиана.

Характеристика, даваемая античному сатирику в словаре Суды (ок. 1000 г.) не может расположить в его пользу тех, кто усвоил ее со школьной скамьи. В «литературной энциклопедии» Византии говорится о нем очень пренебрежительно и враждебно: правда-де приводила его в ярость, он якобы оклеветал самого Христа (в «Кончине Перегриана»); писал он бесконечно много и погиб, растерзанный собаками. А в будущей жизни его, богохульника и клеветника, ожидает общая с Сатаной участь — гореть в вечном огне.

Предыдущее столетие было благосклоннее к великому сатирику и его наследию. Монах Иоанн Георгид включил изречения Лукиана в сборник «Гномы». В «Библиотеке» патриарха Фотия (820—891) дается более развернутая и более сдержанная характеристика Лукиана. Фотий был знаком со многими его диалогами, но не все он называет в основной статье (Cod., 128), часть используется только для сопоставлений с другими авторами (например, «Правдивая история» в связи с «Чудесами по ту сторону Фулы» Антония Диогена). По словам Фотия, Лукиан высмеивает (καταφρονεῖ) взгляды эллинов, все их «глупости» и «заблуждения» относительно богов, пустозвонство их философов. Но собственных позитивных взглядов Лукиан нигде не высказывает, как будто их вовсе нет. Зато ученый патриарх очень одобряет стиль (φράσις) Лукиана, точность, выразительность его языка, соразмерность оборотов. «Читателю кажется, что не прозу он читает, а стихи вливаются в уши слушателей». Но этот *ἄριστος λόγος* не соответствует теме, которая подается всегда только «со смехом». Лукиан вышучивает решительно все, о чем бы он ни говорил.

Таким образом, Лукиана в Византии знали, в определен-

⁴⁴ Arethae scripta minora. Rec. L. G. Westerink. Vol. I. Praefatio, Lipsiae, 1968, S. XVII.

ный период изучали, но не одобряли. Цитаты из него встречаются лишь у отдельных знатоков античности (Иоанн Цеца, Фома Магистр). Использование Феодором Протодромом литературной формы, близкой к Лукиану (в диалогах «Амарант», «Продажа жизней»), говорит, конечно, о том, что он-то читал Лукиана, но не дает еще права просто и однозначно решать вопрос о широком влиянии самого Лукиана на византийскую сатирическую литературу. Вероятнее всего, он был для ромеев основным (или даже единственным) представителем жанра Менипповой сатиры.

Цель предлагаемой статьи — попытаться показать, что не столько писательская индивидуальность Лукиана вызывала интерес к себе, сколько представляемый им литературный жанр, один из жанров обширной литературы типа *σπουδογέλοιοι*, культивируемой столь любимой византийцами «второй софистикой».

Термин «мениппея»⁴⁵ применяется теперь в очень широком смысле, поэтому я буду употреблять название «Мениппова сатира», чтобы подчеркнуть, что в данной статье им обозначаются произведения только античные и средневековые, имеющие какую-то более или менее ощутимую связь с сочинениями древнего киника. Но и такое понимание, конечно, не очень определено; всем известно, что сатир Мениппа никто никогда не читал не только в новое время, но, весьма вероятно, и в средние века. Тем не менее, мне кажется, благодаря посредничеству Диогена Лаэртского и Лукиана какое-то понятие о характере литературного творчества киника Мениппа из Гадары с течением времени сложилось, и теперь уже можно говорить об общих особенностях сочинений Мениппа и его последователей, как связанных с ним принадлежностью к одному и тому же философскому направлению (Лукиан), так и воспринявших от него лишь внешнюю форму произведений (византийские его адепты). *Satura Menippea* имеет и свои специальные, видовые признаки и сохраняет многие общие родовые качества «всей внешне разнообразной, внутренне родственной» литературы (сократические диалоги,

⁴⁵ Слово «мениппея», по-видимому, впервые в русской литературе появилось более ста лет назад в труде И. Помяловского и было только транслитерацией латинского прилагательного *Satura* (или *gens*) *Menippea*.

симпозионы, мимы, диатрибы, эпистолография, буколическая поэзия и т. п.)⁴⁶.

1. Как и в других жанрах «серьезно-смехового», в Менипповой сатире имеет место новое отношение к действительности. «Впервые в античности предмет изображения — не миф, не удален на трагическую или эпическую дистанцию, а живая современность, и даже «герои мифа и исторические фигуры прошлого в этих жанрах парочито и подчеркнуто осовременены, и они действуют и говорят в зоне фамиллярного контакта с незавершенной современностью».

2. Эти жанры опираются не только на предание, но и на опыт и свободный вымысел, а отношение их к преданию — критическое, разоблачительное. Почти всегда наличествует «исключительная ситуация» (нахождение в Аиде, на пее, продажа в рабство и пр.), заставляющая человека раскрывать глубину своего внутреннего мира.

3. Всем жанрам «серьезно-смехового» свойственна нарочитая многостильность и разноголосость; смешение серьезного и смешного, высокого и низкого, широкое использование, вставок, иного, чем основное повествование, но родственного «малого» жанра (приводятся новеллы, письма, документы, речи, сновидения, цитаты, которые при этом еще иногда пародийно переосмысливаются): вводятся разговорные диалекты и жаргоны, что приводит подчас к прямому двуязычию.

4. Среди других жанров «серьезно-смехового» Мениппова сатира — один из наиболее многообразных, пластичных жанров. Он лишен стабильных четких границ, богат возможностями для постоянного обновления. В этом — залог его живучести.

⁴⁶ Предпринимаемая здесь попытка охарактеризовать Мениппову сатиру как литературный жанр основывается на типологии, созданной большим мастером литературоведческого анализа М. М. Бахтиным (в кн.: «Проблемы поэтики Достоевского». М., 1963, стр. 144–200). Правда, круг анализируемых памятников сужается, хотя привлекаются произведения такой эпохи (средние века) и такого региона (Византийская империя), которые оставались вне поля его зрения, сужаются до некоторой степени и обобщения, имеет место стремление к большей конкретизации выводов. Естественно, что выражения, относящиеся к типологической характеристике, приводимые ниже в кавычках, принадлежат М. М. Бахтину.

5. Мениппова сатира сложилась в процессе распада сократического диалога при увеличении удельного веса смехового элемента. По словам Лукиана, такое «произведение» складывается из двух частей: философского диалога и комедии...»⁴⁷, но корнями своими уходит в «карнавальный» фольклор; фольклорна же по происхождению и смесь прозы и стихов, почти всегда содержащих элемент пародийности.

6. Кроме диалогической формы, она подразумевает: а) обязательное наличие упрощенно-обостренных, умышленно приземленных образов; б) натурализм деталей и резкие переходы, эксцентричность поведения, вызывающие нарушение норм повседневности; в) свободу от условий внешнего жизненного правдоподобия, необузданную фантастику, исключительную смелость сюжетного вымысла, уживающуюся с историческими аллюзиями.

7. Изображая современность в фантастической форме, создатели такого рода сатир писали очень публицистично, откликались на идеологическую злобу дня, и жанр этот, таким образом, приближается к журналистике. Произведения этого типа полны открытой и скрытой полемики с различными религиозными, идеологическими, научными школами, направлениями и течениями современности: в них много образов современных или недавно умерших деятелей, «властителей дум» во всех сферах общественной жизни (под своим именем или зашифровано).

8. Одно из проявлений «смелости сюжетного вымысла» — выбор места действия, которое разворачивается то на Олимпе, то на земле, но особенно часто — в загробном царстве. Изображение преисподней заняло совершенно особое место в Менипповой сатире, и в сочетании с часто повторяющейся ситуацией — свободного общения между людьми (и идеями), разделенными веками, — привело к выделению особой жанровой разновидности — *διάλογος νεκρικός* (диалога мертвых), «разговоры в царстве мертвых» — пазывают это наши переводчики Лукиана. К этой именно разновидности «серьезно-смеховой» литературы и относятся рассматриваемые здесь «Тимарион» и «Мазарис». Обозначение *διάλογος νεκρικός* имеет только последний. «Друг отечества», примыкающий к ним во многих

⁴⁷ Лукиан. Человеку, назвавшему автора «Прометеем красноречия» (§ 5).

других отношениях, формально «диалогом мертвых» не может быть назван, но принадлежность к жанру Менипповой сатиры бесспорна.

Посмотрим, как проявляются эти общие жанровые признаки в наших диалогах.

1. Что же как не «живая современность» изображается в «Мазарисе», время написания которого четко обозначено (1414—1416), а все расшифрованные действующие лица, все упомянутые в диалоге события относятся к первой четверти XV или последней четверти XIV в. Картина страшного морального упадка в высших слоях византийского общества, положение дел в Пелопоннесе, как оно дано Мазарисом, тоже не приходят в противоречие с тем, что известно по другим источникам о последних десятилетиях существования империи⁴⁸.

Хронологические рамки, в которых жили и действовали герои «Тимариона», много шире. Впрочем, лишь главный положительный герой — дука Фессалоники Михаил Палеолог (первая половина XII в.) изображен им на фоне вполне реального второго города империи. Всех остальных автор встретил в Аиде. Здесь и герои мифологические (Асклепий, Минос, Эак) и фантастические (проводники душ Оксипант и Никтион), и античные греки (Гиппократ, Гален, Пифагор, Парменид, Фалес, Анаксагор, Диоген) и римляне (Цезарь, Катон), и, наконец, современники или ближайшие предшественники — ромеи: инаты философов Михаил Пселл, Иоанн Итал, хорошо лично знавший автора Феодор Смирнский, императоры Роман Диоген, Феофил и другие лица. Некоторые из этих лиц Тимарион только наблюдает, с другими вступает в разговор. Император Феофил (829—842), о мудрости и справедливости приговоров которого рассказывают хронист Константин Манасси⁴⁹ и продолжатель Феофана⁵⁰, творит суд над душами умерших, в том числе над убийцами Цезаря. Иначе говоря, смешение эпох, хронологическая путаница, контакт между представителями разных веков здесь налицо, и роль их в достижении художественного эффекта бесспорна.

⁴⁸ О соответствии картины, нарисованной Мазарисом, реальной исторической обстановке см.: ВВ, т. XIV, стр. 322—328.

⁴⁹ «Constantini Manassis breviarium historiae metricum», V, 4832—4833.

⁵⁰ Theoph. Cont. lib., III, с. 3, 7.

Расшифровка немногочисленных исторических намеков, содержащихся в «Друге отечества», показывает, что и в этом диалоге предметом изображения стала современность, хотя еще только робко проглядывающая сквозь проблемы ниспровержения языческой религии, уже отошедшие в область истории.

2. «Исключительная ситуация» в «Тимарионе» и «Мазарисе» обусловлена самим сюжетом. В «Друге отечества» она тоже присутствует: Триефонт встречается Крития в состоянии, близком к умопомешательству, вызванном посещением «Сборища обманщиков», «парящих в небесах» прорицателей, где он наслушался их «обманных измышлений» относительно бедствий, ожидающих государство.

О традиционной фантастичности жанра *κατάβασις* уже говорилось; однако конкретная обстановка и подбор действующих лиц в каждом диалоге представляют собой не только продукт «свободного вымысла» автора, но и отражают в «Тимарионе» и «Мазарисе» личный опыт писателей, указывая на среду, из которой они происходят.

Особенно хороши эти жизненные наблюдения и бытовые черточки в «Тимарионе», автор которого называет себя учеником и другом ипата философов Феодора Смирнского, а круг затронутых в сатире вопросов прямо указывает на его принадлежность к числу деятелей просвещения. Нравы учебных заведений настолько близки писателю, что он и поведение душ умерших, приветствующих стоя проходящих мимо своих проводников Никтиона и Оксибанта, сравнивает с тем, как ученики встают перед учителем. Среди его научных интересов первое место отводится риторике и медицине, которая в то время была неотъемлемой частью философского образования⁵¹. Многие философы (например, Пселл) были одновременно и практикующими врачами и преподавателями медицины. Феодор Смирнский, обещая Тимариону выиграть его дело в суде мертвых, ссылается не только на свой ораторский талант, но и на познания в медицине («Тимарион», 26). По диалогу «Продажа жизней поэтов и политиков» Феодора Продрома очень хорошо видно, что и этот писатель прекрасно знаком с сочинениями Гипократа, гумораль-

⁵¹ Николай Месаритский указывает, что в школе при церкви Св. Апостолов в конце XII в. ученики среди других дисциплин изучали и врачебное искусство.

ная теория которого легла в основу завязки и развязки в «Тимарионе».

Интересно отметить, что хотя Асклепий и великие врачи античности служат объектом насмешек автора, но все-таки, по его представлению, они занимают высокое положение в загробном мире, и в отношении к ним (особенно к Галену) сквозит большое уважение. Отрицательное отношение автора к познаниям в науках третьего члена медицинского совета Аида — Эрасистрата («Тимарион», 28), научного противника Гипшократа, объясняется, видимо, тем, что сам Тимарион был приверженцем последнего. А рядом с этими реальными фигурами, описание которых очень хорошо отражает отношения и оценки, принятые в византийской науке, изображается напыщенный, напускающий на себя загадочность бог Асклепий, самолюбие которого страдает от того, что среди олимпийских богов он занимал столь незначительное место. И эта ирония Тимариона выгодно отличается от грубой брани, с помощью которой автор «Друга отечества» хочет добить и без того уже поверженных олимпийцев.

Не менее заинтересованно, с не меньшим знанием дела изображает автор «Тимариона» византийских риториков, софистов и философов, сравнивает их с античными. При этом дается любопытная оценка вклада тех и других в мировую культуру.

Из античных «учредителей философских школ» Тимарион видел в Аиде только Парменида, Пифагора, Мелисса, Анаксагора, Фалеса, которые «мирно обсуждали некоторые положения своей науки», держась обособленно от остальных обитателей загробного царства, даже киника Диогена они «с отвращением сторонились». Когда к ним попытался примкнуть один из трех упоминаемых в диалоге константинопольских инавов философов — Иоанн Итал, Пифагор его резко оттолкнул, говоря, что «галилеянину» (христианину) не место среди людей, «чья жизнь была отдана познанию постижимой рассудком истины»⁵². Софиста же из Византии (т. е. Михайла Пселла) античные мудрецы встретили радостно, но он, «несмотря на это, разговаривал с ними стоя, и ни философы не приглашали его сесть, ни сам он этого не делал»⁵³.

⁵² «Тимарион», 43.— ВВ, 1953, т. VI, стр. 384.

⁵³ «Тимарион», 45.— Там же, стр. 385.

Несколько иначе оценивает писатель вклад своих современников в риторику. Софисты и риторы (указаны только три имени: Полемон, Герод и Аристид) оказывали Пселлу «большие почести», они «встали при его появлении», восхищались «прелестью и сладостью его речей, ясностью и простотой слога, плавностью манеры и умением подбирать слова». С ними, «как с земляками», и Феодор Смирнский «держался без робости и беседовал непринужденно; а они приглашали его в свой кружок ... и делали советчиком и судьей всяких риторических фигур, описаний и других тонкостей своего искусства»⁵⁴.

Эпизоды с философами и софистами не связаны с развитием основного действия сатиры, не несут комического заряда. Тех и других Тимарион только наблюдает издали, не вступая в разговор с ними, или даже узнает о них со слов других постоянных обитателей Аида. Следовательно, автору было очень важно хоть как-то связать свой фантастический рассказ с наиболее близкой ему стороной действительности. Это присуще жанру Менипповой сатиры, но у разных ее представителей встречается в неодинаковой степени.

Историческая обстановка, изображенная в «Мазарисе», тоже хорошо известна автору как современнику. О нищете Пелопоннеса, о строительстве укреплений на Истме и оппозиции императору со стороны пелопоннесских топархов он говорит как очевидец. В Аиде он разговаривает с очень большим количеством лиц, еще большее число людей просто упоминается в этих разговорах, но все они с удивительным постоянством относятся к одному и тому же социальному слою. Это константинопольские чиновники, невысоких званий придворные, «трудовая интеллигенция» (как сказали бы теперь): императорский секретарь, врач, переводчик, придворный музыкант, счетовод и т. п. Бывшая профессия писателя, личное знакомство с рядом представителей этого слоя, наконец, сам тот факт, что подавляющее большинство персонажей относится к нему, — все это указывает на классовую принадлежность писателя и на то, что и в первой части сатиры он опирается на личный опыт. Охарактеризованы все эти люди удивительно однообразно и всегда резко отрицательно: это обманщики, воры, казнокрады, интригующие против

⁵⁴ «Тимарион», 45.— Там же, стр. 385.

своих друзей, развратники и пьяницы. Очень редко рассказывается о каких-то поступках этих лиц, в большинстве случаев при их имени дается просто перечень всех их пороков и самых нелестных эпитетов. Остается только верить автору, что его определение правильно.

Наименее вышукло и интересно представлены место и обстановка действия в «Друге отечества». И если толпы недовольных, перешептывающихся на улицах, были, конечно, списаны с натуры, то «чертоги», где Критий вел разговор с «вперившими глаза в землю людьми с бледными лицами», являются плодом очень небогатой фантазии, да и сами эти люди охарактеризованы так тускло и невыразительно, что оппозиционных императору монахов в них узнать можно только с очень большим трудом. Трудно поверить, чтобы в Византии кто-то не знал, где и как живут монахи. Так что не отсутствие опыта, а отсутствие возможности его использовать (по цензурным соображениям) повинно в художественной слабости этой части «Друга отечества».

3. «Многостильность и разноголосость», сочетание «смешного и серьезного», и даже позитивного и негативного, присущи всем трем византийским диалогам в высшей степени; более того, это качество явственно нарастает с течением веков, т. е. в «Мазарисе» оно выражено сильнее, чем в «Друге отечества», который по своей внешней форме сравнительно однороден (тематически же заметно разделяется на две части): это от начала до конца классический диалог, где реплики обоих собеседников почти равновелики и не прерываются вставками другого жанра, если не считать совершенно необходимых в подобных произведениях прямых или — изредка — скрытых цитат, иногда сравнительно пространных (по 5—6 стихов), а иногда состоящих из одного-двух слов; вместо цитат могут быть и просто намеки на какие-то хорошо известные слова или образы. Такой намек на «Облака» Аристофана содержится, например, в следующих словах Триефонта: «Дело не в том, чтобы измерить блошинный прыжок» («Друг отечества», 12). Среди цитируемых авторов по количеству и объему цитат на первом месте стоит Гомер, за ним идут Библия (ее обычно не цитируют, а ограничиваются аллюзиями), Аристофан, Лукиан, трагики, пословицы. «Диалог в диалоге» встречается здесь, но в очень незначительных размерах.

«Тимарион» — это уже более монолог, чем диалог. Беседа двух друзей, Тимариона и Кидиона, занимает не более одной десятой всего произведения и помещается в самом его начале. На эту же часть приходится больше половины всех цитат, среди которых слова Гомера явно преобладают. Если сравнивать с «Другом отечества», то по количеству и величине цитат «Тимарион» отступает на второй план, а если принять во внимание, что «Тимарион» значительно длиннее «Друга отечества», то начнет вырисовываться совершенно определенная тенденция, подтверждаемая и «Мазарисом»: круг цитируемых авторов почти не меняется, но количество цитат и их объем резко снижаются с течением времени. Девять десятых объема «Тимариона» занимает рассказ (от первого лица) героя о своих приключениях, всего в двух-трех местах прерываемый поощрительными репликами друга. Автор удачно избежал могшей возникнуть монотонности: в монолог введены не только традиционные речи персонажей и диалоги (в форме прямой речи) между рассказчиком и обитателями подземного царства (диалоги «второй степени»), но также и другие, используемые чаще в более объемистых, чем Мениппова сатира, произведениях, малые жанры — эпикейм, экфразис; они композиционно никак не обособлены, а органически вплетаются в ткань рассказа Тимариона. Причем эти «вставные» жанры помещаются автором в первой части диалога, по тону очень далекой от сатиры. Автор как бы старается таким способом уравновесить эту часть с более занимательной по сюжету второй частью. Здесь обстоятельный рассказ Тимариона о путешествии из Константинополя в Фессалонику, о празднике св. Димитрия и о знаменитой ярмарке течет медленно и плавно, а автор, как бы оправдываясь перед читателями в этом, заставляет собеседника Тимариона обвинять его в торопливости и требовать все новых подробностей. Тимарион в своем рассказе воздает хвалу плодородным равнинам Македонии, по которым проезжает, прелестям охоты, создавая, что вполне понимает Федру, которая «с наслаждением носилась по равнинам, скликкала собак, гонялась за пестрыми ланями»⁵⁵. Затем он переходит к описанию праздника св. Димитрия, сопоставив его с Панафенеями, и стекающихся на него разноязычных толп народа

⁵⁵ «Тимарион», 5.— ВВ, 1953, т. VI, стр. 366.

и, наконец, дает картину прославленной фассалоникской ярмарки, картину, ставшую хрестоматийной благодаря точности и яркости описания этого важного для характеристики экономики Византии торжища: «Ярмарка выглядела так: палатки купцов, выстроенные одна против другой, тянулись ровными рядами: отстоя далеко друг от друга, эти ряды создавали в середине широкий проход для густых толп народа, снующих по ярмарке; взглянув на эти густо застроенные ровные улицы, ты сказал бы, что это (параллельные) линии, протянутые вдоль из разных точек.

Под углом к ним шли стройные ряды других палаток; этих было немного, так что они выдавались незначительно и выглядели короткими лапами какого-то пресмыкающегося. Это было любопытное зрелище: палатки, в действительности, тянулись двумя рядами, но симметричность их расположения и густота создавали видимость единого тела, ибо перед глазами вставало чудище из ларей, опирающееся, как на лапы, на расположенные под углом палатки... Когда я с холма глядел на этот строй лавок, они представлялись мне многоножкой с длинным туловищем и массой коротеньких лапок на брюхе»⁵⁶.

Напрасно было бы искать подобные сцены в других произведениях сатирического жанра, это место «Тимариона» не уступает классическим прозаическим экфразам времен «второй софистики», например, включенному в роман Ахилла Татия описанию города Александрии (и то, если отбросить его «риторические красоты»): «Я прошел через ворота, которые называются Вратами Солнца, и предо мною развернулась сверкающая красота города, наполнившая радостью мой взор. Прямые ряды колонн высились на всем протяжении дороги от ворот Солнца до ворот Луны — эти божества охраняют оба входа в город. Между колоннами пролегла равнинная часть города. Множество дорог пересекало ее, и можно было совершить путешествие, не выходя за пределы города.

Я... оказался на площади, названной в честь Александра. Отсюда я увидел другие части города, и красота его разделилась. Прямо передо мной рос лес колонн, пересекаемый другим, таким же лесом. Глаза разбегались, когда я пытался оглядеть все улицы и, не будучи в состоянии

⁵⁶ Там же, стр. 367.

охватить целого, не мог утолить ненасытную жажду зренья»⁵⁷.

А во время церковных торжеств в честь св. Димитрия появляется игефон (дука) Фессалоники. «Блаженство» и «ликование» ощутил Тимарион при его появлении и передал другу охватившие его чувства в форме настоящего эпикония, подобного тем хвалебным речам и стихам, которых так много писалось в Византии с разной степенью искусности. Надо сказать, что в этом жанре, всегда наполненном гиперболами, автор «Тимариона» в какой-то мере отходит от своей обычной сдержанности. Он не жалест красок для изображения красоты, знатности, красноречия этого «божественного мужа» (θεῖος ἀνὴρ), род которого и по материнской и по отцовской линии «заслуженный и богатый» (Γένος αὐτῷ ἡρώων καὶ εὐδαίμων ἐκατέρωθεν)⁵⁸. Речь игефона своей проникновенностью и музыкальностью заставляет автора вспомнить о Сапфо. Когда он «проезжал по Фессалонике», его «сопровождали и опережали зроты, музы и хариты»⁵⁹, а сам он был прекрасен, как «вечерняя или утренняя заря». И дальше в обычных для таких случаев выражениях следует описание его внешности: «Стан его высок и строен, как кипарис» (Τό γε μὴν σῶμα οἱ ὦσε χαρίτωσ ὄρθιον ἀνθρώ); «Прежде остального... ты замечал его взор... выражение его глаз менялось, являя временами прелесть Афродиты; когда ты вглядывался в него пристально, взор его выражал суровость Арея, а немного спустя величие самого Зевса. Затем глаза игефона... совершенно уподоблялись очам Гермеса — так остры и живы они были; взор как бы пояснял его речи и придавал им убедительность... Волосы его не совсем черны и не очень светлы; смягчая резкость этих цветов, смешение их создавало какой-то удивительно приятный оттенок. Ведь черные волосы кажутся неприбранными и некрасивыми, белокурые же женственны и слишком нежны, а смешение того и другого цветов в мужественность облика вносит некоторую мягкость»⁶⁰.

Традиционность такого портрета не скрывает сам автор, включая в число эпитетов чуть измененное библейское

⁵⁷ Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт, V. 1. Перев. В. Н. Чemberджи, М., 1969, стр. 96.

⁵⁸ «Тимарион», 8.— ВВ, 1953, т. VI, стр. 368.

⁵⁹ «Тимарион», 7.— Там же.

⁶⁰ «Тимарион», 9.— Там же, стр. 369.

сравнение (Бытие, 49, 12): «Блестящи очи его, как от вина, и зубы его белы, как молоко». Сопоставление «Тимариона» с произведениями современников показывает, что и в XII в. панегирическое описание внешности было весьма распространено. Развивая дальше сравнение этого места «Тимариона» с «Надгробным словом» императрице Ирине-Берте (жене Мануила Комнина), принадлежащим перу архиепископа Фессалоники Василия Охридского, выдвинутое Е. Э. Липшиц⁶¹, можно привести примеры словесных совпадений. Выдающийся церковный оратор с пафосом описывает ее душевные качества, не оставляя без внимания и физическую красоту. Он сравнивает ее с лунной и солнцем, с кедром и виноградной лозой, уверяя, что она даже у самых бесчувственных вызывает ощущение красоты⁶². В историографических трудах тоже встречаются такие словесные портреты, несущие к тому же ясный отпечаток авторской оценки героя. Это прекрасно иллюстрирует отрывок из «Алексиады» Анны Комниной, в котором рассказывается о красоте императрицы Марии: «А была она высокой и стройной, как кипарис, кожа у нее была бела, как снег, а лицо, не идеально круглой формы, имело оттенок весеннего цветка или розы. Кто из людей мог описать сияние ее очей? Ее поднятые высоко брови были золотистыми, а глаза голубыми... Ни Апеллес, ни Фидий, ни какой-либо другой скульптор никогда не создавали подобных статуй... Такой соразмерности членов и частей тела, такого соответствия целого частям, а частей целому пикто никогда не видел в человеке»⁶³.

Те же детали внешности (и примерно в тех же выражениях) выделяются в эпитафии придворного врача и поэта Николая Каллика, написанной им на смерть молодого вельможи севаста Андроника Дуки⁶⁴ в форме диалога между путником и гробницей. Последняя, отвечая на вопросы путника, рассказывает, как хорош был тот, кто теперь лежит в ней: золотые кудри его волнами спускались

⁶¹ «Византийская сатира «Тимарион» (предисл. Е. Э. Липшиц). — ВВ, 1953, т. VI, стр. 358–359.

⁶² В. Г. Васильевский. Василий Охридского неизданное надгробное слово. — ВВ, I, 1894, стр. 109.

⁶³ Анна Комнина. Алексиада. Перев., статья, комм. Я. Любарского. М., 1965, стр. 119.

⁶⁴ A. M. Bandini. Catalogus sodicum graecorum bibliothecae Laurentianae. Cod. XXXIII, t. II. Florentiae, 1768–1770, p. 192–193, v. 9–21.

на шею, взор его доходил до самого сердца и нанесил сладостную рану, на лице его смешались краски розы и молока и т. п.

Приведенные произведения достаточно, как мне кажется, ясно показывают, что описание внешности игемона в «Тимарионе» родственно манере отнюдь не сатирической, в которой дается портрет и в других риторических жанрах этой эпохи. Вместе с тем портреты остальных действующих лиц в том же «Тимарионе», а также в «Мазарисе» очень краткие, сугубо деловые, которые указывают только на некоторые черты, необходимые для того, чтобы Тимарион или Мазарис (а с ним и читатели) при встрече в Аиде узнали (или не узнали, тогда у автора было бы основание напомнить события из его биографии) того или иного из своих «земных» знакомых. Так, например, внешность Феодора Смирнского охарактеризована коротко и точно: «Мы... встретили человека высокого роста, с совершенно седыми волосами, очень изможденного; он, впрочем, был приветлив и словоохотлив, разговаривая, надувал щеки и широко улыбался»⁶⁵. О наружности императора Романа Диогена сказано не подробнее: «...оказались у белоснежного шатра, залитого светом ярких ламп, откуда доносились тяжкие стоны... Там на земле лежал какой-то человек с выколотыми глазами... незнакомец был хорошего роста и, хотя не очень плотен, ширококост и с мощной грудью»⁶⁶. У Мазариса выделяется только его хромота, да и собеседники называют его «кривоногим». А внешность встреченного им в Аиде Голобола преподнесена читателям следующим образом: «Мне повстречался человек в рубцах, поросший сзади черными волосами, с большим изогнутым, как у ястреба, посом, с остриженной головой и с окладистой бородой»⁶⁷. Автор «Мазариса», даже говоря о строительстве укрепления на Истме, не воспользовался удобным случаем вставить в свое сочинение экфразу, подобную описанию ярмарки в «Тимарионе», а ограничился очень сдержанным перечнем частей возведенного императором сооружения, напоминающим канцелярский реестр. Мануил II Палеолог «выстроил стену с зубцами и башнями и на обоих ее концах вновь восстановил две разрушенные

⁶⁵ «Тимарион», 23.— ВВ, 1953, т. VI, стр. 375.

⁶⁶ «Тимарион», 20.— Там же, стр. 374.

⁶⁷ «Пребывание Мазариса в подземном царстве», 2.— ВВ, т. XIV, стр. 331. Далее «Мазарис».

крепости для охраны живущих за этой стеной и создал для живущих вне ее убежище от варварских нашествий и претеснений и безопасную гавань»⁶⁸.

Проявляя такую сдержанность и скромность в применении изобразительных средств в тех случаях, где писатель XII в. прибегал к приемам энкомия и экфразы, автор «Мазариса» не чурается риторики в других случаях, и особенно там, где речь идет об императоре. Но это будут уже традиционные для разных жанров византийской литературы напыщенные эпитеты и сравнения: «А этого создателя укрепления, благодетеля, вождя и хранителя, неусыпного стража ромеев, Геракла нынешнего времени, совершающего подвиги более героические, чем Геракл, который все свои интересы поставил на второе место ради того, чтобы построить стену... непобедимого и благороднейшего самодержца...»⁶⁹. И только одно место в «Мазарисе» можно расценивать как вставку такого «описательного» жанра — это начало письма Мазариса из Пелопоннеса в Аид Голоболу, где дается оценка (самая отрицательная) обычаев племен, населяющих этот полуостров. Приведу для образца лишь небольшой отрывок из этой своеобразной этнографической экфразы, более уместной, конечно, в историографии, чем в сатире: «Есть и такие, что по примеру других занялись распространением лжи и шпионством; как дикие звери, они кидаются на всякое мошенничество, предаются попойкам, позволяют себе излишнюю роскошь в нарядах и в то же время занимаются отъявленным воровством, строят козни, проявляют хитрость и коварство; другие опять-таки взяли себе за образец бесстыдство и грубость, лживый и сумасбродный образ жизни, занимаются колдовством, всяким мошенничеством и срезают кошельки. Наконец, иные научились заводить шум и ссоры, научились взаимному подзуживанию и злословию, полному интриг; они усвоили себе враждебные выходки, глупость, бесчестность, развратность; они живут в печестии, забыв бога. Что я буду говорить о тех, которые предаются грехам Содомы и Гоморры, кровосмешению и другим гнусностям! Ведь если бы я захотел подробно передать образ жизни всех их, мне понадобилось бы тогда и много слов, и длинный рассказ»⁷⁰.

⁶⁸ «Мазарис», 23.— Там же, стр. 353.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же.— ВВ, 1968, т. XIV, стр. 352.

В трудах византийских историков можно найти замечания о национальном характере того или иного племени, с которым ромеям приходилось иметь дело, например: «Ведь племя латинян, вообще... очень жадное на богатство, теряет рассудок и становится совершенно неукротимым, если задумает набег на какую-нибудь землю»⁷¹. Или: «...племя кельтов отличается своеволием и нежеланием слушать советы; оно никогда не придерживается ни дисциплины, ни военной науки»⁷². Или: «Кельтские графы, люди по природе своей дерзкие и бесстыдные, невоздержанные во всех своих желаниях и превосходящие болтливостью весь род человеческий»⁷³.

В «Мазарисе» родственные Менипповой сатире жанры чаще используются иначе, чем в «Тимарионе», где они вкрапливаются в основное повествование. Смешение разных жанров легло в основу композиции поздней сатиры, не обладающей единством и стройностью «Тимариона». Ведь «Пребывание Мазариса в подземном царстве» состоит из трех довольно самостоятельных частей, объединенных двумя главными действующими лицами (Мазарисом и Голоболом) и сюжетом, но относящихся по своей жанровой принадлежности к разным типам «серьезно-смеховой» литературы: здесь и диалог, и письма, и сновидение. Но это — по названию. А на самом деле первая часть, озаглавленная «Разговор мертвых», представляет собой рассказ, ведущийся от первого лица, о пребывании Мазариса в Аиде и пересказ разговоров, которые он вел там с душами умерших. Под названием же «сновидение» читателям предлагается настоящий диалог между героями первой части, не имеющий, однако, соответствующего драматического оформления, и реплики собеседников в нем все время прерываются замечаниями типа: «спросил он», «сказал я ему». Лишь в последней части, состоящей из трех писем, обозначение соответствует манере изложения, не выходящей за рамки общепринятых норм эпистолографии.

Таким образом, всем трем рассматриваемым здесь диалогам свойствен в разной степени отказ от стилистического единства. Многоголосность рассказа достигается благодаря вводным жанрам — письмам, пересказанным диалогам,

⁷¹ Анна Комнина. Указ. соч., стр. 278.

⁷² Там же, стр. 305.

⁷³ Там же, стр. 384.

энкомиям, экфразам, встречающимся как составная часть произведений другого типа или самостоятельно. Широкое использование цитат, особенно стихотворных, в прозаическом диалоге также придает особый колорит этим произведениям, принадлежность которых к жанру Менипповой сатиры подтверждается тем, что в них мы уже встретили многие черты, свойственные данному роду литературы, и перечень таких признаков можно еще продолжить.

4. Свободный отбор и группировка элементов, присущих «серьезно-смеховой» литературе, не стесняли византийские сатиры четко выраженными рамками, придали им гибкость и пластичность, сделали такими непохожими, невзирая на общий сюжет.

5. Огромна роль пародии в Менипповой сатире. Встречается она и в наших диалогах. Но если в «Друге отечества» по старой традиции пародийно звучат только некоторые гомеровские цитаты, то в «Мазарисе» обыгрываются, главным образом, собственные имена (знатный род Ксантопулов — «вонючий гной под белым покровом» (Ξαντοπόλους — ξαντός ὑπόβλους); Паднат — Банднат; Пигонит — «подкалывающий свою задницу» (Πιγωνίτης ποῦτην νόττων); Софиан (Σοφίανος — мудрый) назван неразумным и т. д.), и в обеих этих сатирах очень важное место занимают разнообразнейшие бранные слова, служащие для выражения всех оттенков отрицательных эмоций.

Гораздо более «литературно» написан «Тимарион», автор которого не опускается до грубой брани или примитивной игры слов. Объектом пародии у него становятся предметы более тонкие, требующие квалифицированных читателей: учение Гиппократов о четырех жидкостях, необходимых человеку для жизни. Когда все они находятся в правильной пропорции, человек здоров, но тот, кто лишится одной из них, должен умереть. На этом построена фабула диалога. Пародируется судебная процедура со всеми ее атрибутами — протоколами, проволочками, отложенными заседаниями, речами сторон. Пародируются в «Тимарионе» даже речи Михаила Пселла, выведенного под названием «византийский софист». Окружающие его софисты обращаются к нему со словами: «О, светозарный император!» (Ὁ βασιλεὺς ἡλίου) — первыми словами его речи к императору.

6. Все три диалога фантастичны, по «Другу отечества» явно недостает смелости вымысла, и обстановка, в которой

происходит его действие, выглядит потому очень неопределенной по сравнению с «Тимарионом» и «Мазарисом», авторы которых весьма свободно помещают натуралистические детали земного быта в условиях загробного царства. Оно населено не мистическими тенями, но полнокровными людьми, все еще продолжающими жить земными интересами, связанными с реальной исторической обстановкой, мстить за земные обиды, интриговать ради получения земной должности. Приземленность образов обитателей Аида чувствуется даже в их меню: их не удовлетворяют благоуханные плоды с Елисейских полей (от них Феодор Смирнский так сильно похудел), по им хочется молочного поросеночка или свинины с капустой. Вынужденные жить в вечном мраке Аида, они пользуются тем искусственным освещением, к которому привыкли (в зависимости от своего достатка) на земле — лампами, углем или лучиной.

Таким образом, сравнение трех византийских путешествий в загробное царство с типологическими признаками жанров «серьезно-смехового» показало, что все они несут в себе основные свойства этого рода литературы, относясь к той ее разновидности, которая получила название «разговоры мертвых». Подчеркивать зависимость этих средневековых произведений от Лукиана представляется неверным, так как византийские авторы брали у него не его индивидуальное, а родовое. Познакомившись через Лукиана с древним жанром Менипповой сатиры, византийские писатели сохранили этот жанр как систему, но не копировали отдельные конкретные сатиры. Такое отношение к жанру соответствует современному его пониманию и вносит коррективы в тезис о византийской косности, так как изучаемые апопимные авторы не только не побоялись воспользоваться самым свободным из античных жанров, допускающим вольное перераспределение элементов, но прекрасно применили это право по-своему менять соотношение частей и элементов и этим не только сохранили старый литературный жанр, но и в какой-то мере способствовали дальнейшему его развитию.



Ф. А. Петровский

ВИЗАНТИЙСКИЕ ЭПИГРАММЫ

I

При перечислении литературных видов, или «жанров», обычно называют эпос, лирику, драму. Но уже в древности в это перечисление стали входить еще сатира, элегия и эпиграмма, занимающая в нем такое же полноправное, хотя и последнее место. Так, латинский мастер этого жанра, поэт I в. н. э. Марк Валерий Марциал говорит:

Эпос я начал писать; ты начал тоже. Я бросил,
 Чтобы соперником мне не оказаться твоим.
 Талия наша в котури трагический погу обула;
 Тотчас же сирму и ты длинную тоже надел.
 Стал я на лире бряцать, подражая калабрским Каменам;
 Ты, неотступный, опять плектр вырываешь у нас.
 Я на сатиру пошел; ты сам в Луцилии метишь;
 Тешусь элегией я, тешишься ею и ты.
 Что же ничтожной пайти? Сочинять эпиграммы я начал;
 Первенства пальму и тут хочешь отнять у меня.
 Брось хоть одно что-нибудь, на все ведь кидаться бесстыдно,
 Тукка; оставь мне хоть то, что не по вкусу тебе!

(XII, 94) ¹

Изменяется и смысл самого слова *эпиграмма* — надпись, которое, сохраняя и первоначальное значение, приобретает новый смысл особого литературного жанра — короткого стихотворения на какой-нибудь предмет, явление или событие, сущность которого можно изложить в немногих словах.

¹ Здесь, как и далее, перевод, не оговоренный особо, принадлежит автору статьи.

На рубеже двух эпох античной литературы стали составляться сборники или антологии из произведений разных поэтов, писавших в этом жанре. Первая такая антология греческих эпиграмм была, насколько нам известно, составлена уроженцем сирийской Гадары, поэтом Мелеагром, жившим в начале I в. до н. э. И Мелеагр, и за ним фессалоникец Филипп в конце I в. н. э. располагали эпиграммы по отдельным их авторам; составитель же третьего сборника греческих эпиграмм, византийский поэт и историк второй половины V в. Агафий, разделил свой материал на несколько отделов по содержанию эпиграмм. По примеру Агафия, была составлена и четвертая антология, появившаяся в X в. Составитель ее, Константинос Кефала, соединил в ней эпиграммы первых трех антологий, добавил эпиграммы позднейших авторов и прибавил к ним христианские эпиграммы. Из 15 книг антологии Кефалы монах XIV в. Максим Плануд составил сокращенный сборник в 7 книгах, добавив в него некоторые эпиграммы, написанные главным образом на произведения изобразительных искусств. До начала XVII в. антология Плануда, изданная в 1494 г. во Флоренции, была единственным сохранившимся собранием греческих эпиграмм. Но в 1606 г. французским ученым Клавдием Салмазием (Claude de Saumaise) была найдена в гейдельбергской Палатинской библиотеке рукопись XI в., оказавшаяся антологией Кефалы. В ней 3696 эпиграмм, разделенных на 15 книг. Эта Палатинская антология разделена на книги таким образом:

Книга I — христианские эпиграммы.

II и III — описания статуй в гимнасии Зевксиппа в Константинополе (сгоревшем в 322 г.) и рельефов храма Аполлона в Кизике.

IV — стихотворные вступления к антологиям Мелеагра, Филиппа и Агафия.

V — эротические эпиграммы.

VI — посвятительные эпиграммы.

VII — надгробные эпиграммы.

VIII — эпиграммы Григория Назианзипа.

IX — декламационные и описательные эпиграммы.

X — увещательные эпиграммы.

XI — застольные и сатирические эпиграммы.

XII — эпиграммы, собранные Стратоном Сардийским в конце II в. н. э., так называемые Paidica.

XIII — эпиграммы, написанные разными стихотворными размерами, необычными для эпиграмм.

XIV — загадки и задачи в стихах.

XV — смесь.

К этим книгам во всех позднейших изданиях греческой антологии добавляется еще шестнадцатая, содержащая 388 эпиграмм антологии Плануда, которых нет у Кефалы. Так составлены новейшие издания греческой антологии с прозаическим переводом на английский и стихотворным на немецкий языки — «The Greek Anthology with an english translation by W. R. Paton». London, 1916 и «Anthologia Graeca. Griechisch — deutsch. Ed. H. Beckby». München, 1958. К французскому двухтомному изданию греческой антологии, сделанному Дюбнером и Куньи, добавлен еще третий том эпиграмм, взятых из «Пира софистов» Афиней, антологии Стобея и других древних источников. Все помещенные в этом издании стихи («Epigrammatum Anthologia Palatina. Instr. Ed. Cougny». Parisiis, 1864—1872) даны с переводами на латинский язык².

II

По упомянутым выше изданиям можно составить достаточно полное представление об эпиграмматической поэзии византийской эпохи начиная с IV в. н. э. Для начального периода этой эпохи самыми значительными были два автора: крупнейший христианский поэт Григорий Назианзин, или Богослов (ок. 329—ок. 390 гг.), и язычник Паллад (ок. 355—430 гг.). Творчество первого из них было плодовитым, а его биография хорошо известна; но о литературной деятельности второго мы можем судить лишь по его эпиграммам, сохранившимся в Палатинской антологии, между тем как его биография остается для нас неизвестной. Можно только предполагать, что Паллад был школьным преподавателем грамматики и жил в бедности. В эпиграммах этих двух авторов отчетливо виден тот перелом, который совершился в миросозерцании позднеантичного общества. Но если миросозерцание Григория всецело определяется его христианской верой, миросозерцание

² Годы выхода всех перечисленных собраний эпиграмм даны по первым их изданиям.

Паллада — глубокий скепсис, порожденный окончательным крушением языческой религии при Феодосии, собственным неверием в могущество богов и гибелью старого греческого быта:

Не умерли ль уже мы, греки, и влачим,
Несчастные, давно лишь призрачную жизнь,
Действительностью сон воображая свой?
Иль мы живем, когда жизнь умерла сама?

(X, 82; *перев. Л. Блуменау*)

Палладу горько видеть низвергнутых богов и богинь Олимпа. Но если для современных ему христиан прежняя языческая религия представлялась ложью, рассеявшейся при приходе христианской истины, то Паллад не признает вообще никакой веры в подлинном смысле этого слова. Единственное, в чем он твердо убежден, — это всемогущество Счастья, или Судьбы, — той Тюхэ, в которую веровали, как в божество, и древние греки, сознавая, что с ее слепым могуществом не под силу бороться и самому Зевсу. И вместе с тем Паллад полагает, что во вселенной нет и не может быть ничего незыблемого и постоянного. Вот на какие мысли наводит его опрокинутая статуя Геракла:

Медного Зевсова сына, которому прежде молились,
Видел поверженным я на перекрестке дорог,
И в изумленьи сказал: «О трехлунный, защитник от бедствий,
Непобедимый досель, в прахе лежишь ты теперь!»
Ночью явился мне бог и в ответ произнес улыбаясь:
«Времени силу и мне, богу, пришлось испытать».

(IX, 441; *перев. Л. Блуменау*)

Без всякого негодования относится Паллад к тому, что дано ему Судьбою: против судьбы не поборешься, и Паллад учит спокойно и безропотно терпеть свою собственную участь. Да и сама Судьба, эта самодержавная повелительница мира, — отнюдь не богиня: она также подвержена всевозможным изменениям, как и все остальное в мире. Эту мысль Паллад выражает в нескольких эпиграммах, где он насмехается над Судьбой, которую люди считают божеством (эпиграммы IX, 180—183) и называют госпожой. Какая же она госпожа, или владычица, если допусти-

ла, чтобы ее храм был обращен в харчевню:

Прежде имевшая храм, оказалась под старость в харчевне,

Поишь горячим питьем смерти подвластных людей.

Демон капризный, теперь зарыдай над своей же бедою:

Как и у смертных людей, кончилось счастье твое.

(IX, 183; *перев. Ю. Щульца*)

Но, несмотря на это мудрое отношение к судьбе, Паллад все-таки не может не посетовать на собственную участь школьного учителя:

И для меня, кто учил грамматике, «гнев Ахиллеса»

Также причиною был «гибельной» бедности. Пусть

Он бы с данайцами вместе меня погубил, ополчившись,

Нежели голод убьет, спутник науки моей.

Чтоб Агамемнон когда-то похитить сумел Брисейду,

Как и Елену — Парис, должен я жить в нищете.

(IX, 169; *перев. Ю. Щульца*)

К таким эпиграммам тесно примыкают и те, в которых Паллад горько жалуется на свою жену:

С «гибельным гневом» связался, несчастный, я брачным союзом;

С «гнева» начало ведет также наука моя.

Горе мне, горе! Терплю от двойной неизбежности гнева —

И от грамматики я, и от сварливой жены.

(IX, 168; *перев. Л. Блауменау*)

Это двойственное отношение Паллада к сужденной ему участи показывает его как человека живого, способного и к отвлеченному спокойному мышлению, и далеко не чуждого житейских забот. И все это находит постоянный отклик в его эпиграммах. Две из них могут служить заключением к его жалобам:

Женщина — горечь, но есть два добрых часа в ее жизни:

Брачного ложа один, смертного ложа другой.

(XI, 381; *перев. Г. Рагинского*)

Книги, орудия муз, причинившие столько мучений,

Распродаю я, решив переменить ремесло.

Музы, прощайте. Словесность, я должен расстаться с тобою, —

Иначе синтаксис твой скоро уморит меня.

(IX, 171; *перев. Л. Блауменау*)

Но ведь

Сцена и шутка вся жизнь. Потому — иль умей веселиться,
Время заботы стряхнув, или печали неси.

(X, 72; *перев. Л. Блауменау*)

Едва ли можно сомневаться, что во всех этих эпиграммах отражается то, что испытал Паллад в своей жизни, но тем не менее несомненно и то, что он изощряется в сочинении вариантов на мотивы, и не имеющие прямого отношения к его биографии, так как темы судьбы, женщин, бедности и тому подобных «общих мест» обычны для многих сатириков и сочинителей эпиграмм. Однако некоторые эпиграммы Паллада — далеко не общие места, но направлены на определенных лиц. Таковы восемь эпиграмм книги VII на Гессия, тщетно добивавшегося звания консула и «символов власти», но добившегося только секиры, когда его казнили за противозаконную ворожбу (VII, 681—688), и три на префекта Дамоника (XI, 283—285). Но таких эпиграмм, где названо какое-нибудь лицо по имени, у Паллада почти нет, кроме Гессия, Дамоника и Фемистия (XI, 292), он никого не именует, а если и названы ритор Мавр (XI, 204), комик Павел (XI, 263), то это скорее всего имена не подлинные, а вымышленные, подобно вымышленным именам у Марциала, или же имена лиц мало-значительных. Если же по тексту эпиграммы можно было легко догадаться, на кого именно она направлена, то даже вымышленным именем Паллад это лицо не называет, как, например, в эпиграмме на какую-то известную гетеру:

Александрию покинув, ты двинулась в Антиохию,
После Сирийской земли мчишься в Италию ты;
Мужа-вельможу тебе не поймать. Ведь из города в город
Скачешь без усталы ты, тщетно гонясь за мечтой.

(XI, 306)

Очевидно, однако, что Паллад, и не называя определенных лиц, все-таки терпел неприятности:

Клялся я тысячи раз, что не буду писать эпиграммы:
Ими я злобу к себе многих глупцов возбудил.
Но Пантагата едва пафлагонскую рожу завижу,—
И не могу побороть страсть к эпиграммам в себе.

(XI, 340; *перев. Шульца*)

К этой эпиграмме тесно примыкает и следующая за ней, составляющая как бы заключительную ее концовку:

Лучше всего — похвалить, а злословье вражду вызывает;
Но ведь злословье само — это «аттический мед».

(XI, 341; перев. Ю. Шульца)

Но сознавать истину — не значит еще следовать ей, и Паллад остается в своих эпиграммах больше всего насмешником, смеясь и над самим собой, и над всем, что вызывает его насмешку. Насмешки его, однако, далеко не одинаковы и полны то возмущения, как, например, в эпиграмме на правителей Египта:

Нет, безупречных и кротких правителей не было вовсе,
Качества эти и власть несовместимы, увы;
Полон сочувствия вор, а наглец — воплощенная честность:
Два эти свойства свои власть вымещает на нас, —

(IX, 393; перев. Ю. Шульца)

или в эпиграмме на женщин:

Зевс отплатил нам огнем за огонь, дав нам в спутники женщин
Лучше бы не было их вовсе, ни жен, ни огня!
Пламя хоть гасится скоро, а женщина неугасимый,
Жгучий, дающий всегда новые вспышки огонь, —

(IX, 167; перев. Л. Блауменау)

то юмора, как в эпиграмме на скупого:

В сутки обедают раз. Но когда Саламин угощает,
Мы, возвращаясь домой, снова садимся за стол, —

(XI, 387; перев. Л. Блауменау)

то исполнены искренней грусти, как в обращении к грекам в эпиграмме X, 90, то вполне беззлобны и веселы, как в обращении к самому себе:

Брюхо бесстыдное я пристыдил суровою речью.
Мнил воздержаньем унять чрево в неслегкой борьбе;
Если ж моя голова поставлена выше желудка,
Разве не справиться ей с тем, что пониже ее?

(IX, 170; перев. Ю. Шульца)

Очень много у Паллада и «увещательных» эпиграмм, сосредоточенных в книге X, где, при общем числе помещенных в ней — 126, Палладу принадлежат целых 48.

Лучшие из них те, которые призывают людей не огорчаться и спокойно относиться к дарованной человеку участи и к неминуемой для всех смерти. Вот два примера:

Полон опасностей путь нашей жизни. Застигнуты бурей,
Часто крушение в нем терпим мы хуже пловцов.
Случай — наш кормчий, и в жизни, его произволу подвластны,
Мы, как по морю, плывем, сами не зная куда.
Ветром попутным одни, а другие противным гонимы,
Все мы одну, наконец, пристань находим — в земле.
(X, 65; перев. Л. Блументалю)

Много тяжелых мучений несет ожидание смерти;
Смерть же, напротив, дарит освобождение от мук.
А потому не печалься о том, кто уходит от жизни,—
Не существует более, переживающих смерть.
(X, 59; перев. Л. Блументалю)

Но несмотря на большое количество «увещений» и мудрых советов людям, Паллад остается, главным образом, насмешником или сатириком:

Всех нас готовят для смерти и кормят для смерти, как будто
Мы — это стадо свиней, годное лишь на убой.
(X, 85; перев. Ю. Шульца)

Есть, однако, у Паллада эпиграммы, в которых он является серьезным мыслителем и которые лишены всякой насмешки. Такова эпиграмма, обращенная к проповеднице неоплатонизма Ипатии:

Когда ты предо мной и слышу речь твою,
Благоговейно взор в обитель чистых звезд
Я возношу,— так все в тебе, Ипатия,
Небесно — и дела, и красота очей,
И чистый, как звезда, науки мудрой свет,—
(IX, 400; перев. Л. Блументалю)

и эпиграмма, в которой Паллад, отвергая языческие представления, мучающие человека в его смертной, телесной оболочке, предстает убежденным монотеистом:

Тело — мученье души, ее Мойра, Аид, Неизбежность,
Время, оковы ее и средоточие мук.
Если ж из тела она изойдет, значит, сбросив оковы
Смерти, умчится она к богу бессмертному ввысь.
(X, 88; перев. Ю. Шульца)

Языческие боги греков погибли, но вместо них и вместе с несокрушимой Судьбой человек оказывается подчиненным единому богу, который и судит людей, и карает их за совершенные им преступления неторопливо, но своевременно, беспощадно и мудро:

Наверное, и бог — философ, если он
Не отвечает гневом на хулу тотчас,
Но выжидая время, тяжелей еще
Казнит людей несчастных и свершивших зло.
(Перев. Ю. Шульца)

Мысль о карающем боге выражена в эпиграмме, где таким богом оказывается Серапис (как, вероятно, не умерший еще для египтян):

Спал, говорят, под стеной обветшалой однажды убийца;
Но, появившись во сне, ночью Серапис ему
В предупрежденье сказал: «Где лежишь ты, несчастный? Не
медля

Встань и другое себе место найди для сна».
Спавший проснулся, скорей отбежал от стены, и тотчас же,
Ветхая, наземь она с треском упала за ним.
Радостно утром принес в благодарность он жертву бессмертным,
Думая: видимо и нас, грешников, милует бог.
Ночью, однако, опять ему снился Серапис и молвил:
«Воображаешь, глупец, будто пекусь я о злых?
Не дал тебе я вчера умереть безболезненной смертью,
Но через это, злодей, ты не минуешь креста».

(IX, 378)

Бог, как *единый* и признаваемый Палладом, упоминается им и в эпиграммах X, 90 и 91, где под тем, кто *любит богом*, или «кто богу люб», насмешливо, по мнению Кейделля, разумеется александрийский патриарх *Феофил*, при котором в 391 г. были разрушены в Александрии языческие храмы:

О, худшего нет зла, чем зависть злобая!
А ненавидят и того, кто богу люб.
Но зависть нас, безумных, сводит с толку всех,
И вот рабами глупости становимся
Мы, греки, в мертвый пепел обращенные,
Надежду возлагая на покойников:
Вот до чего в нас все извращено теперь.

(X, 90)

Коль ненавистен муж, который богу люб,
То это признак величайшей глупости:
На самого мы бога ополчаемся,
Потоки желчи зависть разливает в нас,
А быть любимым должен тот, кто богу люб.

(X, 91)

Таким образом, Паллад, считая умершими богов Олимпа, сближается, если не с христианами, то, во всяком случае, с современными ему неоплатониками.

Эпиграммы Паллада пользовались большим уважением и успехом и у его современников, и у позднейших поколений, что видно хотя бы по роману XII в. Никиты Евгениана. Ср. эпиграммы V, 257 и IX, 165, 167 и стихи VI, 630—635 и II, 347—360. Многие эпиграммы Паллада в русском переводе см. в кн.: «Греческие эпиграммы». Перевод Л. В. Блуменау. М.—Л., «Academia», 1935, и «Греческая эпиграмма». М., 1960. Полный перевод всех эпиграмм Паллада, исполненный Ю. Ф. Шульцем, опубликован в «Византийском временнике» в 1964 г. (т. XXIV, стр. 259—286). В томе XI того же издания за 1956 г. опубликована и статья И. Ирмшера «Паллад», стр. 247—270.

III

Эпиграммам старшего современника Паллада Григория Назианзина посвящена вся книга VIII Палатинской антологии (всего 254 эпиграммы), а кроме того, в I книге есть еще 2 его эпиграммы (151 и 92).

Воспитанный в Афинах и хорошо помнящий древние мифические сказания, Григорий применяет в надгробных эпиграммах как христианские, так и языческие образы.

Если в коварной воде иссыхает какой-нибудь Тантал,
Если па голову пасть камень грозит роковой,
Ежели птицы клюют нетленную грешника печень,
Коль есть поток огневой и беспросветная тьма,
Тартара бездны во мгле и мучители демоны злые,
Да и другие еще казни в Аиде грозят,
Всякий, кто осквернит и взломает святую гробницу
Мартиниана, пускай все эти кары несет.

(VIII, 104)

Верный традициям классических поэтов, Григорий и в эпиграммах сохраняет классическое стихосложение.

Эпиграммы других авторов конца IV и первой половины V в. представлены в Палатинской антологии большей частью одним-двумя стихотворениями. Некоторые из этих авторов, как математик Метродор (сочинитель эпиграмм на арифметические темы), император Юлиан, ритор Либаний (друг Юлиана), автор «Египетских рассказов» Синесий из Кирены и др., хотя и известны нам, но все же не как авторы эпиграмм, которые в их творчестве случайны; о жизни же других мы и вовсе ничего не знаем. Даже о таком крупном эпическом поэте, как Нонн Панополитанский, почти ничего не известно, кроме того, что он родился около 400 г. и в конце жизни был посвящен в епископы. Некоторые эпиграммы того времени приведены в сборнике «Греческая эпиграмма» (М., 1960).

IV

Расцвет эпиграмматической поэзии наступает в VI в., веке Юстиниана. Павел Силенциарий, Агафий Македоний возрождают эпигramму в ее классическом совершенстве, какого достигла она в III—I в. до н. э. Все три упомянутых нами поэта принадлежали к высшему кругу византийского культурного общества, а эпиграммы их написаны в большинстве случаев на однородные темы, среди которых особенно ярко выделяются эпиграммы, помещенные в Палатинской антологии в книге V, т. е. любовные.

От Павла Силенциария, т. е. начальника «блюстителей тишины и спокойствия» при византийском дворе, сохранилось 74 эпиграммы, из которых 40 в книге V, 11 — в VI, 8 — в VII, 11 — в IX, 3 — в X и 1 — в XI. В антологии Плануда есть еще 5 эпиграмм — надписей к произведениям изобразительного искусства. Первая из помещенных в V книге эпиграмм Павла 217-я:

В золото Зевс обратился, когда захотел он с Данаи
Девичий пояс совлечь, в медный проникнув чертог.
Миф этот нам говорит, что и медные стены, и цепи —
Все подчиняет себе золота мощная власть.
Золото все расслабляет ремни, всякий ключ бесполезным
Делает; золото гнет женщин с надменным челом,
Так же, как душу Данаи согнуло. Кто деньги приносит,
Вовсе тому не нужна помощь Киприды в любви.

(V, 217; *перев. Л. Блуменау*)

Дюбнер сопоставляет эту эпиграмму с одной из од Горация (III, 16), но существенная разница между Павлом и Горацием, взявшим основой своих стихов миф о Данае, в том, что византийский поэт считает помощь Киприды вовсе не нужной для любовника. Миф о Данае с его чисто «материалистическим» истолкованием был в византийской поэзии общим местом, которое, однако, иногда получало и очень своеобразную обработку, как, например, в эпиграмме современника Павла, Леонтия Схоластика, на позолоченную статую танцовщицы Анфусы:

Озолотить Анфусу никто не посмел, но излился
Так же теперь на нее, как на Данаю, Кронид.
Тела не тронул ее: помешал ему стыд ненароком
Совокупиться с одной из дочерей его Муз.
(XVI, 285)

Эта эпиграмма так же, как и эпиграмма Македония (IV, 240), где он утверждает, что

Золотом я привлекаю Эрота: совсем не от плуга
Или мотыги кривой пчелок зависят труды,
Но от росистой весны: а для меда Пеннорожденной
Ловким добытчиком нам золото служит всегда,

может служить вступлением к любовным эпиграммам Павла. Однако в дальнейших его эпиграммах книги V нигде больше (по крайней мере прямо) не говорится о власти золота. Любовные эпиграммы Павла или полны искреннего чувства, или же изящно насмешливы. Приведу для примера две эпиграммы и того и другого рода:

Сладко Лаида, друзья, улыбается, сладко и слезы
Льет мне она из своих тихо опущенных глаз.
Долго вчера у меня она беспричинно рыдала
И головой к моему все припадала плечу.
Плакала горько, а я ее целовал, и сливались
Слезы в единый поток, нам орошавший уста.
Но на вопрос мой — «О чем же ты плачешь?» — она отвечала:
«Бросишь меня, я боюсь: все ведь обманщики вы».
(V, 250)

Я, Гипподама целуя, мечтаю в душе о Леандре;
 Если ж к Леандра губам я прижимаю свои,
 Образ Ксанфа в груди у меня; обнимаю я крепко
 Ксанфа, а в мыслях опять я Гипподама зову.
 Каждый в объятьях моих мне не мил: то того, то другого,
 Попеременно обняв и привлекая к себе,
 Я Киферей богата. А та, что меня попрекает,
 Пусть себе будет всегда в бедности с мужем одним.
 (V, 232)

Первая из этих эпиграмм, несомненно, говорит о гетере, что видно и по имени «Лаида», и по заключительным словам. По своей трогательной искренности и по изяществу может быть сравнима с эпиграммой Пушкина — «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила», а вторая (одна из лучших эпиграмм Павла) написана либо от лица более рассудительной гетеры, либо от лица какой-нибудь светской дамы Юстинианова двора. Бэбби сравнивает ее со словами Тибулла:

Держит в объятьях тебя, но о ласках другого вздыхает.
 (I, 6, 35)

Но в эпиграмме Павла нет и следа той горечи, какой полна элегия римского поэта.

Второе по количеству место занимают у Павла эпиграммы посвятительные и декламационные. Из посвятительных эпиграмм особенно интересны написанные от лица каллиграфов (VI, 64—66), так как в них перечисляются орудия, которыми пользовались мастера письма. Древнейшим образцом подобных посвящений служит в Палатинской антологии эпиграмма поэта I в. н. э. Филиппа Фессалоникского:

Этот свинцовый кружок, указатель полей на страницах,
 И перочинный нож, чтобы тростянки острить,
 Вместе с липейкой прямой, и взятый на взморье песчаном
 Камешек также сухой — пористой пемзы кусок —
 Музам принес Каллимен, свою оставив работу,
 Ибо на старости лет взор затуманен его.
 (VI, 62)

Но и в этой эпиграмме перечислены далеко не все орудия письма, как в 6 эпиграммах авторов VI в. — Павла, Юлиана Египетского и ученика Агафия Миринейского,

Дамохорида, эпиграмма которого помещена на стр. 163 «Памятников византийской литературы IV—IX веков» (М., «Наука», 1968). Приводим наиболее подробную эпигramму Павла:

Этот свинцовый кружок, пролагать умеющий тропы,
Правильно их проводя вдоль по линейке прямой,
Острый клинок для очистки тростей, а также линейку
Для проведения по ней вкось не идущей строки,
Камень шершавый, чтоб кончик пера очинять раздвоенный,
Если его острие стерлось при долгом письме,
Также из моря глубин Тритона-Бродяги подушку —
Губку, которой целить можно ошибки пера,
Ящик с чернильницей в нем, который во многих ячееках
Все снаряжение хранить ловкого может писца,
В дар Гермесу принес Каллимен, руке своей дряхлой
В старости дав отдохнуть от долголетних трудов.

(VI, 65)

Остальные посвятительные эпиграммы скорее всего написаны тоже не от лица действительных современников Павла, а являются подражаниями древним образцам. Исключениями могут быть только написанные от неизвестного нам охотника Тевкра Араба (VI, 57) и от поклонника гетеры, названной именем знаменитой Лаиды. Имя этого поклонника — Анаксагор — может быть тоже условным обозначением или самого Павла, или какого-нибудь из его знакомых (VI, 71). Вряд ли современники Павла могли приносить дары Пану, Зевсу и другим языческим божествам. Впрочем, все это, может быть, зашифровано. То же можно сказать и о большинстве надгробных эпиграмм. Однако некоторые, как VII, 588 о поэте Дамохариде и о Македонии (бывшей, согласно лемме, дочерью Павла) — VII, 604 — относятся к современникам Павла.

Из описательных эпиграмм книги IX интересны те, которые говорят о византийских сооружениях. Так, эпиграмма IX, 620 написана на двойную баню для женщин и мужчин:

Близко порхает Эрот, но до женщин тут не добраться,
Ибо великой тесна Пафии малая дверь.
Сладостно все-таки здесь, потому что в делах похотливых
Слаще бывает мечта, чем воплощение мечты.

Ср. эпиграмму неизвестного автора на статую Гермафродита в банях:

Я для мужчин Гермес, а женам кажусь я Кипридой:

Матери я и отца признаки в теле храню.

Гермафродита меня потому и поставили в банях,

Общих для жен и мужей, — пола двойного дитя.

(IX, 783)

В эпиграммах IX, 663 и 664 говорится о канале в дворцовых садах Юстиниана в Халкедоне на южном берегу Пропонтиды напротив Византия:

Спорят о том Нереиды, с Наядами Гамадриады,

Кто это место своим более в праве назвать.

Судит Харита их спор, но решенья сама не находит, —

Так им обязана всем местность своей красотой.

(IX, 664; перев. Л. Блауменау)

А в эпиграммах IX, 764 и 765 описывается тонкая сеть полога над кроватью:

Я никаких ни могучих зверей, ни рыбы из моря,

Ни даже птиц не ловлю петлями наших сетей,

Но добровольных людей. Моя искусная хитрость

Мужу, который оплот ищет от жал мошкары

И, пообедав, желает уснуть без укусов, послужит,

Право, не хуже кольца град охраняющих стен.

Я доставляю покой безмятежного сна; да и сами

Мне благодарны рабы: мух им не надо гонять.

(IX, 764)

Брачное ложе кругом оплетаю; и я не отважпой

Фебе для ловли служу: нежной я Пафии сеть.

Пологом редким покрыв спокойно спящего мужа,

Я не мешаю ему воздухом свежим дышать.

(IX, 765)

Первая из «увещательных» эпиграмм Павла в книге X обращена к мореплавателям-торговцам и посвящена, как и большинство начальных эпиграмм этой книги, богу хранителю приставей Приапу, от лица которого говорится:

Снова весны благодать навстречу Зефирам открыла

Радостно лоно земли, и зеленеют луга.

На деревянных катках влачится тяжкое судно

И с побережья спешит в моря глубины скользнуть.

Эй, моряки, распустив паруса, выходите, не бойтесь,
Чтобы товары менять мирно на новую кладь.
Я охранитель судов, Приап: я горд, что Фетидой
Ласково некогда мой принят был Бромий отец.
(X, 15)

(Миф о спасении Бромия Фетидой рассказан в «Илиаде» — VI (130—137)).

Образцом для этих эпиграмм служит эпиграмма поэта III в. до н. э. Леонида Тарентского (см.: «Греческая эпиграмма». М., 1960, стр. 127). Самая большая из таких эпиграмм принадлежит современнику Павла Феэтету Схоластику:

Вот зеленеют уже плодоносные нивы, и травы
В розовых почках цветут всюду кругом на лугах,
И в кипариса ветвях, сплетенных густо, цикады,
Не умолкая, поют и услаждают жнецов,
Чадолюбивые вновь под выступом крыши касатки,
Гнезда из грязи слепив, маленьких нянчат птенцов.
Море уснуло и лишь под веяньем нежным Зефира,
Не поднимая волны, держит спокойно ладьи,
Не разбивает кормы корабельной и в натиске бурном
Пеною не обдает скал прибрежных прибой.
Надо владыке морей, приводящему в гавань Приапу,
В дар, мореход, принести триглы, кальмара кусок,
Иль головастого ты на алтарь возложи ему скара
И без опаски иди по Ионийским волнам.
(X, 16)

В книге XI всего одна эпиграмма Павла, в которой он говорит, что пьяницам не надо ни говядины, ни рыбы, ни хлеба, для еды довольно одного винограда (XI, 60) или изюма, как утверждает и Македоний:

Все мы, любители выпить, борцы владыки Иакха,
Вместе пойдем мы на пир, на состязание чаш.
Щедро дары возливать Икарыйского будем Лиэя,
А Триптолема плоды пусть занимают других,
Где и полы, и плуги, и рассоха, и дышло, и колос —
Все Персефоны следы после захвата ее.
Если же в рот положить придется какой-нибудь пищи,
Бромиса может изюм пьяниц насытить вполне.
(XI, 59)

В эпиграммах книги XVI, где описываются произведения изобразительных искусств, есть эпиграммы и на изображения современниц Павла; так, эпиграмма 77 написана, вероятно, на портрет жены Юстиниана, Феодоры:

Кроме очей, ни волос, ни кожи чудесного цвета
Не в состоянии была б живопись изобразить.
Тот лишь, кто солнечный блеск передать на картине способен,
Блеск Феодоры красот смог бы вполне передать.

А в эпиграмме на портрет кифаристки Марии, к которой, по-видимому, относится и 227 эпиграмма, использовано общее место о невозможности передачи в живописи звуков:

Только твою красоту передал живописец. О если б
Мог он еще передать прелесть и песен твоих,
Чтобы не только глаза, но и уши могли наслаждаться
Видом лица твоего, звуками лиры твоей!
(XVI, 278)

V

В эпиграммах Македония, от которых сохранилось в антологии гораздо меньше, чем от стихотворений Павла (в книге V—14, в VI—9, в VII—1, в IX—4, в X—3, в XI—9, а в XVI—1), использованы те же темы, но, несмотря на общее сходство сюжетов у обоих этих поэтов, Македоний часто искренне и вместе с тем откровеннее Павла и с большей тонкостью умеет передать свои чувства. Читая его любовные стихи, ему часто больше веришь, чем Павлу. Приведу для примера три эпиграммы Македония:

Из года в год виноград собирают и, гроздь срезая,
Вовсе не смотрят на то, что изморщилась лоза;
Я ж твоих розовых рук, краса ты моя и забота,
Не покидаю вовек, с ними в объятьях сплестясь.
Я пожинаю любовь, ничего ни весной, ни летом
Больше не надобно мне: ты мне любезна одна.
Будь же цветущей всегда! А если когда-нибудь стану
Видны бороздки морщин, что мне до них? Я люблю.
(V, 227)

Меч мне зачем обнажать? Клянусь тебе, милая, право,
 Не для того, чтобы с ним против Киприды пойти,
 Но чтоб тебе показать, что Арея, как ни свиреп он,
 Можно заставить легко нежной Киприде служить.
 Он мне влюбленному спутник, не надобно мне никакого
 Зеркала: в нем я всегда вижу себя самого.
 Как он прекрасен в любви! Но если меня ты покинешь,
 В лоно глубоко мое этот опустится меч.

(V, 238)

Ночью привиделось мне, что со мной, улыбаясь лукаво,
 Милая рядом, и я крепко ее обнимал.
 Все позволяла она и совсем не стеснялась со мною
 В игры Киприды играть в тесных объятьях моих.
 Но взревновавший Эрот, даже почью пустившись на козни,
 Нашу расстроил любовь, сладкий мой сон разогнав.
 Вот как завистлив Эрот! Он даже в моих сповиденьях
 Мне насладиться не даст счастьем взаимной любви.

(V, 243)

Из «посвятительных» эпиграмм приведу эпиграммы VI,
 40, 175 и 176, которые и живее, и остроумнее многих эпи-
 грамм Палатинской антологии:

Пара волов добывает мне хлеб. Но тебе, о Деметра,
 Я их из теста слепил, а не из стада привел.
 Ты же храни мне живых и, послав урожай изобильный,
 Щедро, благая, воздай за приношение мое.
 Пахарю ведь твоему за восемьдесят да четыре
 Минуло года уже, если по правде сказать;
 И хоть еще до сих пор коринфского оп урожая
 Не собирал, но не знал он и голодных годов.

(VI, 40)

Эту борзую, к любой способную травле свирепой,
 Сделал ваятель Левкон, а посвятил Алкимен.
 Но, не найдя ничего, к чему бы придраться, и видя
 Эту собаку во всем в точности схожей с живой,
 К ней подошел, взяв ошейник, и так сказал он Левкону:
 «Пусть же залает она, да и поскачет пускай».

(VI, 175)

Эту собаку, ягдташ и копы с крючком заостренный
Пану и нимфам лесным в жертвенный дар я несу,
Ну а живую домой отвожу я с собою собаку,
И поделюся я с ней черствой коркой вдвоем.

(VI, 176)

Единственная «надгробная» эпитафия Македония, в которой нет имени погребенного (как нет имени посвятителя в эпитафиях VI, 176 и 40, в тексте которой я следую обычному чтению, а не конъектуре Бэки), может быть отнесена к любому смертному:

Ты, Илифия, меня родила, ты, Земля, схоронила,
Слава обеим! Теперь жизненный путь завершен.
Я ухожу, но куда? Я не знаю. Не знаю я вовсе,
Чей я? Кто я такой? К вам я откуда пришел?

(VII, 266)

(Илифия — богиня деторождения).

VI

Третьим из перечисленных выше крупнейших авторов эпитафий VI в. был историк и юрист Агафий Миринейский, многие из эпитафий которого помещены в «Греческой эпитафии» (М., 1960) и в «Памятниках византийской литературы IV—IX веков» (М., «Наука», 1968). Первое собрание стихов этого поэта до нас не дошло, но в Палатинской антологии сохранилось из этого сборника, носившего заглавие «Дафновые книги», две эпитафии, одна из которых вступительная к этому раннему произведению Агафия:

Мы — девять Дафновых книг, от Агафия. Наш сочинитель
Всех, о Киприда, тебе нас посвящает одной;
Ибо не столько о Музах печемся мы, как об Эроте,
Будучи все целиком оргий любовных полны.
Сам же он просит тебя за труды, чтоб дано ему было
Иль никого не любить, или доступных легко.

(VI, 801 *перев. Л. Блауменау*)

«В своих эпитафиях, которых сохранилось около ста, он обнаруживает способность изящно выражать мысли и

разнообразие сюжетов, но многие эпиграммы страдают длиннотой. У Агафия любопытна смесь христианских мотивов с языческими» («Греческие эпиграммы». Перевод, статья и примечания Л. В. Блуменау. М.—Л., 1935, стр. 229). Приведу в пример две эпиграммы Агафия, одну чисто языческую, другую — христианскую на изображение архангела Михаила:

Муж твой Анхис, на свиданья с которым, бывало, Киприда,
Часто бегала ты, с Иды на берег спеша,
Нынче едва отыскал черный волос с висков своих срезать
И посвящает тебе след миновавшей весны.
Ты же, богиня, меня воссоздай молодым — ты ведь можешь!
Или седины мои ты, точно бы юность, прими.

(VI, 76, *перев. Л. Блуменау*)

Ангелиарху незримому, духу, лишенному плоти,
Форму телесную дать воск-воплотитель дерзнул,
И не без прелести образ: его созерцая, способен
Смертный для мыслей святых лучше настроить свой ум,
Не беспредметно теперь его чувство; приняв в себя образ,
Сердце трепещет пред ним, как пред лицом божества.
Зрение душу волнует до дна. Так умеет искусство
Красками выразить то, что возникает в уме.

(I, 34; *перев. Л. Блуменау*)

Темы, на которые сочинял Агафий свои эпиграммы, в большинстве случаев те же, что у Павла Силенциария и у Македония Консула. Есть, однако, одна эпиграмма Агафия, которая приоткрывает завесу личных отношений между ним и Павлом. Это эпиграмма, обращенная к Павлу, в которой Агафий объясняет своему другу, почему он не может приехать в столицу из Хрисополя (ныне Скутари):

Здесь, зеленея, земля вся в цветенье побегов явила
Прелесть этих ветвей, щедро дающих плоды.
Здесь голосисто поют, укрываясь в тени кипарисов,
Матери, нежных своих оберегая птенцов.
Звонко запели щеглята, и горлица тихо воркует;
На ежевичном кусту выбрала место она.
Радость какая от них мне, когда я хотел бы услышать
Больше, чем Феба игру, голоса звук твоего.

Как бы двойное желанье меня охватило: хочу я
Видеть, счастливца, тебя, деву увидеть хочу
Ту, беспокойством о ком я вконец истомлен, но законы
Держат меня, разлучив с быстрой газелью моей.

(V, 292; перев. Ю. Шальца)

На это послание Павел ответил так:

Да, необуздан Эрот и не знает законов. Найдется ль
Дело, что в силах отвлечь от безрассудства любви?
Если ж законы и право тебя занимают всецело,
Значит в груди у тебя нет безрассудной любви.
Да и какая же это любовь, если узким проливом
Можно совсем разлучить с девою твоею тебя?
Силу любви нам Леандр показал, презирая опасность,
Плыл он, отважный пловец, ночью по черным волнам.
А для тебя и суда есть, мой друг, только ты посещаешь
Чаще Афины, — совсем ты о Киприде забыл.
Дело Паллады — законы, а Пафии — страсть; и найдется ль,
Молви, такой человек, чтобы обоим служил.

(V, 293)

Приведу еще шутливый отклик Дамохарида на эпиграмму Агафия (VII, 204— см.: «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 171):

Псам-людоедам подобная тварь, негодная кошка,
Сука ты, право скажу, из Актеоновых стай!
У господина Агафия ты куропатку стянула,
Ты бы посмела еще и господина сожрать.
Да у тебя на уме одни куропатки, а мыши
С радости скачут теперь, яства похитив твои.

(VII, 206)

Подобных ответных откликов сохранилось в Палатинской антологии немного. В некоторых из них отражается и полемика между их сочинителями, в пример которой можно привести эпиграммы об изваянии префекта Лонгина, одна из которых принадлежит Аравии Схоластику (XVI, 314), другая — Македонию (XI, 380). Обе они помещены в «Памятниках византийской литературы IV—IX веков» на стр. 164.

От современников Агафия, Македония и Павла Силенциария сохранилось гораздо меньше эпigramм; лишь от

Юлиана Египетского осталось их около 60 (большую частью надгробных, а любовных всего одна) и от Леонтия Схоластика 25 (любовная тоже одна). Тем не менее век Юстиниана можно с полным правом назвать веком возрождения эпиграмматической поэзии, но поэты этого времени предпочитают петь на старые мотивы классических эпиграмм. Их произведения не создают нового эпиграмматического жанра. Как указывает Л. В. Блуменау, «все это перепевы старого. И, очень характерно, эти поэты, будучи христианами, говорят в своих эпиграммах почти исключительно о древних богах, в которых они уже давно не верят» («Греческие эпиграммы». М., Academia, 1935, стр. XXXII).

В заключение приведем два вольных перевода Батюшкова из эпиграмм Павла Силенциария:

Скроем навсегда от зависти людей
Восторги пылкие и страсти упоенье.
Как сладок поцелуй в безмолвии ночей,
Как сладко тайное в любви наслаждение!
(V, 219)

К стареющей красавице

Тебе ль оплакивать утрату юных дней?
Ты в красоте не изменилась,
И для любви моей
От времени еще прелестнее явилась.
Твой друг не дорожит неопытной красотой,
Незрелой в таинствах любовного искусства.
Без жизни взор ее стыдливый и немой,
И робкий поцелуй без чувства.
Но ты, владычица любви,
Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень;
И в осень дней твоих не погасает пламень,
Текущий с жизнью в крови.
(V, 258)

Обе эти эпиграммы имеются в переводе Л. В. Блуменау (см. «Греческая эпиграмма». М., 1960, стр. 295 и 296, и «Античная лирика». М., 1968, стр. 330, 332 и 555—556).



Т. В. Попова

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЭПИСТОЛОГРАФИЯ

Эпистолярный жанр, или жанр художественного письма (от греческого слова *ἐπιστολή* — «письмо», «послание»), — один из немногих жанров византийской литературы, в котором никогда не затухала связь с жизнью человека. Ведь основное назначение письма — либо сообщить о каком-нибудь конкретном событии, либо излить чувства адресату, либо сочетать то и другое. Но, как увидим, круг вопросов, событий, о которых информирует письмо, мог быть и широким — и узким, и весьма важным — и менее значительным; весомость заключенной в нем информации определялась не только литературным талантом, общественным положением автора, личностью адресата, но и многими условностями, с которыми приходилось считаться человеку, жившему в Византийской империи.

Дать определение сущности эпистолярного жанра в византийской литературе — задача, не всегда легко разрешимая. Нередко в силу специфики содержания, преследующего более широкие цели, чем обращение к какому-то одному лицу с вопросом частного значения, в византийской литературе встречаются произведения, жанровая форма которых имеет признаки не только письма, но и других жанров — мартирия, жития, ораторской речи.

Принимая во внимание эту особенность, к эпистолярному жанру мы относим не только те произведения, которые подходят под строгое, однозначное определение собственно эпистолографии, будучи определенным звеном в переписке двух лиц (реальных или вымышленных — безразлично), но и такие произведения, формальные и порою даже смысловые признаки которых выходят за

пределы этого жанра. Однако следует сказать, что подобные произведения в византийской эпистолярной литературе составляли ничтожную долю, а подавляющее большинство эпистолярных сочинений — письма вполне реальных людей, написанные по тому или иному конкретному поводу. Ознакомиться с такими письмами предстояло довольно широкому кругу людей, и потому их писали как художественное произведение, соблюдая определенные правила, или законы эпистолярного жанра.

Жанр письма возникает в византийской литературе в результате взаимодействия двух традиций — античной и ближневосточной (т. н. апостольских посланий). В различные периоды его истории преобладала то одна, то другая традиция, но в конечном итоге победила традиция античная, получившая в особых условиях жизни византийского государства своеобразное выражение. Основной процесс развития этого жанра заключался в изменении соотношения информационной стороны письма и художественных приемов эпистолографии. Так, в ранневизантийский период истории жанра (IV—V вв.) для содержания писем характерна большая значимость тематики, для формы — тесная связь с античными традициями. Античные традиции осваиваются в это время по двум линиям: внутреннего строения (художественные средства выразительности) и внешней типологии; отсюда — продолжение строгой определенности типов писем, которая была свойственна античности.

В начале второго периода, переходного от ранневизантийского к средневизантийскому (VI—IX вв.), эпистолярный жанр малопродуктивен; здесь можно назвать только письма псевдо-Дионисия Ареопагита (VI в.), представляющие собой скорее философские трактаты, фиктивные письма, авторство которых приписывается некоему Аристенету (VI в.), и тоже фиктивные письма Феофилакта Симокатты (VII в.). Эпистолярное творчество этих двух авторов — наиболее яркий, последний пример «чистой античности», перенесенной на византийскую почву с незначительной долей творческой переработки.

В следующие столетия второго периода (VII—IX вв.) наступает оживление эпистолярного жанра, прежде всего в связи с иконоборчеством. О сущности этого движения речь шла уже во введении; здесь уместно сказать о нем несколько шире. Общественная жизнь Византии с самого начала ее

истории отмечена печатью острых драматических конфликтов. Социально-политические контрасты в жизни различных слоев городского и сельского населения и долго сохранявшиеся реликты самых разнообразных по своему характеру и генезису религиозных воззрений пестрого этнического состава Византийской империи вызвали к жизни горячие споры с официальным церковным учением, длившиеся порою целые столетия. Приблизительно до первой четверти VIII в. споры касались, в основном, догматических сторон православного христианского учения — таких основ его, какой, например, была тринитарная проблема или вопросы христологии. В большинстве случаев за этими оппозиционными официальной религии силами стояли демократически настроенные социальные группировки или непосредственные выразители взглядов и убеждений простого народа. В 20-е же годы VIII в. споры затронули обрядовую сторону христианской религии, которая в еще большей степени, нежели догматические вопросы, волновала различные демократические слои. Поэтому начальный этап выступлений против почитания икон имел характер стихийного движения народных масс: народ протестовал против богатств, сосредоточенных в церквях и монастырях в виде драгоценной утвари, против культа икон и реликвий, который играл большую роль в обогащении и усилении влияния монастырей. Это движение было вскоре же поддержано светской властью, ибо она усматривала для себя немалую опасность в возраставшей экономической и идеологической мощи церквей и монастырей.

В ходе борьбы, длившейся более столетия, победа чаще всего склонялась на сторону иконоборцев, однако окончательный исход ее решил спор в пользу иконопочитателей, так как и светская, и официальные церковные власти вынуждены были, в конце концов, объединиться перед угрозой нараставшего демократического движения против культа икон, в которое в 820—825 гг. влилось новое массовое антифеодальное выступление павликиан. Одержав победу, иконопочитатели уничтожили все сочинения своих противников, критиковавших иконопочитание с рационалистических позиций. Об этом мы можем судить по тем ответам иконопочитателей, которые, доказывая свою точку зрения, приводили подчас аргументы своих противников. Полемика эта велась, в частности, в эпистолярных сочинениях. Поскольку предмет спора был весьма конкретным, то дошед-

шие до нас письма этого времени отличаются простотой формы, подчиненной чрезвычайно глубокому содержанию (Студит, Фотий — письма сугубо деловые, полемические). Появляются новые типы писем в форме вопросов и ответов (Студит, «Амфилохии» Фотия).

Средневизантийский период X—XIV вв. — качественно новый период в византийской эпистолографии, продолжающей античную традицию, но посредством существенной творческой переработки ее наследия, однако не как единого целого, а по отдельным частям. В этот период происходит нарушение существовавшего ранее единства содержания и формы эпистолографии: теперь, как правило, форма превалирует над содержанием. Изменение жизненных условий (усложнение придворного церемониала, увлечение панегириками императорам и его приближенным) требовали и соответствующих форм выражения мысли. Отсюда — появление специфически византийских признаков в эпистолярном жанре; главный признак — деконкретизация содержания, которое становится более расплывчатым, давая меньше сведений о событиях, но включает в себе идею абстракции, максимум обобщения, идею неопределенности временного и земного пространства. Все это достигается, главным образом, посредством стандартных, ставших общим штампом средств образной системы (клише), нарочитым использованием редких архаических географических названий и употреблением обобщенных названий народов вместо конкретных.

Однако появление писем, в которых форма превалирует над содержанием, не означает полного вытеснения деловых писем.

В последний период византийской эпистолографии (XIV—XV вв.) вследствие важных исторических (наступление турок) и идеологических (контакты с Западом по вопросам религии, философии, филологии, литературы, приближение предвозрожденческого периода) явлений письма получают большое политико-философское содержание. Раздвоение содержания и формы преодолевается; их единство приводит к гармоничному слиянию мысли и слова, т. е. к возрождению лучших традиций античности на новой основе.

Таков основной путь развития эпистолярного жанра в византийской литературе. Рассмотрим некоторые существенные его особенности в каждый из намеченных периодов.

Для этого периода характерно эпистолярное творчество деятелей Каппадокийского центра церковной образованности в Малой Азии — Василия Кесарийского, Григория Назианзина, Григория Нисского; затем письма Иоанна Златоуста, епископа африканской Кирены Синеся, наконец, ритор Элия из сирийского города Газы. Как свидетельствует эпистолярное наследие этих авторов, в эпистолографии того времени преобладала античная традиция в противовес влиянию эпистолярных произведений раннехристианской литературы I—III вв. Обращение христианских авторов IV—V вв. к античной традиции вызвано прежде всего тем обстоятельством, что с IV в. — точнее, в правление Константина I (324—337) — христианство получило официальное признание в том мире, духовная жизнь которого продолжала оставаться миллионами нитей связанной с многовековой античной культурой.

Уже с первых веков существования византийского общества началась непримиримая борьба двух тенденций в культуре — демократической и антидемократической. Антагонизм их питался прежде всего противоположностью христианских и языческих мировоззренческих концепций и существовал в разных формах вплоть до падения Византии, отражая социальные противоречия, кипевшие в государстве. При этом особая сложность происходившего процесса заключалась в том, что приверженцы христианства не составляли единого направления; внутри христианства боролись различные догматические течения — арианство, несторианство, монофиситы, павликиане, богомилы и т. д., за которыми стояли различные социальные и национальные силы, представляя нередко интересы демократических слоев общества. Кроме этих и подобных крупных движений, в которых религиозная оболочка скрывала их общественно-политическую сущность, было множество сект, тоже участвовавших в идеологической борьбе. Византийская эпистолография дает широкое и разностороннее отражение этих процессов, выражая иногда субъективные впечатления участников борьбы, а иногда создавая ее яркие картины (например, письма Василия Кесарийского, Афанасия Александрийского, направленные против ариан).

Не надо забывать еще, что переписка велась в таком государстве, где процветали карьеризм, система доносов, интриги по личным, религиозным и политическим мотивам, предательство, вероломство, доходившие порой до убийств и кровавых преступлений. По причине таких условий и в силу того, что официальная церковь, почти всегда поддерживая теснейший контакт со светской властью, уничтожала произведения своих противников, от византийской эпистолографии сохранились памятники в основном видных церковных и государственных деятелей официального направления; переписка простых лиц, стоявших на низших ступенях общественной иерархии, а также лиц, не согласных с официальной линией церкви, до нас не дошла. Творчество же многих представителей образованной знати на всем протяжении византийской истории убедительно доказывает, что в своих произведениях они широко пользовались языком классической древней Греции и средствами художественной выразительности, которые были выработаны практикой далеких веков. Это ясно ощутимо и в эпистолярном творчестве названных выше авторов. По своей проблематике оно чаще всего глубоко насыщено не возникавшими ранее задачами, решения которых добивались теперь создатели культуры, отличной по духу от культуры античной. Так, в письмах каппадокийцев нередко ставятся новые эстетические, богословско-философские, гносеологические вопросы. Например, о своем понимании красоты в природе, в произведении словесного и прикладного искусства Василий Кесарийский пишет в письмах № 2, 8, 22, 90, 130, 158, 159, 225, 261, 269, 328¹. Григорий Назианзин также не раз говорит о близких по духу к нему людях как «друзьях пре-

¹ Нумерация писем Василия Кесарийского дана по изд.: Saint Basile. Lettres, t. 1-3. Texte établi et traduit par Y. Courtonne. Paris, 1957, 1961, 1966. Переписка Василия с Аполлинарием Лаодикийским издана отдельно: H. de Riedmatten. La correspondance entre Basile de Césarée et Apollinaire de Laodicée.— «Journal of Theological Studies», N 7, 1956, p. 199-210. Но подлинность четырех из этих писем оспаривается: R. Weijenborg. De authenticitate et sensu quarundam epistularum S. Basilio Magno et Apollinario Laodiceno adscriptarum.— «Antonianum», t. 33, 1958, p. 197-240, 371-414; t. 34, 1959, p. 245-298 (есть и отдельный оттиск). Г. Бекк не считает возможным полностью согласиться с Р. Вайенборгом (см.: BZ, Bd. 53, 1960, H. 2, S. 373-375).

красного» (οἱ τοῦ καλοῦ φίλοι)² и вспоминает о своих неоднократных беседах с Авлавием о прекрасном³. Григорий Нисский, посылая письмо какому-то другу, сравнивает его красноречие с весенним цветком, а свое письмо, «согласно обычаю любителей красоты», сравнивает с розой⁴. Не менее красноречиво другое высказывание того же автора: «...определить нельзя, где солнечный луч отделяется от солнечного круга; подобно роднику, потоками изливающему воды, солнечный круг словно заливает нас светом и неожиданно погружает нас в море красоты»⁵.

Творчество византийских эпистолографов IV — V вв. погружает нас в атмосферу острой социальной внутригосударственной и внешнеполитической борьбы, которая в идеологическом плане выливалась в горячие споры между сторонниками различных мировоззренческих систем или внутри одной какой-либо системы. Эпистолография того времени дает ценные сведения для изучения политической и социальной истории молодого византийского государства. Так, в письмах Василия Кесарийского слышны порою отзвуки страданий простого бедного люда, задавленного бременем всевозможных налогов: денежных (п. № 88), железом (п. № 110), конями (п. № 303). Податная система не щадит никого; дело нередко доходит до описи имущества тех, кто не в силах заплатить налог деньгами или натурой. Судя по одним только письмам Василия Кесарийского, в таком положении были многие жители различных областей Малой Азии (п. № 308—310, 312, 313)⁶. Переписка последних лет жизни Синесия содержит описание общегосударственных бедствий, постигших африканскую провинцию Византии в связи с участием

² П. № X Кандидиану по изд.: *Gregor von Nazianz. Briefe*. Hrsg. von P. Galla. Berlin, 1969.

³ Там же, п. № ССХХХIII.

⁴ Это письмо опубликовано в кн.: *P. Maas. Zu den Beziehungen zwischen Kirchenvätern und Sophisten*, I. Berlin, 1912, S. 990—992. Перевод здесь и далее, не оговоренный особо, принадлежит автору статьи.

⁵ Послание I к монаху Евагрию (одни ученые приписывают его Григорию Нисскому, другие — Григорию Назианзину; *Григорий Назианзин*. Сочинения, т. IV. СПб., [б. г.], стр. 153; PG. t. 38, or. 45).

⁶ *M. Fox. The life and times of St. Basil the Great as revealed in his works*. Washington, 1939; *B. Treucker. Politische und sozialgeschichtliche Studien zu den Basiliusbriefen*. Frankfurt — Bonn, 1961.

шимися пабегами кочевников⁷. Основное содержание писем Иоанна Златоуста, отправленного в изгнание императором Аркадием за обличительные проповеди против нравов императорского двора, — нравственно-дидактическое, проникнутое глубочайшим страданием⁸.

Передается это содержание чаще всего в тех же формах античной эпистолярной традиции, какими пользовались язычники Ливаний, император Юлиан (361—363) и другие античные авторы согласно правилам, предписанным в трактатах поздних античных теоретиков эпистолярного стиля⁹.

Эпистолярное творчество византийских авторов IV — V вв. свидетельствует о том, что античная традиция усваивается и претворяется в их практике по двум линиям: внутреннего строения письма и внешней его типологии. В самом деле, многие византийские авторы этого времени пользуются приемами, согласно которым, по непеременимым законам античной эпистолярной традиции, следовало строить дружеское послание. Наиболее полное выражение эти приемы античной эпистолографии нашли в творчестве каппадокийцев. Первейшее правило — начинать ответное письмо с выражения радости по поводу полученного послания. Вот, например, начальные строки письма Василия Кесарийского Асхолию, епископу Фессалоники: «Каким веселием исполнило меня письмо тво-

⁷ П. № 10, 69, 89, 107, 108, 124, 133 по кн.: «*Epistolographi graeci*, rec. R. Hercher». Parisiis, 1871. Заметим, что п. № 158, предпоследнее в этом издании (имя адресата сохранилось не полностью — «Хрисо...»), следует считать написанным не Синесием, а, согласно мнению Г. Карлсона, Никитой Магистром (X в.) (*G. Karlsson. Une lettre byzantine attribuée à Synesius.* — «*Eranos*», v. 50, 1952, S. 144—145). Особенно выразительны следующие строки Синесия в п. № 89 брату: «До настоящего времени нам хорошо жилось. И вдруг как будто с двух сторон какой-то поток прорвался — столько горестей обрушилось на меня и в моей личной жизни, и в обществе. Ведь я живу в стране, подвергающейся непрерывным нападениям врагов, живу не как частное лицо; я должен оплакивать беду каждого жителя и должен каждый месяц, иногда по многу раз, участвовать в военных схватках, словно я прислан сюда в качестве наемного солдата...» («Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства II—V веков». М., 1964, стр. 172—173).

⁸ Это чувство особенно проникновенно звучит в его письмах Олимпиаде (*Jean Chrysostome. Lettres à Olympias*. 2-e éd. Introduction, texte critique, traduction et notes par A.-M. Malingrey. Paris, 1968).

⁹ См.: «Античная эпистолография». М., «Наука», 1967, стр. 18—25.

его преподавания, мне нелегко передать по немощи слова ясно выражать мысль»¹⁰. Или другой пример: «Силы мои же иссякли под ударами того, что называется игрою случая, все время расстраивавшего нашу встречу, как вдруг пришло твое письмо, чудесное утешение и поддержка» — начинается послание тот же автор философу Евстафию¹¹.

Излюбленный тезис античной эпистолярной теории, согласно которому письмо — портрет души, повторяется у Василия Кесарийского неоднократно: «Слова, действительно, суть изображения души. Поэтому я и узнал тебя по письму, как говорят, льва узнают по когтям», — читаем в одном из его писем философу Максиму¹². «В письме твоём увидел я душу твою», — пишет Василий комиту Иовину¹³. Или: «Насладившись написанным тобою, я словно стал вдвое выше ростом, ибо мог видеть самую душу твою, отражающуюся в словах, как бы в зеркале каком», — обращается Василий к военачальнику Скифии Сорану¹⁴.

Мысль о письме как воображаемом присутствии адресата, которого в действительности нет рядом с пишущим, высказывается у Василия следующим образом: «Ведь у разлученных телесно есть только один способ собеседования — через письма»¹⁵; или: «Тем, кто лишен возможности личного свидания, господь дал великое утешение в собеседовании посредством писем, по которым можно узнать не только телесные черты, но и само душевное расположение»¹⁶.

О претворении подобных правил античной эпистографии в практике IV—V вв. не только центральных

¹⁰ П. № 164. Перевод здесь и далее из писем этого автора, не огороженный особо, дан с небольшими стилистическими изменениями по изд.: «Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской», т. III. СПб., 1911.

¹¹ П. № 1 («Памятники византийской литературы IV—IX веков». М., стр. 65). См. также п. № 167 Евсевию, епископу Самосатскому; № 172 епископу Софронию: «Как ты обрадовал нас письмом своим — нет необходимости описывать».

¹² П. № 9.

¹³ П. № 163.

¹⁴ П. № 160. Из-за отсутствия этого письма во французском издании номер его указан по изданию русского перевода писем Василия (см. примеч. 10).

¹⁵ П. № 185.

¹⁶ П. № 220.

областей византийской империи (диоцез Понт, где жили деятели каппадокийского кружка, и Иоанн Златоуст), но и ее дальних и ближних провинций, свидетельствует, например, эпистолярное творчество Синесия, жившего в Верхней Ливии (диоцез Египет на рубеже IV—V вв.), и Энея из сирийского города Газы (диоцез Восток). Синесий полагал, что «письмо может быть утешением для несчастных влюбленных, создавая разлученным иллюзию присутствия» (φαντασίαν τῆς παρούσας)¹⁷.

Софист Эней, насколько можно судить по сохранившимся 25 его письмам, в начале письма также считал долгом выразить радость полученным от адресата посланием: «Мою радость при получении письма твоего сильно уменьшило огорчение по поводу известия о нападении грабителей», — пишет он грамматiku Пампу¹⁸. Иногда в начале письма Эней высказывает похвалу адресату за его искусство составлять послание: «Красиво жить и писать умеет тот, кому вручил я это письмо, — обращается Эней к софисту Епифанию¹⁹.

Претворение законов античной эпистолографии в практике византийских эпистолографов неудивительно, ибо и теоретические требования их, выраженные в письме Григория Назианзина № 51 к его зятю Никовулу, совпадают в основном с требованиями античных теоретиков эпистолярного стиля²⁰; небольшое отступление обнару-

¹⁷ П. № 138 (по изд. Р. Герхера, стр. 723 сл.). Характеристике некоторых риторических приемов в эпистолографии Синесия посвящено следующее небольшое, но обстоятельное исследование: R. X. Simeon. Untersuchungen zu den Briefen des Bischofs Synesios von Kyrene. Paderborn, 1923. Более поверхностны наблюдения И. Гермелина: I. Hermelin. Zu den Briefen des Bischofs Synesios. Diss. Uppsala, 1934.

¹⁸ П. № VI по указанному изданию Р. Герхера (см.: «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 158). К сожалению, нам оказалось недоступным новое издание писем Энея из Газы: *Enea di Gaza. Epistole*. A cura di L. M. Positano. II edizione riveduta ed amplificata. Napoli, 1961.

¹⁹ П. № XXIII (см. «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 159).

²⁰ То же требование простоты, ясности, краткости, общепонятности, использования пословиц, изречений, сентенций, шуток и загадок (см. «Античная эпистолография», стр. 22—23). Взгляд Григория Назианзина на античные правила эпистолографов следует рассматривать в неразрывной связи с его отношением к классическому эллинистскому образованию. По мнению немецкого издателя его писем, Григорий уже в юности, в годы обучения в Афинах,

живаем лишь в отношении того, в какой мере следует пользоваться риторическими украшениями: «Тропы мы допускаем, но в небольшом количестве и благопристойные. Антитезы, параллелизмы и исоколоны оставляем софистам: если же и употребим их где-либо, то сделаем это скорее словно в шутку, нежели всерьез. В письме следует более всего стремиться к умеренной красоте, дабы казалась она более естественной». Т. е. христианские авторы не отвергают принципов практики языческих риториков, одним из непеременимых условий которой было украшать текст риторическими фигурами; они призывают лишь только умеренно пользоваться такими средствами стилизового украшения.

Из этого требования умеренной красоты в стиле логически вытекает осуждение некоторыми христианскими писателями IV в. современных им софистов за бессодержательное творчество и чрезмерное увлечение риторическими фигурами, выливавшееся порой в неуместное, пустое жонглирование словами. Так, Василий Кесарийский порицает софистов за их «искусство барышничать словами» или, согласно другому его выражению, за то, что они «выставляют слова на продажу, словно медовары, выставляющие на продажу свои пряники»²¹.

Григорий Назианзин, осуждая некоего софиста Евстохия за то, что он даже в старости занимается софистикой, говорит: «В таком возрасте и при таких занятиях бодать и бодаться — неприлично и есть не что иное, как чистое упрямство» (п. № 129 по русск. переводу; по нем. изд. № 190). В другом письме, увещевая Тимофея оставить

«задался твердой целью поставить греческую культуру на службу христианскому вероисповеданию» (*Gregor von Nazianz*. Указ. изд., стр. X). По мнению австрийского ученого И. Лерхера, решение этого вопроса не так просто: с одной стороны, Григорий старался доказать, что христианство способно конкурировать с язычеством в области культуры; с другой стороны, Григорий не всегда последовательно преодолевал пропасть между античностью и христианством, что сказывалось в его колебании при решении вопроса, признать или отклонить античную культуру: *I. Lercher. Die Persönlichkeit des heiligen Gregorius von Nazianz und seine Stellung zur klassischen Bildung (aus seinen Briefen)*. Diss. Innsbruck, 1949.

²¹ П. № 348. Относительно авторства этого письма нет единого мнения: французский издатель И. Куртон поместил его в собрании писем Василия (т. 3, стр. 213–214); а немецкий исследователь П. Маас приписывал это письмо Григорию Нисскому (*P. Maas*. Указ. соч., стр. 993–994, 997–998).

обычные занятия софистов — сражаться при помощи языка, Григорий высказывается еще более недвусмысленно: «Оставьте же, наконец, оружие — пращи и эти страшные копыя, — я подразумеваю языки ваши, которыми вы поражаете и язвите друг друга... дабы не привести молодых людей скорее к пороку, нежели к добродетели, если не словами, то делами» (П. № 136; в нем. изд. этого письма нет).

Другое письмо Григория Назианзина, к Авлавию, показывает, что автор осуждает софистов даже за их внешнюю манеру поведения: «Слышу, что ты полюбил софистическое искусство и для тебя чудным делом стало, например, свысока говорить, многозначительно смотреть, надменно выступать, задрав голову кверху...»²².

Эпистолографы IV в. следовали античной традиции не только во внутренней архитектонике писем, но и в их внешней типологии. Античные теоретики эпистолярного стиля — насколько можно судить по поздним трактатам, приписываемым Деметрию, Проклу (или Ливанию) — делили письма по основной содержащейся в них мысли на определенные типы; перечень их приведен в книге «Античная эпистолография»²³. В творчестве византийских эпистолографов IV—V вв. обнаруживаем письма, составленные в строгом соответствии с указанной античными теоретиками типологией: рекомендательные, благодарственные, утешительные, поучительные, возражающие, ободряющие и т. д.

Приемы словесного искусства в эпистолярном творчестве многих христианских авторов IV в. (каппадокийцев, Иоанна Златоуста, Синесия, Энея из Газы) служат убедительным доказательством усвоения ими и претворения в жизнь основных правил античной эпистолографии. Однако не все христианские авторы следовали этим правилам. Так, строгое различие внешней типологии письма (неотъемлемое, впрочем, от практики любого искусного эпистолографа любой эпохи) — единственный признак в эпистолярном творчестве Афанасия Александрийского, сближающий этого автора с названными выше его современниками. Однако в целом письма Афанасия

²² П. № 228 по русск. переводу, по нем. изд. № 233.

²³ «Античная эпистолография», стр. 10 — указан 21 тип писем, стр. 23—24—41 тип писем.

свободны от античной эпистолярной традиции. В них мы не найдем и следа тех правил внутреннего построения письма, которым следовали другие христианские деятели, его современники. Порою они искренни и просты. Так, когда в одном из посланий к епископу Серапиону Афанасий выражает радость в связи с полученным им от него письмом²⁴, то в этом признании следует усматривать не столько влияние античной традиции, сколько естественное выражение чувства, которое испытывает человек при получении письма от друга, тем более человек, живущий одиоко; на последнем слове Афанасий делает особое ударение: «Писания твоего священства переданы мне в пустыне»²⁵.

Письмам Афанасия свойствен также не типичный для позднеантичной и ранневизантийской эпистолографии стиль, в котором почти нет стилистических украшений. Автор заполняет письмо от начала до конца чисто деловым содержанием, не допуская каких-либо отклонений в сторону от занимающей его темы и сразу же вводя читателя в курс текущих событий. Образцом такого начала могут служить первые строки его послания о двух синодах, состоявшихся в итальянском городе Аримини и в исаврийской Селевкii: «И до вас, быть может, дошла молва, шумящая до сих пор о синоде, ибо повсюду распространялись письма и императора и префектов, рассказывающие о собравшихся на этот синод...»²⁶. Можно думать о сознательном противлении Афанасия эпистолярным правилам, созданным в древности и продолжавшимся, как мы видели, в творчестве многих современных ему эпистолографов. Такое противление было вызвано, видимо, общим и полным его неприятием всего, что связывалось с язычеством²⁷.

Итак, творчество рассмотренных эпистолографов IV—V вв. свидетельствует о двух направлениях в истории ранневизантийской эпистолярной литературы: о мощном преобладании античной традиции и о слабом сопротивлении ей. Те же тенденции очевидны и в следующий период византийской эпистолографии, но они обогащают

²⁴ PG, t. 26, p. 530.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же, стр. 681.

²⁷ См.: «История Византии», т. I. М., «Наука», 1967, стр. 413.

ся некоторыми новыми признаками. Это чувствуется не только в содержании, но и в формальных приемах, благодаря которым эпистолография этого времени, особенно следующих столетий — с X по XIV в., становится тем своеобразным, неповторимым явлением не какой-либо иной, а именно византийской литературы. Поскольку в VI—IX вв. этих признаков еще немного, они только начинают появляться, то период VI—IX вв. точнее всего охарактеризовать как промежуточное звено между ранне-византийским и средневизантийским.

**VI—IX вв. — период, переходный
от ранневизантийского к средневизантийскому**

История жанра византийской эпистолографии в VI—IX вв. примечательна, главным образом, тем, что, с одной стороны, в это время продолжают развиваться два указанных выше направления: первое, ориентирующееся на античную традицию, и второе, сопротивляющееся ей. С другой стороны, наблюдается как бы перерождение античной традиции, точнее, обогащение ее новыми признаками, которые получают специфически византийское выражение.

От VI в. до нас дошло 10 писем, авторами которых, согласно еще византийской традиции, принято считать Дионисия Ареопагита²⁸. Поскольку давно уже доказано, что эти письма и философские трактаты, сохранившиеся под тем же именем, в действительности принадлежат другому лицу, то к имени Дионисия Ареопагита прибавляется слово «псевдо»²⁹. Его письма продолжают то направление в греческой эпистолографии, с которым мы уже знакомы по письмам Афанасия Александрийского; от античной традиции в них одна только внешняя типо-

²⁸ У П. Миня помещено 11 его писем (PG. t. 3, p. 1065—1122), но последнее (p. 1119—1122) с пометкой *spuria* написано по-латыни, и потому считаем возможным вести речь о 10 письмах.

²⁹ Вопрос о лице, скрывающемся под именем Дионисия Ареопагита, имеет давнюю историю. В последнее время грузинские византологи пришли к выводу, что в нем следует видеть грузинского просветителя V—VI вв. Петра Ивера (Ш. И. Нущубидзе. Источники Ареопагитики. — «VII Всесоюзная конференция византинистов в Тбилиси. Тезисы докладов». Тбилиси, 1965, стр. 110—112; см. же. Руставели и Восточный Ренессанс. Изд. 2. Тбилиси, 1967).

логия: почти все они написаны в форме философского монолога³⁰.

Одни из них ставят целью разъяснить некоторые положения трактата того же автора «О мистической теологии» — например, письмо № 1 о том, что невозможность познания бога, о которой шла речь в его сочинении «О мистической теологии», следует понимать только как невозможность высшего познания³¹.

Другие письма псевдо-Дионисия Ареопагита — более или менее развернутые (в 12—30 строк) рассуждения на философско-богословские темы, например письмо № IX: о том, что такое символ, и как невежественные люди неверно понимают его.

Итак, письма псевдо-Дионисия — философские трактаты в эпистолярной форме, какие встречались и в языческой литературе, но в этом лишь внешняя и единственная их связь с античной традицией. Искать в них сходство с типичными образцами античной эпистолографии по другим признакам — бесполезно, не говоря уже об отсутствии в них традиционных мотивов античных писем как дружеских бесед с отсутствующим адресатом, со всеми вытекающими отсюда последствиями в композиции, содержании и в стилизовом выражении. Письма псевдо-Дионисия — ярчайший пример эпистолографии, далекой от этих принципов. В них мы не найдем ни одного тропа, ни одного эпитета, который выполнял бы свою основную роль как эпитет украшающий и не нес бы смысловой нагрузки, равнозначной по смыслу существительному или глаголу.

Таким образом, и в стилизовом выражении, и во внутренних законах эпистолярного творчества автор, известный под именем Дионисия Ареопагита, весьма далек от требований античной теории эпистолографии. Единственное сходство с античными письмами можно усматривать лишь в философской типологии его посланий; но и это сходство следует, вероятно, объяснить не столько сознательной установкой автора на древнюю традицию, сколько самим характером излагаемого материала, который, как мы видели, находил выражение в подобных же

³⁰ Исключение составляет только п. № VI, занимающее всего пять строк в колонке по-гречески в указанном издании П. Миня (стр. 1077).

³¹ PG, t. 3, p. 1065. Письмо занимает 14,5 строки греческого текста.

типах писем Василия Кесарийского, Григория Нисского, Иоанна Златоуста, Афанасия Александрийского.

Письма псевдо-Дионисия Ареопагита — пример византийской эпистолографии VI в., идущей независимым, самостоятельным путем, вне контакта с античной традицией. Напротив, сборники писем, дошедшие до нас под именем Аристенета (VI в.) и Феофилакта Симокаты (первая половина VII в.), являют пример «чистой античности», воплощенной не только во внешней типологии, во внутренних компонентах и отчасти в стиле, но даже в содержании писем. Оба автора пишут в жанре фиктивного литературного письма, столь популярного в позднее античное время, но не пользовавшегося особым уважением средневековых греков³². Творчество Аристенета и Феофилакта Симокаты — убедительное свидетельство преклонения перед античной риторической традицией и стремления возродить ее особым методом.

Под именем Аристенета до нас дошли две книги «Любовных писем» — плод вымысла какого-то одного³³ или нескольких авторов³⁴. В этом сборнике писем античность слово оживает: не только потому, что письма объединены общим тематическим принципом (любовные), как у Алкифрона, Элиана или в какой-то мере у Филострата Младшего. Ассоциации с эпистолографией поздних античных авторов вызывает также не одно использование смысловых имен корреспондентов и других действующих лиц, с которыми знакомится читатель писем Аристенета: Аристенет, Филокалос, Филоплатан, Антоком, Киртион, Диктий, Мелисипп и др. Глубокая и живая связь с античностью ощущается не столько в упоминании древних греческих празднеств, обычаев и мифов, в частых клятвах именами древнегреческих богов, какие дают действующие лица и корреспонденты писем, и даже не столько

³² О непопулярности в Византии жанра фиктивного письма см.: O. Schissel. Rhetorische Progymnasmatik der Byzantiner. — «Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher», Bd. 11, 1934, S. 3.

³³ Таково мнение А. Лески: A. Lesky. Aristainetos Erotische Briefe. Zürich, 1951.

³⁴ Это мнение А. Н. Егунова приведено в статье С. В. Поляковой «Из истории византийской любовной прозы» («Византийская любовная проза». М.—Л., 1965, стр. 115). Письма Аристенета опубликованы в указанном выше издании Р. Герхера. Перевод их на русский язык осуществлен С. В. Поляковой в указанной книге, стр. 7—45.

в сюжетах и мотивах, передающих дух и обстановку жизни древних греков и заимствованных нередко у Каллимаха, Лукиана, Менандра³⁵, сколько в текстовой близости византийского автора к произведениям Гомера, Гесиода, Сапфо, Платона, Еврипида, Каллимаха, Лукиана, Аполлония Родосского, Алкифрона, Афиней, Филострата Младшего, к произведениям новой аттической комедии и к позднему греческому роману. В соответствии с обычаем византийцев вкрапывать в текст своего произведения слова и фразы из произведений того древнего автора, который избирался образцом для подражания³⁶, Аристенет составляет многие письма почти целиком из фраз, написанных разными античными прозаиками и поэтами, либо ссылаясь на них, либо не указывая источника. Он искусно объединяет эти фразы, взятые подчас из совершенно различных произведений, меняя лишь одно-два слова (чаще всего форму глагола) или добавляя свои связующие фразы, в которых нередко содержится авторская ремарка. Такой авторский комментарий — новое явление не только в традиционном эпистолярном жанре, но и в литературе вообще — встречаем в письмах № 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 22, 26, 28 книги I и в письмах № 1, 12, 18, 19 книги II³⁷. Несмотря на использование чужих фраз, Аристенету удается достичь своей особой ритмики в стиле вымышленных им писем³⁸.

Мало того, при таком мозаичном методе в словесной технике автор достигает большой выразительности при

³⁵ Лишь изредка в избираемых автором сюжетах проскальзывает мотив, чуждый античной литературе, напр., мотив одурачивания супруга в I, № 5, 9 и II, № 22. Отголоски эпохи Аристенета заметны также в I, № 12, 19, 26; разделение империи на восточную и западную части — вполне узаконенное явление в глазах автора (I, № 12); из п. № 19 той же книги I очевидно, что женщины имели право выступать в пантомиме наравне с мужчинами — такое право получили они впервые в правление Константина I (324—337); в п. № 26 книги I упомянут знаменитый мим Карамалл, живший в V в.

³⁶ Такая манера заимствования идет от поздних античных авторов, но припимает у византийцев необычайно широкие масштабы.

³⁷ Примеры текстовых заимствований и авторских комментариев см. в указанной выше статье С. В. Поляковой (стр. 118 и сл.) и в примечаниях к переведенным ею письмам Алкифрона в кн.: «Византийская любовная проза», стр. 135—146.

³⁸ Th. Nissen. Zur Rhythmik und Sprache der Aristainetosbriefe.— BZ, Bd. 40, 1940, S. 1—14.

воспроизведении образов людей далёкого прошлого и их быта: письма Аристенета — либо живая зарисовка какого-нибудь эпизода, связанного с личной жизнью молодого человека, девушки или замужней женщины, супруга (I, № 1, 3, 4, 6, 9, 11, 21, 27; II, № 4, 15, 18, 19, 20), либо монолог какого-либо действующего лица, выражающий жалобу, плач, радость (I, № 12, 14, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 28; II, № 1, 2, 3, 5), либо настоящая повелла с неожиданным поворотом событий, стремительно развивающихся и раскрывающих перед нами какую-либо сторону человеческой натуры, человеческой жизни. Таковы его письма I, № 2, 5, 7, 10, 13, 15, 20, 22; II, № 7, 22.

Сценки и новеллы, несмотря на многочисленные текстовые заимствования, отмечены своеобразным почерком автора, который талантливо сочетает свое риторическое мастерство с искусством давать психологический портрет человека. Заслуга Аристенета и в том, что ему удалось создать на основе античной литературы оригинальное произведение, единое по стилю и по идейной направленности.

Ту же линию античной традиции и в сюжетах, и во внешней типологии письма продолжает в начале VII в. Феофилакт Симокатта³⁹. Он сочиняет письма и от лица древних философов или исторических деятелей (Фемистокл, Перикл, Платон, Сократ, Диоген), и от лица мифологических и литературных (комедийных) героев (Аталанта, Фетида, Абротон), и от лица вымышленных им персонажей, взятых из жизни, — сельских жителей, рыбаков, паразитов, гетер. Явно подражая авторам «второй софистики», прославившимся в жанре фиктивных беллетристических писем, — Филострату Младшему, Алкифрону, Элиану, — Феофилакт стремится воссоздать все три наиболее популярных в античности эпистолярных типа: философский, бытовой и любовный. Он и письма свои группирует по триадам, каждый компонент которой соответствует одному из названных типов в указанной нами последовательности, например: письмо первое —

³⁹ Письма Феофилакты Симокатты напечатаны в указанном издании Р. Герхера (стр. 763—786). При ознакомлении с ними необходимо учитывать многочисленные поправки, сделанные Ф. Ниссеном на основе наблюдений над законом клаузул, который имеет большое значение в письмах Феофилакты: *Th. Nissen. Die Briefe des Theophylaktos Simokattes und ihre lateinische Übersetzung durch Nikolaus Copernicus.* — «Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher», Bd. 13, 1937, S. 17—56.

«Критий Плотину» (философское); письмо второе — «Доркон Мосхону» (бытовое: один сельский житель жалуется на свое горькое житье другому); и письмо третье — «Феано Евридике» (любовное) о том, что негоже старухе молодиться и «веселить любовников деланной красотой»⁴⁰. Следующие три письма вновь составляют ту же триаду и т. д. Всего у Феофилакта в таком духе написано 85 писем. Тематика бытовых и любовных посланий не несет в себе характерных признаков византийской эпохи, но в выражении философского содержания порою чувствуется смысл христианских заповедей, сентенций и т. п. Например, в письме № XXXIV Фемистокла Хрисиппу, после пересказа басни Эзопа о том, как галка украсилась чужими перьями, желая стать царицей среди птиц, в заключение делается такой вывод: «Басня эта, Хрисипп, истинна как вещей сон, научая великому благоразумию. И мы, люди, похожи на галку, своего ничего здесь не имеем, но, пока живем, на краткий миг приукрашиваем себя поддельной красотой, после смерти же у нас отнимается то, что не наше. Поэтому брось заботу об имуществе своем и о плоти, а окружи попечением бессмертную душу, ибо она невидима и петленна. А все наши внешние блага смертны и преходящи»⁴¹.

Стремление автора возродить атмосферу далекой от своего времени эпохи чувствуется в постоянно приводимых именах античных богов и божеств, персонажей из античной мифологии и литературы: у него упоминаются Зевс, Афродита, Пан, Фетида, Мидас, Одиссей, Киклоп и др. Иногда даже мифологическим именем названо не мифическое лицо, а такое, какое словно бы существовало в действительности, от его имени пишется письмо или ему адресуется: в письме № XXXIX Фетида обращается к Апаксарху: «Любить и Фетиду, и Галатею ты не можешь»⁴².

Но более всего сходство с подобными произведениями представителей «второй софистики» придают стилистические приемы, используемые автором: отчасти он имитирует стиль Алкифрона, но более всего — блестящего представителя «второй софистики» II—III вв. н. э. Филострата Младшего. Подражание Филострату чувствует-

⁴⁰ «Памятники византийской литературы IV—IX ввек», стр. 245.

⁴¹ Там же, стр. 247.

⁴² Там же.

ся не только в построении фраз, испещренных всем разнообразием стиливых украшений, но даже иногда и в самом сюжете письма. Сравним два письма того и другого автора. Филострат, письмо № 40 «Женщине»: «Румяна, которыми подкрашивают губы и щеки, — препятствие для поцелуев. К тому же они заставляют подозревать, что на лице уже заметны признаки старости — синеватые губы, морщинистые, увядшие щеки. Поэтому брось эти притирания и не добавляй ничего к своей красоте, а то я распишу всем, какая ты старуха, раз ты расписываешь себе лицо»⁴³.

Феофилакт, письмо № III «Феано Евридики»: «Увяла твоя природная краса. Благообразию грозят уже морщины, но ты хочешь обойти истину и веселишь любовников деланной красой. Покорись времени, старуха. Некрасивы осенью цветы на лугах. Вспомни смерть и поневоле паучись благоразумию. И перед старостью и перед юностью своей ты виновата. Молодящаяся старуха, ты обманываешь молодость и безобразной делаешь старость»⁴⁴. Однако текстовых заимствований из произведений античности, подобных тем, что мы наблюдали в письмах Аристенета, у Феофилакта Симокатты нет. Итак, письма Феофилакта Симокатты — ярчайший и последний пример «чистой античности» без какой-либо творческой ее переработки.

Характер эпохи, переходной от ранневизантийской к средневизантийской, сказывается не только в существовании столь различных методов эпистографии, какие мы видели в творчестве псевдо-Дионисия Ареопагита, с одной стороны, Аристенета и Феофилакта Симокатты — с другой. Приметы переходной эпохи более всего ощутимы в эпистолярном наследии Феодора Студита (конец VIII — начало IX в.): автор то следует античной традиции, то отступает от нее; следует, как увидим, не рабски, а подчиняя ее своему большому внутреннему чувству и наполняя заимствуемое новым содержанием. В тех случаях, когда Феодор Студит словно забывает об античной традиции, в его письма властно врываются те признаки, которые определяют лицо византийской эпистографии последующих веков.

Стремление Феодора Студита не отступать от античной

⁴³ «Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства II—V веков», стр. 144.

⁴⁴ «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 245.

традиции более всего очевидно в знакомых нам теоретических положениях античной эпистолографии о том, что в письме отражаются душа и характер пишущего: «Какова душа твоя, возлюбленный сын мой, таково и письмо — смелое, бодрое, решительное..; ибо слова суть выражения души...» Или другой пример: «При телесном отсутствии какое другое можно найти утешение, кроме сношения посредством письма?»⁴⁵.

Отражается у Феодора Студита и античное требование начинать письмо с похвалы полученному им от адресата посланию: «Как прекрасно письмо твоего благородства...»; «Сверх чаяния увидел я письмо твое, возлюбленный сын и брат мой»⁴⁶; «Обрадовался я, получив почтенное письмо твое, любезнейший из отцов...»⁴⁷

У Феодора же Студита мы, пожалуй, впервые встречаем риторически удлиненные обращения к адресату в первых строках, заменяющие, в сущности, простой заголовок. Такое обращение в следующий период истории византийской эпистолографии станет одним из характерных жанровых признаков. У Феодора же Студита подобными строками, как правило, начинаются письма, адресованные высокопоставленным лицам — и духовным, и светским (впоследствии эта черта будет свойственна письмам, главным образом, именно с таким адресатом). Уничижительность, с какой автор говорит о себе в письмах подобным лицам, станет впоследствии также одной из характернейших черт византийской эпистолографии. А такие самоуничижающие слова и выражения довольно часто звучат в письмах Феодора Студита. Он называет себя «червяком», «прахом», (п. № 3, т. I), «несведущим и грешным», «многогрешным» человеком (п. № 11, т. I), «недостойным» похвальных слов, обращенных к нему в полученном им послании (п. № 58, т. I), «недостойным рабом» (п. № 5, т. II). В другом письме автор вопрошает: «Кто же я, несчастный, чтобы слышать из святых уст твоих такие похвалы мне, недостойному даже развязать ремень сапога твоего?»⁴⁸

⁴⁵ См.: «Творения Феодора Студита», т. I—II. СПб., 1867. П. № 57 (т. II); т. № 148 (там же). Близкое к этому начало письма № 55 (т. I).

⁴⁶ П. № 11 (т. II).

⁴⁷ П. № 106 (т. II). См. также п. № 51 (т. I), 19 (т. II), 32 (т. II), 44 (т. II), 4, 5, 67 (т. II), 121 (т. II), 151 (т. II), 165 (т. II), 212 (т. II).

⁴⁸ П. № 41 (т. II).

Любопытна и такая концовка письма: «Это я теперь осмелился пропищать, как щенок, доброму моему архипастырю...» — пишет Феодор Никифору, патриарху Константинополя⁴⁹. Одно из своих писем, адресованных римскому папе Пасхалию, сам Феодор называет «уничиженным»⁵⁰.

Нередко самоуничижительные мысли облачаются в чрезмерно витиеватую форму, также типичную для византийской эпистолографии последующих веков.

Подобная риторичность чаще всего звучит в письмах Феодора при выражении подобострастия, а порою и лести высоким сановникам (такое выражение тех же чувств — даже еще более утрированное — мы найдем в поздней византийской эпистолографии): например, к константинопольскому патрицию Никите Феодор обращается прежде всего с такими словами: «Может быть, человеческая благосклонность иногда и возводит некоторых людей на высоту достоинств; но тебя, благочестивейшего и превозлюбленного нашего господина, не чья-нибудь благосклонность, а поистине добродетель возвела в великое достоинство, притом не временно и вручив одну какую-нибудь власть, но навсегда и многие, взяв тебя, словно золото, и сделав всевозможным украшением нашему благочестивому царству»⁵¹.

Риторичность выражается иногда более откровенно, последовательно и высокопарно, а именно — в огромном количестве следующих один за другим риторических вопросов, например, в письме № 3 его дяде Платону (т. I) — 7 вопросов, в письме № 32 к Николаю хартулярию (т. I) — 4 вопроса, в письме № 48 (т. I) к сыну Афанасию (809 г.) поставлено подряд 23 вопроса, только между 20-м и 21-м два утвердительных предложения; в письме № 88 (т. II) к сыну Аммону — 44 вопроса, и только между 35-м и 36-м стоит одно восклицание.

Однако не следует думать, что риторика всецело заполняет все письма Феодора точно так же, как она заполнит многие письма византийцев последующих веков. Напротив, в отличие от этой черты византийской эпистолографии, которая станет одной из типичных впоследствии, многие письма Феодора с первых же строк отличаются деловым характером. Это наблюдение особо справедливо для писем

⁴⁹ П. № 79 (т. II).

⁵⁰ П. № 12 (т. II).

⁵¹ П. № 27 (т. I), стр. 193—194.

Феодора, относящихся к тому периоду византийской истории, когда разгорелись споры иконоборцев с иконопочитателями. Наиболее ярки в этом случае письма № 33 (т. II), 72 (т. II), 85 (т. II). Так, в письме № 72 сразу дается ответ на вопрос адресата: «Так как ты, брат Николай, желаешь знать, какими четырьмя доказательствами подтверждается истина, касающаяся досточтимой иконы Христа, то следует знать, что: естественным учением, древней историей, изречениями святых и соборным определением». Такой же характер носят начальные строки писем № 17 (т. I), 19 (т. I), 21 (т. I), 24 (т. I), 34 (т. II), 36 (т. II), 38 (т. II), 39 (т. II), 53 (т. II), 65 (т. II), 194 (т. II) и др.

Еще более убедительный пример делового характера писем VII—IX вв. находим в эпистолярном творчестве другого виднейшего защитника православия в иконоборческий период IX в. — константинопольского патриарха Фотия (годы патриаршества 858—867). Его письма, без каких-либо следов риторики или влияния античной эпистолярной теории, настолько просты по форме, что заключенные в них мысли получают естественное и вместе с тем весомое, многозначительное содержание. Важность этого содержания можно почувствовать даже при простом перечне небольшой части того круга вопросов, которых касается Фотий в своих письмах: о трудностях философского доказательства существования материи, о божественном предопределении, о смысле человеческой жизни на земле, о проблемах, связанных с иконопочитанием, с вопросами изобразительного и словесного искусства, в частности, касается сути ораторского искусства, апализирует некоторые догмы философов, рассуждает о двух источниках человеческих знаний — посредством искусства и посредством опыта, затрагивает и вопросы эпистолярного искусства, дает свою оценку — критическую — письмам Платона, Демосфена, восторженную — письмам Фаларида, Ливания, Григория Назианзина, Василия Кесарийского и др.

Для выражения этих сложных вопросов Фотий находит такие лексические средства, которые наиболее точно и полно соответствуют его мысли. В фразах Фотия мы обнаруживаем тот минимум необходимых слов, посредством которых передается суть содержания, не затемненного ни единственным лишним словом, без всяких орнаментальных средств.

Принципы словесного выражения находят не только практическое претворение, но и теоретические обоснования

в следующем высказывании Фотия, раскрывающем его понимание сути искусства красноречия: «Не думай, будто я говорю, что искусство, сила и мощь красноречия состоят в чрезмерности и напыщенности, уродующих естественную прелесть слова цветистыми украшениями и с помощью накладных красок превращающихся в нечто недоразвитое и вялое. И не в том оно заключается, чтобы принять мрачный вид и забыть об улыбке, чураться всего полезного, на все напускать глубокий туман и неясность, запутывать и навсегда запугивать простецов мраком, будто бы присущим мудрости...»⁵².

В этих словах Фотия особенно ясно звучит его убежденность в том, что «естественная прелесть слова» — превыше всего и что ее не следует «уродовать цветистыми украшениями». В этом заключается стилистическое кредо автора⁵³. Важно также и понимание им задачи словесного искусства как искусства дидактического (оно призвано быть «общим учителем и первым воспитателем»), как искусства, способного «раскрывать природу вещей». Такое высказанное теоретически требование Фотия простоты в формах выражения мысли, требование, осуществленное им в письмах, делает автора провозвестником той будущей гармонии мысли и слова, которая найдет еще более полное и отчетливое выражение в последний период византийской эпистографии — в XIV — XV вв.

В рассматриваемый же период VI—IX вв. мы видели, что античная традиция, хотя и существовала, но находила несколько иное выражение по сравнению с предыдущим периодом, в одном случае занимая довольно значительное место, как, например, в творчестве Феофилакта Симокатты, в другом — уже менее значительное — в творчестве Феодора Студита; и, наконец, письма Фотия, а еще ранее — псевдо-Дионисия Ареопагита — свидетельство того, что эпистолярное творчество возможно и без влияния античной традиции; необходимо только следовать принципу, согласно которому простая форма должна подчиняться глубокому содержанию.

⁵² PG, t. 101, p. 584—585 (см.: «Памятники мировой эстетической мысли». Т. I. М., 1962, стр. 338).

⁵³ См. об этом более подробно: *L. G. Kustas. The literary criticism of Photius. A Christian definition of style.* — *Ελληνικά*, t. 17, 1960, p. 132—169.

Период VI—IX вв. интересен и в отношении внешней типологии писем: появляется новый тип письма в форме вопросов и ответов. Таковы, например, письма Феодора Студита № 215 и 219 по т. II его писем в указанном выше русском переводе или так называемые «Амфилохии» Фотия, т. е. адресованные митрополиту Кизика⁵⁴ Амфилохию послания, представляющие собой ответы на различные его вопросы богословско-философского характера. Правда, этот тип писем намечался у Василия Кесарийского в письмах Амфилохию, иконийскому епископу (№ 225, 226, 227 по русскому переводу) и одном письме Григория Нисского, приписывавшемся ранее Григорию Назианзину. Однако те письма представляли собой скорее известный по античной эпистолографии тип ответного письма на один-два, но не более вопросов, тогда как эти письма написаны по форме: вопрос — ответ, вопрос — ответ и заключают не один и не два, а большое количество вопросов (например, 18 вопросов в письме № 219 Студита) и, естественно, столько же ответов на них. Таким образом, можно утверждать, что переходный период византийской эпистолографии вносит новое качество во внешнюю типологию писем, внутренние же законы, по которым строится письмо, отличаются весьма значительным разнообразием, ибо степень использования правил античной эпистолярной традиции была различной у каждого эпистолографа VI — IX вв.

Средневизантийский период X—XIV вв.

Этот период — качественно новая ступень в византийской эпистолярной литературе: античные традиции по-прежнему находят признание, даже большее по сравнению с предыдущим периодом, и отношение к ним становится более творческим, нежели было ранее. Происходит дальнейшее освоение античного литературного наследия, только осваивается оно не как единое целое, а по частям, оторгнутым от этого целого.

Основной процесс развития эпистолярной литературы в средневизантийский период сводится к нарушению наблюдавшегося в предыдущий период единства содержания и формы и к появлению специфически византийских при-

⁵⁴ Кизик — город во Фригии (Малая Азия).

знаков. С конца иконоборчества появляется огромное количество таких писем, в которых форма, как правило, превалирует над содержанием. Типичный образец такого письма, довольно большого по объему, но заключающего в себе минимум сведений по существу, — послание болгарского архиепископа Феофилакта к Константину X Дуке, императору 1059—1067 гг., с какой-то важной для него, но так и не понятной для читателя просьбой⁵⁵.

Если говорить о приверженности автора этого письма к традициям античной эпистографии, то следует указать лишь на единственный и то сильно видоизмененный тезис античной эпистографии, согласно которому письмо — диалог пишущего с отсутствующим собеседником. Эта мысль, находившая, как мы видели, в эпистографии IV—V вв. простое выражение, передана у Феофилакта посредством целого ряда ступеней в движении мысли: авторское приветствие — через письмо — словно из уст автора: «Ты, конечно, примешь его (приветствие. — Т. П.) и через письмо, словно бы оно исходило от меня самого».

Отсутствие конкретной просьбы в письме болгарского архиепископа XI в. объясняется не только тем, что согласно давно уже укоренившемуся в Византии обычаю ее передавал на словах письмоносец, так как не все можно было поверить в письме⁵⁶. Чрезмерное увлечение формой

⁵⁵ PG, t. 126, p. 480, 481 (п. № 63 из 75, изданных И. Меурсием). К этому изданию следует относиться весьма критически. Так, согласно доказательству А. Лерой-Молинген, п. № XXIII направлено не епископу Керкиры, как значится у И. Меурсия, а Григорию Тарониту; п. № III написано позже № XXIII и XXVI: A. Leroy-Molinghen. Les Lettres de Théophylacte de Bulgarie à Grégoire Taronite. — «Byzantion», t. 11, 1963, p. 589—592; он же. Prolegomènes à une édition critique des «Lettres» de Théophylacte de Bulgarie ou de l'autorité de la «Patrologie Grecque» de Migne. — «Byzantion», t. 13, 1938, p. 253—262. Интересно наблюдение этого автора над лексикой Феофилакта, позволившее установить, что греческий эпистограф пользуется в своих письмах тремя славянскими словами Στρούγα — PG, t. 126, 448 C; (πλανητά — там же, 424 A; ὁρωτίζα — «Byzantion», t. 13, 1938, p. 257): A. Leroy-Molinghen. Trois mots slaves dans les lettres de Théophylacte de Bulgarie. — «Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves», t. 6, 1938, p. 111—117.

⁵⁶ Признание этого обстоятельства находим уже у Сипесия: автор IV—V вв. называет письмоносца «одушевленным письмом» (п. № 85 по изд. Р. Герхера). В другом письме он откровенно говорит, что хотел бы о чем-то написать своему другу Геркудиану, но опасается, так как письмо не может «сдерживать свой

в ущерб содержанию отражало общее официальное направление в духовной жизни Византийской империи того времени. Мировосприятие средневекового грека было обусловлено целым рядом сложных отвлеченных понятий. Постичь их можно было, по представлению византийцев, только через посредство символов, аллегорий, иными словами — только с помощью отвлеченных понятий, заключающих в себе высшую степень обобщения. Художники во всех областях искусства стремились использовать для передачи мира идей средства абстрактных символов, отвлеченности от конкретных условий земного мира; в частности они отказывались от передачи временных и пространственных представлений, а также мысли о том, что мир, в котором живет человек, подвержен изменениям и катаклизмам. Такое направление в духовной жизни византийцев сказывалось во всех областях искусства, в том числе во многих литературных жанрах.

Эпистолография этого времени также свидетельствует о значительных изменениях под влиянием указанных выше причин. В этом жанре тоже проявляется стремление авторов избегать конкретных сведений, конкретных данных о жизни того или иного человека, о том или ином событии. Письма разных авторов утрачивают индивидуальные признаки, так как средства их выражения приобретают характер штампа, кочующего из одного письма в другое. Кроме того, на эпистолярном жанре X—XIV вв. отражалось усложнение придворного церемониала, которое наблюдается именно с начала X в., а также более сильное, чем прежде, увлечение панегириками императорам и приближенным к ним лицам. Чем значительнее лицо в государстве, которому предназначается письмо, тем больше лести, похвал; иногда такое письмо превращается в настоящий панегирик адресату, как, например, письмо № 40 Михаила Пселла, направленное кесарю, т. е. наследнику императора:

«Прежде солнце для нас поднималось, о, кесарь! Но ты прекраснее всякого восхода (я поклянусь в этом догмате невыразимыми клятвами), ибо ты всякий день блистаешь

язычок, но по свойству своему выдает секреты первому встречному» (п. № 137). Более подробно о роли письмоносца в разные эпохи Византийского государства см.: *G. Karlsson. Idéologie et cérémonial dans l'épistolographie byzantine. Nouvelle éd. Uppsala, 1962, p. 17, 18.*

нам лучезарно, и всякий день приносишь пользу, словно обещанный долг! Солнце отныне являет через большой промежуток времени светила, словно бы взошедшие на жизненосном кругу. Так и твой ежедневный восход я уподобляю огромным кругам. То и другое для меня и прекрасно, и удивительно: и непрерывность сияния, и восход после долгого отсутствия; ведь первое доставляет непрерывную радость, а второе бывает редко и потому желанно. Говорят и о восходящих через длительные периоды звездах, когда они становятся особенно желанными, что благодаря им происходят полезные перемены в делах. Так и ты ежедневно прекрасен, а через какой-то промежуток времени становишься трижды желанным. Ты тоже, о, если б только ты захотел, отмеривал бы мне свой свет; я же тебя, мое солнце, сразу приняв в грудь мою и поселив всего тебя в сердце мое, либо в средину души, сам бы стал словно вечным светочем, горя все дни и все ночи. И когда бы я захотел, взял бы тебя из моих святынь в свои руки и сейчас смотрел бы на тебя, словно на заре, сейчас, словно в полдень, сейчас, словно в вечер. И не позволяй мне говорить это пустым языком, ибо сама обнаженная душа объявляет мне это посредством языка, — и я не могу не высказать всего, что желаю. О, ты превыше всякой красоты, всякого разума, всякой силы. Ты, единственный, соединяешь несоединимое — сообразительность и кротость, ни с чем не сравнимый разум и не имеющее себе равного доброе расположение.

А твой прекрасный дар — трюфели, не как плод плодородной пашни земли, как говорится, а как лакомство кесаря и как совместную с тобой трапезу, мне приятно было видеть и еще приятнее вкусить этой пищи. Но что для меня дары? Мне все заменяют письмо твое и обычное твое приветствие!»⁵⁷

Письма, подобные приведенным сейчас, приобретают в X—XIV вв. специфически византийские признаки. Самым существенным новым признаком становится деконкретизация содержания: оно более расплывчато, дает мень-

⁵⁷ П. № 40 по изд.: «Michaelis Pselli Scripta minora. Ed. rec. E. Kurtz», v. II — «Epistulae», Milano, 1941, p. 65. Это издание содержит не все письма Пселлы: французский византист Ж. Даррузе насчитал по различным рукописям 44 неопубликованных письма этого автора (*J. Darrouzès. Les lettres inédites de Michel Psellos.* — REB, v. 12, 1954, p. 80).

ше сведений о событиях, но тем более в нем отвлеченности, удаления от всего земного, тем более господствует в нем некая общая тенденция к абстракции. Примером такого утратившего свою конкретность содержания могут служить названные выше письма Феофилакта Болгарского и особенно Михаила Пселла: он достиг немалой силы в передаче идеи внепространственных и вневременных условий, в которых, словно некое божество, живет последний императорского престола.

Деконкретизация содержания письма достигается различными приемами, частично заимствованными из античной риторики, но в большинстве случаев представляющими собой новые, типично византийские способы художественной выразительности. Среди новых признаков византийской эпистолографии наиболее значительны следующие. Прежде всего, усложнение заголовка письма. Ранее и даже в письмах Феофилакта Болгарского и Михаила Пселла мы читали в заголовке имя адресата с кратким указанием соответствующих титулов, если таковые у него были. Но теперь появляются и такие письма, в которых заголовок чрезвычайно длинен; нередко он занимает едва ли не целую страницу греческого текста среднего размера.

Усложняется также и обращение к адресату в первой фразе письма, например, в письме Григория III, патриарха Константинопольского 1283—1289 гг., к императору Андронику первые слова таковы: «Сильнейший, богопоставленный, боговенчаный, богопрославленный, святой мой владыка царь, к твоей сильной и священной взываю царской власти: со вниманием выслушай написанное мною»⁵⁸. Или другой пример — начало письма № 136, адресованного Михаилом Пселлом митрополиту Амасии (город в Понте): «Если ты изощрен в подобных писаниях, дражайший владыка мой, и так можешь составлять слова, и так приспособлять мысли, то пощади, обращаясь с письмом ко мне, и протяни руку, будучи превосходным правителем и точно зная, как лучше всего распоряжаться словами, а я, быть может, не отрицая своей мудрости, дабы не посмеялся кто-нибудь надо мной «той самой обыч-

⁵⁸ PG, t. 142, p. 268. О богатейшей рукописной традиции писем Григория III и связанных с ней проблемах см. замечательное по глубине и обстоятельности филологических и исторических комментариев исследование: W. Lameere, *La tradition de la correspondance de Grégoire de Chypre, Patriarche de Constantinople (1283—1289)*. Rome, 1937.

пой иронией Сократа», все-таки не хочу ни мудрствовать на дружеских посиделках, а также в письмах, отправляемых друзьям, ни быть неумеренным ни в словосочетаниях, ни в приемах написания»⁵⁹.

Большую роль в достижении деконкретизации содержания письма играют такие средства образной системы, которые становятся с этого периода византийской эпистографии стереотипными, традиционными. Это такие неотъемлемые от литературы средства художественной выразительности, как различного рода тропы, стилистические фигуры, но неповторимое по сравнению со всеми предшествующими периодами качество их состоит в том, что они заполнены содержанием, в корне отличным от бывшего ранее: теперь содержание несет в себе особый отпечаток того, что составляет неотъемлемую, типичную черту византийского общества, византийского государства, византийской культуры. Причем характерно, что все эти средства образной выразительности, словно застывшие, как увидим далее, словно окаменевшие и в своей форме, и в своем содержании, применяются исключительно по отношению к адресату и ни к кому другому не имеют отношения, если даже и идет речь о каком-нибудь другом лице. Так, если эпистолограф обращается к императору или к его наследнику, то он непременно пользуется целой системой сравнений, среди которых первое место принадлежит сравнению с солнцем, а иногда даже с богом. Пример сравнения кесаря с солнцем мы уже видели в начальных строках и в середине приведенного выше письма № 40 Михаила Пселла; то же сравнение в его письме императору Исааку I Комнину (1057—1059): «...я осмеливаюсь спросить, как здоровье великого светила, царя мира и моего царя? Как здоровье света моего сердца, наслаждения души моей, мысленного солнца?»⁶⁰ А в одном из писем, адресованных императору Константину IX Мономаху, Пселл вопрошает: «Кто уподобится тебе, царь? Какой земной бог сравнится с тобой, моим царем и богом?»

⁵⁹ П. № 136 по т. II указанного итальянского издания. Для пояснения этой фразы приведем следующую: «Я довольствуюсь своим стилем (τῆς λέξεως) и той пеизысканной и безыскусственной красотой, о какой свидетельствует и настоящее письмо». Заметим, что первая фраза занимает девять строк печатного текста в указанном выше итальянском издании.

⁶⁰ П. В. Безобразов. Византийский писатель и государственный деятель Михаил Пселл. М., 1890, стр. 81.

Можно ли во всей византийской литературе найти более откровенное выражение идеи, которую с самого начала существования Византийского государства лелеяли все императоры: идеи божественности императорской власти. Пселл, как один из дворцовых приближенных, сознавая, что не только его карьера, но и вся жизнь зависит от благосклонности к нему верховного правителя, заверяет всякого, кто бы ни был на императорском престоле, в своих верноподданнических чувствах. Поэтому риторика в его письмах, как мы только что видели, всегда оказывается на службе политики. Однако, несмотря на риторику, основная мысль о божественности императорской личности высказана всегда четко и определенно. Так, в другом письме царствующему Исааку I Комнину он откровенно пишет, что «беседует с земным богом»⁶¹. Немного позже, обращаясь к тому же императору, находившемуся в походе против печенегов, Пселл уже недвусмысленно провозглашает его богом: «Я удивляюсь твоим военным подвигам, воздаю тебе должную хвалу и считаю достойным венца и провозглашения тебя богом. Я в высшей степени поражен непоколебимостью твоего рассудка, стойкостью твоего ума и тем, что ты оказываешься выше трофея, победы и хвалы, и без колебания я провозглашаю, что ты поистине выше человека»⁶².

Словно чувствуя слишком большую смелость в таком сравнении, Михаил Пселл считает необходимым утвердить за собой право делать подобное сравнение: «Всяк дар совершенен, свыше исходящий; если хочешь, объясним это изречение таким образом: пусть ты будешь богом для меня — никто не станет обвинять за такие слова, ибо право на это дает тебе совершенство помазания»⁶³.

Таким образом, совершенно очевиден определенный, до некоторой степени однообразный, ставший постоянным характер безудержного восхваления именно того лица, чьей милости угодливо ищет эпистолограф.

Столь же традиционными, шаблонными стали некоторые метафоры, также входящие в круг описания, касающегося только адресата и никого более. Таковы традиционные метафоры «томление», «желание», «любовь», какими

⁶¹ Там же, стр. 73.

⁶² Там же, стр. 77.

⁶³ Там же, стр. 22.

нередко называется адресат, или эпитеты, образованные от этих слов: например, ἀδελφός περιπόθητος («желаннейший брат») в письме № 64 Михаила Пселла (так называет он судью Фракии и Македонии); «возлюбленный господин мой»⁶⁴ в письме № 16 его соученику Роману. Император Мануил II Палеолог (1391—1425) пишет Константинопольскому патриарху Евфимию II (1410—1416): «Я знаю, что ты радуешься делам моим, любовно (ἐρωτικῶς) относясь ко мне»⁶⁵. Слово φίλτρον — «любовный напиток», «противоротное зелье» есть у того же автора в письме № 48 господину Хрисолору Мануилу Палеологу⁶⁶, у Димитрия Кидониса в письмах № 2 и № 3 Мануилу Палеологу⁶⁷, у Николая Мистика в письме № 7⁶⁸, «желанные братья и сыновья» — у Виссариона в окружном послании грекам⁶⁹. Николай Мистик, Константинопольский патриарх 901—907 гг., обращаясь к архонту Болгарии Симеону, называет его «дитя мое многолюбимое», признается ему в «еще большем, нежели когда-то ранее, пламенном чувстве любви», которое должно «обжечь» его. И далее он выбирает такие слова, как πολλή ἀγάπη («большая любовь»), φίλων («любя»), οἱ λίαν φιλοῦντες («сильно любящие»)⁷⁰. Более тщательно подобранные примеры метафор и эпитетов такого рода можно найти в книге шведского филолога Г. Карлсона⁷¹.

Традиционными стали и некоторые формы выражения, например, формула вежливости или почтительности, входящей порою до крайнего самоуничижения, что также стало исключительным признаком византийской эпистографии. Так, еще у Феофилакта Болгарского мы читали: «Если бы телесные силы и благоприятный случай... позволили моей смирности (τῇ ἐμῇ ταπεινότητι) отправиться

⁶⁴ См.: «Памятники византийской литературы IX—XIV веков». М., 1969, стр. 152.

⁶⁵ П. № 40 по изд.: «Lettres de l'empereur Manuel Paléologue publiées par Emile Legrand». Paris, 1893, Nachdruck: Amsterdam, 1962, p. 54.

⁶⁶ Там же, стр. 74.

⁶⁷ *Démétrius Cydonès. Correspondance*. Publ. par. R.-J. Loenertz, v. I, II. Città del Vaticano, 1956, 1960.

⁶⁸ PG, t. 111, p. 60.

⁶⁹ PG, t. 161, p. 453.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ G. Karlsson. *Idéologie et cérémonial dans l'épistolographie byzantine*, cap. 3, 4.

в путь...»⁷² Такие слова, как «недостойный раб твой», «ничтожнейший», «незначительнейший из всех людей» (чаще всего предпочитается превосходная степень прилагательного), тоже часты у византийских эпистолографов, когда нижестоящее лицо обращается к вышестоящему.

Для выражения самоуничижения служит и такое слово, как ἡ μετρίότης — «посредственность», «скромность», употребленное по отношению к самому себе патриархом Григорием (XIII в.) в письме какому-то другу⁷³.

Обращение к другу «дражайший господин» (δέσποτα τιμώτατε) также стало неизменной формулой, которая часто встречается у византийских эпистолографов, но специально останавливаться на этом вопросе нет необходимости, так как он достаточно полно освещен в исследовании Г. Карлсона (указ. соч., стр. 98 и сл.).

Другой постоянной формой вежливого обращения, точнее — приветствия, служит особое слово προσκύνησις, что значит буквально «падание ниц». Эта формула подобо-страстного поклонения, по мнению Х. Коскенниemi, исчезла из греческой эпистолографии к концу IV в.⁷⁴ Но финский ученый не совсем прав: Феофилакт Болгарский применяет именно это слово προσκύνησις. То же слово есть и в письме Михаила Пселла Исааку Комнину⁷⁵.

Соответственно формуле приветствия, стоявшей обычно в начале письма, в конце его употреблялась заключительная формула пожелания здоровья, перешедшая из античных писем: «Если ты здоров, то будь в благополучии. Мы тоже здоровы».

Эту видоизмененную формулу встречаем в первой фразе одного из писем Георгия Амируци (Трапезундского) (XIV в.) известному гуманисту кардиналу Виссариону: «Премногоуважаемый и священнейший отец во Христе и господин, будь здоров для меня и будь благополучен во всем»⁷⁶.

Правда, Х. Коскенниemi утверждает, что эта формула исчезла к концу IV в. как слишком бапальная⁷⁷. Но, как

⁷² PG, t. 126, p. 480, п. № 63 из 75, изданных И. Меурсием.

⁷³ PG, t. 142, p. 125.

⁷⁴ H. Koskenniemi. Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. Chr. Helsinki, 1956. S. 142—143.

⁷⁵ П. В. Безобразов. Указ. соч., стр. 81.

⁷⁶ PG, t. 161, p. 723.

⁷⁷ H. Koskenniemi. Указ. соч., стр. 137.

указывает Г. Карлсон, это не совсем так; он ссылается на довольно частое употребление такой формулы в юридических документах и письмах, служивших моделью в византийскую эпоху. Небольшое собрание этих образцов издал итальянский ученый Дж. Феррари по Ватиканской рукописи XIII в. (Vat. gr., 867). В «*Bulletino dell'istituto storico italiano*», 1913, № 33, p. 34 sq. Г. Карлсон отмечает, что «время от времени эта формула появлялась в литературном византийском письме. Об этом можно судить по формуле у Евстафия, на которую указывает Р. Кукулес в своей книге «*Θεσσαλονίκης Εὐσταθίου τὰ λαογραφικά*», t. II, 1950, p. 92, 93⁷⁸.

К наблюдению Г. Карлсона следует добавить, что эта заключительная формула пожелания здоровья в византийском письме изменилась, как ни странно, в сторону упрощения: она часто стала выражаться одним словом «будь здоров» (ἔρρωσο), а иногда действительно отсутствует. Наличие ее нам удалось зафиксировать только в письме Георгия Амируци (PG, t. 161, p. 728), в письмах Константина Ласкариса епископу города Катаны в Сицилии Иоанну Гату, к Иакову Ксимуену Муриэлю, к своим ученикам и к Георгию Пласенту⁷⁹, в письмах Феодора Продрома (XII в.) Алексею Аристину и эфору⁸⁰.

Подобные стереотипные приемы художественного письма накладывают на него определенный штамп и в то же время вытесняют оригинальные, более конкретные способы выражения. Той же цели служат также получающие свою традиционность библейские образы и образы из античной мифологии. Стереотипные формулы встречаются почти в каждом письме любого эпистолографа, особенно в рассматриваемую нами эпоху, и мы не будем останавливаться на этом вопросе, тем более что ему посвящено специальное исследование греческого ученого Димитрия Карафанасиса; в этом исследовании тщательно подобран интересный нас материал из риторических и эпистолярных сочинений Михаила Хониата, Пселла, Евстафия Фессалоникийского и других авторов⁸¹.

⁷⁸ G. Karlsson. Указ. соч., стр. 139.

⁷⁹ PG, t. 161, p. 946, 939, 954, 955.

⁸⁰ PG, t. 133.

⁸¹ D. Karathanasis. Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten des Altertums in den rhetorischen Schriften des Michael Psellos, des Eustathios und des Michael Choniates sowie in anderen rhetoris-

Традиционными для византийской эпистолографии стали не только библейские и античные мифологические образы, но и некоторые мотивы, например весны, поющих ласточек, соловья.

Особенно талантливо разработаны они в письмах Феодора Продрома (XII в.) и Иоанна Апокавка (XII—XIII вв.), жившего в Эпирском деспотате уже в пору образования на территории Византийской империи четырех латинских и трех греческих государств⁸². Вот как обыгран мотив весны и одной ласточки, еще не делающей весны, в письме Феодора Продрома эфору:

«О мудрая, благословенная моя головушка! Вот уже третий день напрягаю я слух свой, с нетерпением ожидая какой-нибудь весенней песни от священной твоей ласточки. Она же, не знаю, — то ли гнушается нашим пустынножительством (ведь ласточки охотнее поют в многолюдных местах), то ли не может переносить нашу зимнюю стужу, но предпочитает молчать и слишком долго не начинает своего пения. Я не думаю, чтобы эта ласточка завидовала нашей песне. Быть может, она считает нас недостойными своей песни? О моя славнейшая из ласточек! Не удлиняй же нам зиму своим затяжным молчанием, но пой и песней доставляй радость весны! Хоть мы и знаем, что одна ласточка весны не делает, но ты делаешь, потому что ты — лучшая из ласточек. Ведь, как сказал Гераклит, один человек стоит десяти тысяч, если он наипрекраснейший; точно так же одна ласточка может считаться за десять тысяч, если ей выпал самый лучший жребий. Конечно, десять тысяч ласточек скорее сделают весну, и я, по крайней мере, уже вижу сияние весеннего дня, медленно поднимающуюся с земли травку и деревья, покрывающиеся цветами, словно пушком. С такими надеждами мы ждем тебя, о мое святое очарование! Не заставляй же нас и дальше жить при одних таких надеждах, а воздай письмом за письмо, не жалуясь на то, что отдашь золото за медь, но,

chen Quellen des XII. Jahrhunderts. Jnaug. Diss. München, 1936. Перечень имен собственных, встречающихся в письмах Михаила Пселла, издан особо: *F. Drexl. Index Nominum zu den von Sathas, Boissonade, Hase, Ruelle und Tafel edierten Psellosbriefen.* — BZ, Bd. 41, 1941, S. 299—308.

⁸² См.: «Памятники византийской литературы IX—XIV веков», стр. 212, 319.

пожалуй, радуясь тем, что облегчишь душу, отягощенную множеством забот. Будь здоров!»⁸³

Мотивы весны, поющих птиц звучали и в античной эпистографии, например в письме № 40 (68) императора Юлиана⁸⁴. Таким образом, этот прием, как и сама техника сравнений, метафор и других средств образной выразительности, перешел в византийскую эпистографию эпохи расцвета феодализма из эпистографии античной. Такого же происхождения ставший тоже типичным для византийского письма X—XIV вв. прием экфрасиса; посредством него также в довольно сильной степени достигалась деконкретизация содержания. Развернутые отступления, превращающиеся в целый ряд вариаций на одну и ту же тему, встречаются в византийской эпистографии указанного периода чрезвычайно часто. Вот один из примеров — письмо Феофилакта Болгарского знатному константинопольскому вельможе «Господину Григорию Каматиру»: «Увы, скажешь ты, давно уже не приходило к нам письмеца из Ахриды от архиепископа. Конечно же важная причина заставила его прислать нисьмо сейчас. Ведь архиепископ не безызвестен мужу, вокруг которого шумит множество царских дел и для которого получать письма от других — не менее обременительно, чем отвечать им. Итак, откуда же это вновь явившееся дело? Столь нам оно некстати! Откуда? А по причине склонности твоей к добрым деяниям: ведь бог дал тебе большую силу у царя, и ты не усумело пользуешься божественным даром, но являешь себя достойным даже большей власти; ибо тем, что пока дал тебе бог, ты распоряжаешься достойно: подаренные тебе таланты используешь в своих деяниях, показывая, что и к тебе относятся слова, сказанные справедливым господом, воздающим по заслугам: «Будь первым из десяти городов». Ведь сейчас в твоей, архонтской, власти дать кое-что и нам, то, чего нет в теперешние дни нашего железного века, но что было в золотой век, воспетый Гесиодом. Ты тот, который вновь объединил разобщенное самой природой — опухоль пра-

⁸³ PG, t. 133.

⁸⁴ Номер 40 означает письмо по изд.: «L'empereur Julien. Oeuvres complètes, texte ét. et trad. par J. Bidez», t. I, partie 2-me. Paris, 1924; номер в скобках означает письмо по т. II изд.: «Juliani imperatoris quae supersunt praeter reliquias apud Cyrillum omnia. Rec. Fr. C. Hertlein», V. I, II. Lipsiae, 1875—1876.

вов и умеренность. Первое ты изгнал из людей дурного поведения, второе сладким потоком влил в людей добросердечных. В одном случае ты сдерживаешь меры несправедливостей, в другом — добрых людей поощряешь к еще более явной добродетели, лечишь то, что разрушилось, и воссоединяешь разобщенное. Вне всякого сомнения, ты возьмешь под свою защиту и гонимую Ахриду, пока она еще не навлекла на себя ненависти. То, что мы терпим от наместников, разве не вызывает к тебе, к огромной силе, которой ты обладаешь у царя, данной тебе от бога для того, чтобы и города и народы называли тебя еще большим благодетелем за твое умение улаживать дела с правителем и за твое высокое положение у императора? Это мне и развязало язык и вселяет в меня уверенность, что хоть немного склонит слух твой к моей болтовне»⁸⁵.

За сложной манерой выражения мысли, которая требовалась по законам риторики, за неизбежным дипломатическим лицемерием и лестью в этом письме стояли бедствия болгар, которых в X—XI вв. физически истреблял византийский император Василий II, прозванный за это Болгаробойцей; те же, кто остался в живых или родился позже, в XI—XII вв., страдали от бремени непомерных налогов и притеснений византийских наместников. Но экфрасис затмил собой конкретное содержание письма — таков был эпистолярный этикет: конкретную просьбу, за редчайшим исключением, не следовало выражать в письме; о ней мог сказать письмоносец, а в письме требовалось показать умение льстить придворному вельможе или императору и витиевато излагать свои мысли. Именно так написано другое письмо того же автора, адресованное ипату философов (т. е. главе философской школы) в городе Смирне:

«Если хочешь послушать что-либо трагическое, о ипат философствующих христиан или христианствующих философов, попроси от нас писем к вашей дружбе. Ибо ничего другого не донесут они до тебя, кроме стенаний и плача, так как теперешнее наше положение позволяет нам писать только на такую тему. Если же ты сыт трагическим, в изобилии вкусив его из расположенных вблизи тебя областей, то все же не откажись принять его из Болгарии. И не показывай нас за письма, сообщающие те-

⁸⁵ PG, t. 126, p. 368, п. № 6 из 75, изданных И. Меурснем.

бе о наших делах. Ведь ничего другого написать мы не можем, если б даже и хотели. Весть о несчастьях сама собой появляется под пишущим пером. Если только мы беремся писать, — мы пишем о несчастьях. Но сам ты легче воспримешь подобное, потому что не во всем счастливы те, кто отличается добродетелью»⁸⁶.

Хотя в этом письме нет конкретных фактов, подтверждающих бедственное положение болгарского народа, однако сквозь традиционную риторику и дипломатическое лицемерие здесь прорываются горе и страдания болгар, оказавшихся под властью Византии.

Деонкретизация содержания достигалась и таким приемом: употреблением обобщенных названий народов вместо конкретных (в письме № 46 Пселла скифы — это и русские, и венгры; в письме № 18 Мануила Палеолога под скифами подразумеваются все варварские народы⁸⁷) либо использованием архаических или редких географических названий. Так, Пселл в письме № 205 (т. II итал. изд.) кесарю называет родину Гесиода Аскру.

И все же, говоря о византийских письмах указного периода как о таких литературных произведениях, в которых форма превалирует над содержанием в ущерб последнему, нельзя забывать о том, что подобная тенденция хотя и достигла огромных масштабов, однако не вытеснила окончательно писем, сугубо деловых по характеру. Примеры их можно найти в переписке того же Пселла, Феофилакта Болгарского, Николая Кавасилы и других авторов⁸⁸. Некоторые письма отличаются необыкновен-

⁸⁶ PG, t. 126, p. 441, n. № 40 из писем, изданных И. Меурсисом.

⁸⁷ Номер письма дан по указанному выше изданию Мануила Палеолога, стр. 27.

⁸⁸ У Пселла это п. № 27, 50, 56, 60, 66, 86, 111, 119, 120, 122, 133, 134, 156, 181, 182, 225, 243, 251. Многие письма Феофилакта Болгарского позволяют уяснить специфику феодального развития средневековой Болгарии в период византийского господства. По этому вопросу см.: Г. Г. Литаврин. Болгария и Византия в XI—XII вв. М., 1960, стр. 11, 12, 30, 76, 80—90, 298, 300, 304—306, 316—318, 320—325, 328—332, 335, 336, 338, 361, 368, 370—373; R. Katičić. Korespondencija Teofilakta Ohridskog kao izvor za historiju srednjovekovne Makedonije. — «Зборник радова Византолошког института», т. 8/2, 1964, стр. 176—189 (резюме на нем. яз.); D. Xantalos. Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Makedoniens in Mittelalter. München, 1937. Письма Николая Кавасилы изданы далеко не полностью: 18 — в BZ, Bd. 46, 1953, S. 18—46 («Der

ной смелостью в обличении всей порочной политической системы византийского государства, его религиозных и военных институтов и критикой в адрес самого василевса. Таково, например, послание к императору Афанасия, патриарха Константинопольского 1289—1293 и 1303—1309 гг., в котором в завуалированной форме выражена идея обоснования феодального строя и императорской власти:

«Поскольку ты не воспитываешь сыновей своих так, как угодно богу; поскольку ты не заботишься о подданном, как отец; поскольку осквернена и поколеблена церковь, так что в алтарь входят не только те, о ком не известно, но и о ком известно, что они недостойны; поскольку весь народ не только остается без поучения, но даже оскверняется при входе в церковь; поскольку пребывают в бездействии те, кто призван принимать решения, а сами они безнравственны и несправедливы; поскольку сокрылись правда, справедливость, судебное разбирательство и милосердие; поскольку никогда еще столь безнаказанно не гибло так много монахов и монахинь; поскольку ты в состоянии вершить общице и собственные свои дела с помощью господи и вместе с господом, однако принимаешь бесполезные решения; поскольку войско выступило в поход, но нет того, кто наставил бы воинов на ум и устранил бы их идти войной с именем Христа; а вместо этого воины предаются разврату, грабежам и воровству, так откуда же у них будут силы победить? поскольку, зная о непослушании и противозаконии иудеев, из-за чего они и погибли, мы все-таки тоже непослушны и совершаем противозаконие еще большее,— сколько времени те презирали сотоварищей по рабству, мы же презираем владыку и царя и великого бога!»⁸⁹

Briefwechsel des Mystikers Nikolaos Kabasilas. Kommentierte Textausgabe von P. Enepekides»; критические заметки к этому изданию см.: R.-J. Loenertz. Chronologie de Nicolas Cabasilas 1345—1354.— «Orientalia Christiana Periodica», v. 21, 1955, 205—231; 2 письма издал Буассонад в «Anecdota graeca nova», Paris, 1831; 2 других — Пападопулос-Керамевс (Παπαδοπούλου-Κεραμεινός, 1885); 1 письмо — Таффали в кн.: «Thessalonique au XIV^e siècle. Paris, 1913, p. 153. Степень конкретности содержания этих и других неизданных еще писем Николая Кавасилы пытался определить Р. Гийан: R. Guiland. La correspondance inédite de Nicolas Cabasilas.— BZ, Bd. 30, 1929/1930, S. 96—102.

⁸⁹ PG, t. 142, p. 512, 513.

Несмотря на определенную риторичность — совершенно очевидно умышленно примененный автором прием анафоры (в греческом тексте 12 предложений начинаются с союза *ὅτι* — «поскольку», — письмо Афанасия несет чрезвычайно большую смысловую нагрузку, рисуя неприглядную картину коррупции церковного, военного и государственного аппаратов Византийской империи в конце XIII — начале XIV в. Прием анафоры усиливает резкость тона этого письма, заостряя внимание на каждой анафорической фразе, заключающей единую, неповторяемую в другой подобной фразе мысль.

А вот пример письма, крайне противоположного этому по глубине и объему сообщаемых в нем сведений. Это письмо Феодора Протропа Алексею Аристину, номофилаку (хранителю законов) и орфанотрофу (надзирателю сиротского дома св. Павла в Константинополе) при императоре Алексее I Комнине (1081—1118)⁹⁰:

«Когда же, о досточтимый владыка, приду я к тебе и предстану пред лицо твое? Когда же питье твое смешаю со слезами радости? У меня вид клейменого человека, весь я испещрен точками — так выглядят ремесленники и кузнецы, лица которых покрыты сажей; если угодно, такими бывают полинявшие пятнистые змеи без яда. Те серые пятна, которыми покрыт я, похожи еще на стадо Иакова: голова моя облысела, нет на ней ни одного волоска, вместо прежней благоухающей златокудрой гривы я пошу на шею какую-то немощную голову, и она у меня такая, как была у Елисея и Павла, только без пророческого и апостольского дара.

Когда же своими устами я поведаю тебе о муках, которые терплю из-за этой болезни? Ведь от различных бед этой проклятой заразы, уже прошедших и еще предстоящих, я едва не покончил с собой! Меня удержало только то, что несчастье это коснется и моей чудовищной огромной бороды. Поэтому я то и дело утешал себя такими словами: «О несчастный, тебе неприятна твоя безобразная внешность, потеря священных волос, то, что никто к тебе теперь не приближается, никто не общается с тобой и видеть тебя даже самым дорогим для тебя людям кажется предвестием какого-то несчастья. Но за все это удосто-

⁹⁰ Алексей Аристин занимал эти должности, вероятно, с 1107 по 1118 г.

ишься ты награды... доберется болезнь и до твоей проклятой бороды. А потому брось, наконец, свою печаль, не раздражайся и, вместо того, чтобы быть похожим на Пана, будь лучше похож на человека».

Так говорил я самому себе и при этом проводил по щеке пальцами. Когда же я не стал ощущать совсем никакой шершавости, никакой щетины, то, конечно, обрадовался и едва не принес благодарственную жертву и называл болезнь своей спасительницей. Но вот когда волосы мои совсем все выпали, то голова, словно в осеннюю пору, лишилась пристойного для нее украшения. А борода моя продолжала цвести, словно в разгар весны, и распушсалась, не старея, подобно садам Алкиноя. Но было это не к благополучию: не грушу за грушей, не смокву за смоквой выбрасывала она, а волос за волосом, щетину за щетиной, как артишок за артишоком. Кто же несчастнее меня, скажи, досточтимый владыка? Голова моя похожа на пестик, а щеки — на лесную заросль. Я это говорю, ничуть не обвиняя самого себя в начале речи, имея на это полное право. Я словно знаменитейшие полководцы: одержав победу, они сами убивают врагов; побежденные же не ждут, когда враги убьют их, но, вонзив собственные ножи в свои внутренности или в какую-нибудь другую часть тела, кончают самоубийством, не допуская, чтобы вражеская рука похвалилась их головой; таковы Катон, Брут и Кассий. Так же и я: пока тело было здоровым, волосы росли обильно и как у щеголя, я симметрично расчесывал бороду, не как философы, а премного наомехаясь над теми, кто был несчастлив в отношении волос на голове: ведь не было такого лысого человека, который, едва увидев меня, тотчас не смутился бы: не было такого длиннобородого, который, встретившись со мной, не хотел бы провалиться сквозь землю. Теперь же, с тех пор как на меня обрушилось это безобразное бремя, я не дожидаясь, когда другие станут поносить меня и бранить, по сам себя обвиняю и сам себя отдаю желающим потешаться надо мною... Ты смеешься? Смейся сколько угодно над этим письмом. Ведь я написал его не без хитрого умысла, а чтобы ты, истратив всю силу своего смеха при чтении этого письма, меньше смеялся бы надо мною. Будь здоров!»⁹¹

⁹¹ PG, t. 133.

Глубина мысли, заключенная в письме, была различной не только у разных эпистолографов, но даже в творчестве одного и того же автора. Доказательство тому — письма Никифора Григоры; останавливаться подробно на их характеристике нет необходимости, так как их анализ дан в монографии Р. Гийана и в его вступительной статье к изданным им письмам Никифора Григоры⁹². Согласно наблюдениям французского византиста, «Григоря испытывает слишком глубокое влияние риторики, чтобы его письма не несли следов ее. Он злоупотребляет изукрашенным стилем и историческими воспоминаниями, в частности легендой об Александре, и слишком охотно вкрапывает в свои письма цитаты и особенно стихи Гомера. Это — необходимая дань литературным условностям века»⁹³.

И в то же время, как указывает Р. Гийан, некоторые письма Григоры кратки и написаны просто. Это прежде всего рекомендательные и письма «на случай», содержащие уверения в дружбе, упреки корреспондентам, которые пишут ему недостаточно часто, сожаление по поводу отъезда друга и т. д.⁹⁴ Но и относительно риторических писем Григоры Р. Гийан делает вывод: несмотря на то, что «очень большая часть их запятнана риторикой»⁹⁵, все же и эти письма сообщают нам немало новых ценных сведений о его корреспондентах, о внутреннем и внешнем политическом положении в империи, о некоторых явлениях интеллектуальной жизни (в частности, о чрезвычайном оживлении в середине XIV в. научных знаний, особенно в области астрономии, о начавшейся в некоторых кругах образованных людей борьбе против невежественных софистов, а также о некоторых событиях религиозной жизни — о споре противников и сторонников Паламы и др.)⁹⁶.

⁹² R. Guiland. *Essai sur Nicéphore Grégoras, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1926; «Correspondance de Nicéphore Grégoras». Texte édité et traduit par R. Guiland. Paris, 1927.

⁹³ R. Guiland. Указ. соч., стр. 260.

⁹⁴ Там же, стр. 262, 268.

⁹⁵ Там же, стр. 268: «Григорий нагромождает образы и сравнения и начинает — иначе не скажешь — некоторые письма историческими и мифологическими воспоминаниями».

⁹⁶ См.: R. Guiland. Указ. соч., стр. 263—267.

Ясно ощутимое присутствие в письмах Григоры риторики — видимо, результат указанного выше стремления византийцев X—XIV вв. возродить наследие античности, но не столько самый дух его, сколько некоторые средства выразительности, отдельные технические приемы и законы художественного творчества, имевшие не столько общечеловеческое значение, сколько значение только для какой-то одной вполне определенной эпохи. Именно этим объясняется «нагромождение античных образов и сравнений» в письмах Никифора Григоры, а также его стремление писать письма в стиле адресата. Такое стремление оставляет сильный отпечаток на его письмах, ибо чем более образован человек, к которому адресуется Григора, чем более высокий пост при дворе он занимает, тем более сложно, витиевато и высокопарно выражает свои мысли автор. Достаточно привести хотя бы начало пространного письма философу Иосифу, побуждающее его написать труд по астрономии:

«...Писать сейчас к твоему великоразумию попудило меня одно важное дело. Слышу от многих, что ты, изучив досконально и как это тебе было необходимо книги Аристотеля и его древних толкователей, решился и сам выпустить что-то важное, полезное для многих. Хвалю замысел, хвалю и наше время! Как жестокий палач, оно все перебудоражило, но оно же дало нам людей, способных послужить общей пользе и словами и без слов. Это и есть тот благородный груз, который остается от прежде живших мудрецов и проносится памятью сквозь века...

Наш богатырь разума, я говорю о великом ученом логофете, испугался, что с ним вместе, сосудом всяческой учености, умрет в могиле память о нем, о его занятиях небесными явлениями и тем, что на земле, под землей и вокруг земли. То же постигло бы и Сократа, если бы Платон и Ксенофонт, чьи учителя, не оседлали бы язык и не превознесли бы его пред потомками. Вот почему великий логофет оставил людей бездейственных молчать в покое, а сам, словно какой всемирный элладодик, оглянувшись очами души окрест себя, провел наблюдения в поднебесной, шаг за шагом рассмотрел все, что было от начала века, изучил труды, касающиеся всего, исследовал то, что подлечит рождению и гибели, понял, что значит жизнь и при помощи разума и без него, и на прошлое, уже утекшее, обратил мало внимания, а всю заботу отдал будущему по-

колению, тому, которое придет в науку, чтобы оно избавлено было от напрасной и ложной дороги...»⁹⁷

О теоретических требованиях, предъявляемых к искусству письма в XIV в., можно судить по специально посвященной эпистолярному жанру 14-й главе в сочинении «Краткий свод риторики», написанном философом Иосифом, адресатом Григоры⁹⁸. Осуждая некоторых современников, которые составляют письма, чрезмерно похожие на настоящие речи (*λογεῖσθαι*), или стремятся усвоить и воспроизвести тон исторического сочинения, Иосиф советует искать тон повествования, рассказа, ибо письмо, говорит он, — «это известие о новостях, разговор друга с другом... Надо избегать ораторской или ритмической прозы либо, по крайней мере, пользоваться ею весьма умеренно»⁹⁹. Призывая эпистолографов писать просто и избегать чрезмерной утонченности, Иосиф все же рекомендует вкрапывать в письма изречения древних мудрецов, пословицы, сентенции и особенно мифы и легенды, которые, по его мнению, приятно украшают письмо. Высшее изящество, говорит он, будет заключаться в вставленных стихах Гомера или какого-нибудь древнего и неизвестного поэта¹⁰⁰.

В этих словах Иосифа примечательно требование, согласно которому эпистолограф, избирая для себя технические способы письма, должен обращаться к античности и «писать просто, избегая чрезмерной утонченности». Уже здесь можно почувствовать смутное стремление найти какой-то новый подход к использованию античного наследия. Это стремление становится более ощутимым в последний, заключительный период истории византийской эпистолографии.

Последний период византийской эпистолографии (конец XIV — первая половина XV в.)

В этот период византийской эпистолографии впервые появляется ощущение исторической дистанции между античностью и своим временем. Античное наследие впервые

⁹⁷ П. № 13 по изд. Р. Гийана (см.: «Памятники византийской литературы IX—XIV веков», стр. 363).

⁹⁸ См.: «*Rhetores graeci*», ed. Chr. Walz, v. 3. Stuttgart, 1836.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

осознается не как нечто разрозненное, а как единое целое. Отсюда — иная цель при обращении к античности: стремление заимствовать не отдельные ее элементы, а воспроизвести целостный облик по возможности всех античных элементов в обобщенной форме, потому что они — славное прошлое, далекое от теперешней действительности. Отсюда и стремление видеть в античности такую целостную систему, которую следует лишь реставрировать, поскольку ей присуще нечто общечеловеческое, не имеющее конкретных признаков ни древней, ни новой эпохи.

В связи с таким новым взглядом на последние античной культуры, а также под влиянием важных исторических и идеологических явлений XIV—XV вв. (задачи объединения греков для борьбы с посягавшим на их национальное единство и самостоятельность Западом в лице участников крестовых походов и еще большая угроза со стороны турок) письма этого времени получают большое политико-философское содержание. Свойственное им ранее раздвоение формы и содержания преодолевается, и единство их медленно, но неуклонно приводит к гармоничному слиянию мысли и слова, т. е. к возрождению античности на новой основе.

Рассмотрим признаки такого возрождения.

Из эпистолярной практики начинают теперь исчезать те приемы, которые способствовали деконкретизации содержания. В наиболее типичных в данном случае письмах сообщаются совершенно конкретные сведения, без каких-либо отступлений и рассуждений хотя бы о смысле происходящего. Вот, например, письмо Георгия Амируци (Трапезундского) Виссариону, повествующее о страшном бедственном событии — взятии в 1461 г. Трапезунда турками, но повествующее просто, с большим человеческим чувством, но затемненным искусственно преувеличенным трагическим пафосом:

«...То, что я давно предсказывал и доказывал нашим гражданам и о чем писал твоей милости, прося о спасении захваченного в плен одного из моих сыновей, — свершилось и получило конец свой. И хотя я знаю, что весть моя ужасна и что ты не удержишься от слез, все же я воздам тебе небольшое благодарение, поведав об общих бедствиях. Ибо что пользы оставаться в неведении о наших собственных бедах? К тому же я напрасно молчал бы о том, о чем теперь повсюду, думается мне, кричит и распространяется молва.

Итак, знай, что общая наша родина¹⁰¹, увы, полопена чужеземцами и доведена до крайних бедствий. И хотя и заключено примирение с неприятелем, но никакой пользы нет от соглашений, которым уступила наша родина: она страдает почти так же, как те, кто ведет ожесточенную войну.

Итак, пусть будет сказано главное из несчастий, которое ты, я думаю, будешь оплакивать много дней, много ночей, ибо ты хорошо относишься и к эллинам, но и свою родину любишь более всего. Необходимо, чтобы ты узнал о случившемся скорее, чтобы ты смог все это оплакать. Ибо ужасно быть в неведении о случившемся, особенно если огорчение неизбежно.

Итак, весьма могущественный властелин многих и великих народов, уже царствующий над греками и ромеями, уже, быть может, даже не зная, на что претендовать еще, из-за любви к славе и из желания большей власти предпринял великий поход против Синопы и других жителей Пафлагонии, снарядив не столь уж много триер, сколько всевозможных орудий и приспособлений для осады. Сам же, встав во главе пешего войска, — свыше 5 или 10 мириадов, не сказав даже ни единого слова, направился в Азию. Столь смело вторгнувшись в неприятельскую землю, он тотчас же, вопреки всеобщему ожиданию, овладел ею. Ибо у пафлагонцев не было времени ни собрать оружие, ни тренироваться, чтобы уметь владеть им; и более уже не надеясь ни на что доброе, они отчаялись в самой судьбе, которая многих часто избавляла от больших опасностей. И вот, сдав города и гарнизоны со всем, что в них было, пафлагонцы тотчас поставили его господином над всем этим...»¹⁰²

Далее Георгий Амируци описывает взятие турками Синопы и Трапезунда, пленение его родственника Василия и просит Виссариона выкупить Василия из плена.

Важная черта византийской эпистолографии XIV—XV вв. — появление оживленной переписки восточных деятелей с западными и западных с восточными. Это вызвано приближением возрожденческого движения на Западе, прежде всего в Италии, которое было немыслимо без освоения греческой культуры.

¹⁰¹ Виссарион родился в Трапезунде.

¹⁰² PG, t. 161, p. 723—725.

Как отражение новой ступени в овладении античным наследием, сказавшейся в том огромном увлечении, с каким на Западе принялись читать и переводить греческих авторов, а на Востоке — латинских, в письмах византийцев XIV и особенно XV в. зазвучала новая тема — чисто филологические или литературоведческие рассуждения, пояснения и т. д. Таковы, например, два письма Константина Ласкариса (XV в.); одно обращено к некоему испанцу Иакову Ксимуцу Муриэлю, жившему на острове Сицилия, завоеванном в то время арагонскими королями. Константин Ласкарис рассказывает о жизни и сочинениях грамматика II в. нашей эры Геродиана, о Феодосии, сократившем через несколько веков его труды, и о своих сокращениях одного из сочинений Геродиана:

«Весьма ученый Геродиан, чье слово много значит в грамматике, красноречивейший Иаков Ксимен, был сыном того Аполлония Александрийского; из-за бедности покинул он родину, пришел в удивительный некогда Рим, общий очаг во время правления Антонина Благочестивого, справедливого и в обоих языках красноречивого. Геродиан, любезно принятый им, получив почет и благодетельствованный императором, не только увеличил распространение греческого языка, начав преподавать его, но и сочинил много удивительного, угождая царю. Среди его сочинений сочинение «О тонах» — я имею в виду острое ударение — написанный для него большой труд в 20 книгах. Впоследствии, сокращая его, Феодосий сохранил и число книг и размеры их, поскольку нельзя было большое сокращение заключить в одной книге, особенно раздел о разнообразных ударениях и названиях. Этого не сделал и я, хотя нередко желал сократить, чтобы не испытать того, что испытывают некоторые, производя сокращения: кажется, что они вычерпывают из Нила воду по капле. Сократив 16-ю книгу и составив по четыре пары новых, я послал их тебе, любителю греческого языка и ударений, чтобы впредь ты мог знать, какие слова ставятся с тяжелым ударением, какие с облегченным; ведь это необходимо знать и латинянам, и грекам. Так мы используем благоприятный случай по необходимости кратко сказать об ударении в названиях. Будь здоров»¹⁶³.

¹⁶³ PG, t. 161, p. 955.

Второе письмо того же автора обращено к греку Георгию Плаценту, который не понимает, как звучат по-гречески заимствованные из латинского языка слова *ὄφφικιον* и *ὄφφικιάλιος*. Константин Ласкарис дает свое объяснение этим, а также другим латинским словам, проникшим в то время в общий диалект греческого языка, не одобряя, между прочим, подобных заимствований, ибо он не видит в них особой необходимости:

«Ты часто просил меня, друг Георгий, рассказать тебе о значении слова *τοῦ ὄφφικίου*, о котором много говорят в своих спорах латиняне. Ты говоришь, что ни чтения не понимаешь, ни звучания не слышал. Так вот, чтобы ты знал, о чем спрашиваешь, слушай:

Τὸ ὄφφικιον и *ὄφφικιάλιος* хотя и произносят у нас, по звуку эти латинские, и пользуемся мы ими по привычке, словно своими, с тех пор, как римляне завладели греками, и особенно с тех пор, как тот Константин основал удивительное государство. Вследствие овладевшей нами привычки мы пользуемся и многими другими словами в общем диалекте, и даже такими, каких будто бы не хватает среди наших собственных слов; отсюда *φούρνος* (пекарня) и *ὀσπίτιον* (гостеприимство; остановка почью во время пути; ночлег) и другие.

...Будь здоров, и если что еще нужно, — смело пиши»¹⁰⁴.

Или вот письмо Виссариона, присланное из Рима Феодору Газскому, оценивающее его перевод на латинский язык сочинения Феофраста «О растениях» и «Проблем» Аристотеля:

«Переведя «О растениях» Феофраста и «Проблемы» Аристотеля, ты совершил великий подвиг и подарил латинянам подарок, ибо первого сочинения вообще у них не было, а второе у нас самих существовало с такими ошибками, что едва можно было понять сказанное. Ты же перевел и все исправил — и мысль, и выражение, и если что было изменено, то ты, как и следовало, восстановил так, как должно было быть у Аристотеля в этом сочинении. Большой наградой тебе за это будет похвала от ученых душ нынешнего и будущего поколения. Ведь это дело огромной трудности, по за него и почет немалый будет; если и не от многих людей, то ведь многие и не пони-

¹⁰⁴ PG, t. 161, p. 955.

мают; то, что случается в отношении всякой другой добродетели, то бывает и в подобном случае, и все-таки в этой добродетели следует упражняться, если даже никто не поймет и никто не выразит удивления. Если же ты удовлетворишь требования не только архиерея, судьи и свидетеля, но мудрого мужа и если найдутся двое или трое, которые в состоянии по достоинству понять и удивиться,— делай свое дело и твори добро латинянам, мужам мудрым и достойным; ибо среди твоих людей у тебя нет таких, которым ты сделал бы добро; если же ты будешь стараться для черни, то достаточно хотя бы только напомнить о Сократе, что этого делать не следует: ибо тебе это не подобает. Но, желая уделять время другим, более полезным делам, ты совершенно отступишься от переводческого дела. Не огорчайся в поисках добывания пропитания, не занимаясь переводами: ведь все, чем мы владеем, принадлежит и тебе, и откуда питаемся мы, оттуда будешь питаться и ты, и не просто так, а как равный нам по положению; и если ты решишь переселиться в другую страну, то не переселяйся ни к кому другому, а только к нам»¹⁰⁵.

Возрождение византийцами XIV—XV вв. античного наследия на новой основе сказывается в том, что для выражения содержания по-прежнему привлекаются образы из античной мифологии, делаются ссылки на античных писателей, приводятся античные пословицы, но все это в весьма умеренном количестве; причем редких, малопонятных образов и ссылок нет. Например, у Мануила II Палеолога, Димитрия Кидониса, Михаила Глики из античных образов встречаем Дедала, Мидаса, Креза, Орфея, Одиссея, Сциллу и Харибду, Тюхе; из античных авторов приводятся ссылки на Гомера, Фукидида, Исократа, Демосфена, Платона, Аристотеля. Даже некоторые мотивы, известные из сочинений того или иного древнего автора, даются без упоминания его имени. Например, при кратком пересказе Мануилом II Палеологом известного рассказа Пиндара о том, как по воле Зевса на родосцев из облака посыпалось золото¹⁰⁶, делается ссылка не на Пинда-

¹⁰⁵ PG, t. 161, p. 685.

¹⁰⁶ Пиндар. Олимпийские оды, VII, ст. 49 сл. Намек на эту легенду есть в 89-м фрагменте одного из писем императора Юлиана.

ра, а на античную мифологию вообще (*κατὰ τὸν μῦθον*)¹⁰⁷.

В другом письме того же автора, адресованном также Димитрию Кидонису, выражая желание, чтобы адресат в скором времени прибыл к нему и появился неожиданно, словно Посейдон из морской пучины, автор замечает, что он «не станет пересказывать миф»¹⁰⁸, т. е. он ограничивается одним намеком на общеизвестную легенду. Что касается частоты употребления античных имен и пословиц, то они встречаются в письмах Мануила II Палеолога, Димитрия Кидониса и Михаила Глики не более одного-двух раз в письме. Так сказывается умеренное использование поздними византийскими эпистолографами тех средств идейно-художественного воздействия, которые оставила в наследство античность. Новизна подхода к выбору этих средств состоит теперь в следующем: ранее античное наследие осваивалось по каким-то отдельным частям, в зависимости от специфической для данного исторического периода установки — например, необходимости подражать стилю только аттических авторов классической Греции или черпать из античного художественного наследия доклассической эпохи все, чем ради доказательства своей учености можно было поразить ум и слух своих современников. Теперь, в период XIV—XV вв., намечается новый подход к античному наследию: оно осваивается не по частям, а как единое целое, и берется из него не то, в чем усматривается параллель к теперешнему времени, а то, что имеет общечеловеческое значение для всех времен как отражение общности человеческих знаний, этических и эстетических понятий, т. е. используется то, что вошло в сознание всякого образованного человека как неотъемлемая часть его культуры.



¹⁰⁷ Мануил II Палеолог, п. № 4 по указ. изд., стр. 5. Адресовано оно Димитрию Кидонису.

¹⁰⁸ Там же, п. № 4, стр. 3.

Ф. А. Петровский

ВИЗАНТИЙСКИЙ РОМАН

Начинать обозрение византийского любовного романа или повести¹ лучше всего с «Любви Исмипия и Исмипы» Евматия Макремволита². Хотя датировка этого романа до настоящего времени не может считаться безусловно выясненной (его относили и к VII, и к IX—X, и к XIII вв.), но с полной уверенностью можно считать его написанным в эпоху византийскую. Вместе с тем в романе Евматия видна несомненная связь с теми поздними античными романами, которые сочинены так называемыми «эротическими» писателями и фабулы которых следуют, при всем их разнообразии, одной и той же любовной схеме. Таковы любовные повести Ахилла Татия, Гелиодора, Ксенофонта и даже самый лучший и оригинальный роман о Дафнисе и Хлое Лонга. В своих воспоминаниях о Гете Эккерман воспроизводит следующий разговор с ним от 20 марта 1831 г.: «Сегодня Гете за обедом сказал мне, что на днях перечел «Дафниса и Хлою».

— Поэма так хороша,— сказал он,— что в наши скверные времена нельзя сохранить производимого ею впечатления, и, перечитывая ее, изумляешься снова. В ней все освещено ясным, солнечным светом, и кажется, будто видишь картины из Геркуланума; равно эти картины оказывают обратное действие на книгу, и при чтении приходят на память фантазии.

— Мне нравится известная замкнутость, выдержива-

¹ О названиях этих произведений см.: Харитон. Повесть о любви Херрея и Каллироя. М.—Л., 1954, стр. 168.

² Об имени автора см.: «Византийская любовная проза». М.—Л., «Наука», 1965, стр. 122 и сл.

емая в поэме, — сказал я (т. е. Эккерман. — *Ф. П.*). — Почти нет чуждых намеков, которые выводили бы нас из счастливого круга. Из богов действуют только Пан и нимфы, другие едва упоминаются, и ясно, что потребности пастухов ограничиваются этими божествами.

— И однако, несмотря на значительную замкнутость, — сказал Гете, — перед нами раскрывается целый мир. Мы видим всякого рода пастухов, земледельцев, садовников, виноградарей, корабельщиков, разбойников, воинов, имевших граждан, важных господ и рабов.

— Мы видим также людей на всех жизненных ступенях от рождения до старости; равно перед нашими глазами проходят различные домашние занятия, которые приносят с собой переменяющиеся времена года.

— А ландшафт! — сказал Гете. — Он немногими чертами обозначен так ясно, что позади действующих лиц мы видим: вверху — виноградники, нивы, плодовые сады, внизу — луга с речкой и небольшой рощицей, а вдали расстилается море, и нет следа пасмурных дней, тумана, облаков и сырости, всегда голубое чистое небо, приятный воздух и постоянно сухая почва, где можно лечь без одежды. Вся поэма, — продолжает Гете, — свидетельствует о высоком искусстве и образованности. Она так обдуманна, что в ней нет ни одного недостающего мотива, и все она как нельзя более основательны, например клад, найденный на берегу моря в гниющем трупе дельфина. И какой вкус, какая полнота и нежность чувства! Их можно сравнить с лучшим, что только было написано. Все отвратительное, вторгающееся извне в счастливую область поэмы, как-то: нападение, грабеж и война — всегда рассказано самым кратким образом и не оставляет почти никакого следа. Порок является вследствие влияния горожан, и притом не в главных лицах, а в аксессуарах. Все это первостепенные красоты...

Требуется написать целую книгу, чтобы как следует оценить все достоинства этой поэмы. Следовало бы ее перечитывать раз в год, чтобы поучаться из нее и вновь чувствовать ее большие красоты» (перев. Д. В. Аверкиева).

Повесть о Дафнисе и Хлое — единственный древний греческий роман (если не считать «Киропедии» и поэмы о Дигенисе Акрите), начинающийся с описания детства его героев, обреченных, казалось бы, провести всю жизнь в незатейливой деревенской обстановке. Но будь это так,

то из этого вряд ли было бы возможно создать занимательную повесть, которая оказалась бы по вкусу читателям. А читателя или слушателя любого рассказа интересует вовсе не обычная, повседневная жизнь, а жизнь полная приключений, в описание которой входят всевозможные события и чувства, отвлекающие от обычного, встречающегося в жизни человека. Как и теперь, так и в древние времена (а в древние времена, пожалуй, и еще больше) нас интересует главным образом то, что выходит за пределы простого описания жизни: занимательный рассказ, несходные характеры действующих лиц, разнообразие событий, перемены судьбы, неожиданные бедствия, внезапная радость, тоска, счастливый или, как иные любят, несчастный конец событий, словом, все то, что перечислено в требованиях для рассказа в античной риторике.

Такого рода схема имеется во всех известных нам греческих романах, в которых она то усложняется, то упрощается; наличествует эта схема и в романах византийского времени. Ближе всего к схеме разных греческих романов подходит византийская «Повесть об Исминии и Исминне» Евматия Макремволита, для которой основным образцом и по схеме, и по содержанию послужил роман Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт»³. Рассказ ведется от лица героя повести, который в начале ее до такой степени невинен, что ему неведомек даже явные знаки влюбленности в него девушки, увлекшейся им с первого взгляда. Он даже прямо спрашивает у своего друга: «А что такое любовь?» (I). Заключается же весь роман словами Исминии: «Влюбленные одобряют нашу повесть за множество любовных утех, девственные и чистые возрадуются целомудрию, сострадательные пожалеют о наших злосчастиях — так память о нас станет бессмертной».

«Повесть об Исминии и Исминне» — единственный из византийских романов XII в.⁴, ставший известным русским читателям в XVIII в.: «Любовь Исмены и Испениаса». М., 1769. Да и то это был только перевод французской перелицовки книги Бошана «Les amours d'Isméne

³ См.: «Византийская любовная проза», стр. 124.

⁴ Из византийских романов XII в. три — «Повесть об Исминии и Исминне», «Родапфа и Досикл» Феодора Продрома и «Дросилла и Харикл» Никиты Евгениана дошли полностью (с незначительными лакунами), один — «Аристандр и Каллитейя» Константина Манассиас — во фрагментах.

et d'Isménias». В настоящее время роман Евматия впервые переведен с греческого С. В. Поляковой («Византийская проза». М.—Л., «Наука», 1965) и сопровождается обстоятельной статьей с примечаниями, но с подробным изложением этого романа можно было познакомиться и ранее по книге П. В. Безобразова «Очерки византийской культуры». (Пг., 1919, стр. 105—115).

Второй византийский роман, переведенный на русский язык,— это «Повесть о Дросилле и Харикле», вышедший в 1969 г. в издательстве «Наука».

Эта повесть, судя по самым общим чертам ее содержания, построена по той же схеме, как другие греческие повести эллинистического времени. Сам автор повести, предпосылая ей коротенькое предисловие, указывает только на эти общие черты, не делая никаких указаний на особенности своего романа.

Дросилла и Харикла здесь содержатся
Побег, скитанья, бури, грабежи и плен,
Враги, тюрьма, пираты, голод и нужда,
Темницы мрак ужасный, даже солпочным
Лучам в нее проникнуть запрещающий,
Ошейник из железа крепко скованный,
Разлуки тяжкой горе нестерпимое,
Но после все же бракосочетание.

Для нас такое изложение может показаться даже несколько проническим, так как ничем не выделяет повесть Никиты Евгениана из ряда других древних античных романов, а между тем «Повесть о Дросилле и Харикле» отличается от них многими своеобразными чертами, общей схемой их, правда, не нарушающими, но придающими ей особый колорит. Поэтому никак нельзя согласиться с той отрицательной оценкой этого романа, какую дает ему покойный П. В. Безобразов: «Полнейшее отсутствие вкуса приводит его в дебри нелепости. «Много на свете прекрасных вещей,— думает герой,— по нет ничего прекраснее девушки, когда она просыпается в полдень, покрытая каплями пота»⁵. Если сравнить то, что осуждает Безобразов, с началом книги пятой, которое он и переска-

⁵ П. В. Безобразов. Очерки византийской культуры. Пг., 1919, стр. 116.

зывает, то сразу будет видно, как искажено то, что описывает Никита Евгениан (V, 3—25):

Но вот Дросилла пробудилась и, привстав,
Была не в силах даже слова вымолвить:
Глядела на Харикла онемелая
И насмотреться не могла на милого.
И отирала пальцами испарину,
Как жемчугами щеки ей покрывшую.
И если бы кто видел после сна ее,
Вскричал бы: «Зевс, родитель небожителей,
Тебе известно все, что услаждает жизнь:
Веселье, песни, нега, вкусный стол, вино,
Дворец роскошный, серебро и золото,
Богатство, словом, и довольство полное.
Все это в радость, кто же против этого,
Но что сравнится с девушкой румяною,
Когда она к полудню пробьдается,
Испариною легкой увлажненная,
Как луг весенний под росой утренней?
Ведь лишь поцеловав ланиты девушки,
Такою нежной влагой орошенные,
В груди уймешь ты пламя и огонь зальешь,
Спедающий и жгущий сердце пылкое,
Все безысходной страстью истомленное
И, словно уголь, от любви горящее.

Повесть Никиты Евгениана особенно интересна теми своими особенностями, какие отличают ее от других греческих романов и вместе с тем от выросшей из них «жизненной» литературы. Несмотря на связь этой повести с греческими романами в ее приключенческом внешнем оформлении, она отличается от них тем, что описания приключений ее героев отступают на второй план перед лирической ее сущностью, составляющей главный ее интерес.

Своеобразное отношение литературоведов к византийскому роману, существовавшее до конца XIX в., и то презрение, которое проявляли к нему вообще и, в частности, к повести Никиты Евгениана, можно скорее всего объяснить недостаточным знакомством критиков с подлинными текстами произведений византийских авторов. Это

особенно хорошо видно по суждениям о «Повести о Дросилле и Харикле». Повесть эта стала известна лишь в 1819 г., да и то была она опубликована по неполной ее рукописи французским ученым Буассонадом⁶.

А, например, Левек, зная ее лишь по рукописи, обрывавшейся на седьмой книге, опрометчиво попытался восстановить сюжет повести — и «восстановил» его совершенно произвольно и неверно⁷.

Содержание повести о Дросилле и Харикле, если излагать его по порядку событий самой повести, таково.

Во время празднества в честь Диониса парфяне нападают на парфянскую столицу Барау и берут в плен Дросиллу и Харикла. Дросилла становится рабой жены владыки парфян, Хрисиллы, а Харикла заключают в тюрьму. Там ранее заключенный в ней Клеандр рассказывает о своей любви к Каллигоне, о бегстве с нею и пропаже ее. Харикл рассказывает о любви к Дросилле. Хрисилла влюбляется в Харикла, сын ее, Клипий, в Дросиллу, которую Харикл выдает за свою сестру. На парфян нападают арабы и пленяют Клеандра, Хариклу и Дросиллу. Дросилла падает с повозки, на которой ее увозят арабы, в море. Отчаянье Харикла. Начальник арабов отпускает на волю Харикла и Клеандра. Дросилла, узнав на берег моря, спасается в деревне, где ее находят Харикл и Клеандр у приютившей Дросиллу доброй старушки. Харикла и Дросиллу находят их отцы. Клеандр умирает с горя, узнав о смерти Каллигоны, а Дросилла и Харикл возвращаются на родину и вступают в брак.

Само собою разумеется, такая схематическая передача повести не дает возможности оценить весь рассказ Никиты Евгениана, но дает только обычную схему греческого романа. Но важна совсем не эта схема, а то, как сумел автор на этой основе, или канве, создать свой роман, и те приемы, благодаря которым он мог сочинить оригинальное произведение.

В романе совсем нет отягощающих его подробностей и отвлекающих внимание читателя картин; автора интересуют только те мысли и чувства, которые охватывают его ге-

⁶ «Nicetae Eugeniani narrationem amatoriam...» edidit vertit atque notis instruxit Io. Fr. Boissonade. Lugduni Batavorum, 1819.

⁷ «Nicetae Eugeniani Drosillae et Chariclis rerum libri IX»: Nunc integros edidit Io. Fr. Boissonade.— «Erotici scriptores». Parisiis, editore Ambrosio Firmin Didot, 1856.

роев и второстепенных лиц повести. Поэтому все описательные ее части скуны, по тем не менее очень выразительны. Все действующие лица обрисованы чрезвычайно ярко и живо. Особенно хорошо это видно во второй части повести, где описана деревня и живущая в ней гостеприимная старушка. Следует вместе с тем отметить, что Никита Евгениан мало говорит от себя, допуская это только в седьмой книге повести, а в остальной ее части он с необыкновенным мастерством пользуется тем, что сказано другими авторами, вплетая в свою повесть и пересказы Феокрита, и ацакреоптики, и то, что он находит в греческих эпиграммах — Павла Силенциария, Македония и др., порою соединяя их эпиграммы в одно стройное целое, что особенно хорошо видно в стихах 625—643 книги шестой, где сплетены эпиграммы Павла Силенциария и Паллада, которые он отнюдь не цитирует, но передает в ритме своей повести, прямых же цитат у него совсем нет. Примером такой переработки можно привести стихи III, 153—162.

О горе! Деву, что на плясках Вакховых
Блистала раньше красотой небесною,
Не уступаая и Лаиде прелестью,
Недуг терзает тяжкий. О проклятие!
Смотрите: вся в морщинах кожа нежная.
О ужас, ужас! Где вы, силы прежние?
Да проходи ж ты, слабость ненавистная!
Не только тело пронадевает женское,
Но и толпа с ним вместе всех поклонников!

Стихи эти восходят к эпиграмме Македония AP, V, 271:

Ту, что блистала среди красавиц в вакхической пляске,
Ту, чьею гордостью был блеск золотых кастаньет,
Старость взяла и болезнь; а любовникам страстным, что прежде
Жаждали встретиться с ней и умоляли ее,
Стала противна она. Прошло полнолушье, и нечем
Ей возместить свой ущерб и возродиться опять.

Приключения, подобные приключениям Дросиллы и Харикла, описываются и в другом византийском романе того же времени — романе Феодора Продрома о Роданфе и Досикле, рассмотренном в диссертации А. Д. Алексидзе и в

его статье, приложенной к переводу повести Никиты Евгениана.

Мы не будем останавливаться на взаимоотношении романов Никиты Евгениана и Феодора Продрома, так как это достаточно освещено в упомянутых работах А. Д. Алексидзе; отметим только, что роман Продрома гораздо больше, чем роман Никиты Евгениана, связан с привычными для греческих романов особенностями и традициями. Поэтому мы считаем роман Никиты Евгениана во многом уже значительно свободнее от норм софистического романа, перепасыщенного риторикой. Общим для обоих романов остается, однако; то, что оба они написаны не риторической ритмической прозой, а ямбическим триметром. Но у Продрома его обращение к шестистопному ямбу (с его византийскими особенностями)⁸ еще не есть реформа стиля, тогда как у Никиты Евгениана это отнюдь не формальный момент. Надо обратить внимание на то, что у него стихотворная форма становится прямо необходимой при обращении традиционной любовной повести в истинно лирическое произведение. Это ясно из лирических стихов (III, 169—386) и отдельных рассказов и песен, приводимых Хариклом в описании празднеств в честь Диониса (III, 135—322).

Обращение обоих поэтов, и Продрома и Никиты Евгениана, к шестистопному ямбу выделяет их среди других известных нам византийских романов и тем, что этот стихотворный размер с введением в него еще и дактилического гексаметра (у Никиты Евгениана в обеих песнях Барбитона — III, 263—288 и 297—322 и в плаче Дросиллы — VI, 204—234, у Продрома в пророчестве — IX, 196 и сл.) отнюдь не присущ византийской поэзии, которая уже не пользовалась старыми формами стиха, а применяла пятнадцатисложный «политический» стих, соответственно изменению живого разговорного языка.

Наступает новая эпоха, когда коренным образом изменяются византийские романы. Появляются романы, в которых преобладает сказочное содержание. Примерами их могут служить стихотворные романы о Каллимахе и Хрисорое и о Бельтандре и Хризанце.

⁸ См. статью К. Свободы: «La composition et le style du roman de Nicéas Eugenianos par Karl Svoboda». — «Actes du IV congrès international des études byzantines», v. I. Sofia, 1935.

Любовный роман о Каллимахе и Хрисоррое

Стихотворный роман о Каллимахе и Хрисоррое дошел до нас в единственном списке, находящемся в Лейдене и озаглавленном «Τὸ κατὰ Καλλιμάχου καὶ Χρυσόρρου ἐρωτικὸν διήγημα». Впервые это произведение было опубликовано в собрании греческих романов Ламброса (Париж, 1880). В настоящее время роман этот опубликован вместе с переводом на французский язык Пишаром (Michel Pichard — Paris, «Les Belles-Lettres», 1936).

Частично этот роман опубликован в русском переводе в сборнике «Памятники византийской литературы IX—XIV веков». М., «Наука», 1969, стр. 387—398.

Хотя прямых указаний на то, кто был автором этого анонимного романа, и нет, но есть основание предполагать, что он сочинен Андроником Комнином, двоюродным братом императора Андроника II, между 1310—1340 гг.

Роман написан пятнадцатисложным «политическим» стихом, т. е. таким же, как и роман Манасси и повесть о Дигенисе Акрите. По языку своему он близок к греческому классическому языку, по со значительной примесью слов и выражений из языка койне и живой речи XIV в. В романе 2607 стихотворных строк; пропусков в тексте рукописи не много. Рукопись все время перемежается заголовками, написанными тем же стихотворным размером, что и основной текст. Заголовки эти написаны красными чернилами. Иногда они прерывают основной текст; так, например, после стиха 471 идет заголовок: «Ответ печальный юноне, девицей этой данный» — или заголовок между стихами 1280 и 1283 (заголовки входят в общий счет стихов):

О рока злобного скрижаль, судьбы безумной воля,
Не медли, завершай скорей свои предначертанья.

Содержание повести о Каллимахе и Хрисоррое следующее. У одного царя было трое сыновей, из которых он хотел выбрать себе одного преемника (стр. 25 и сл.):

И пикому из них не мог отдать он предпочтенья,
А передачу всем троим совместно полновластья,
Могущего их привести и к мятежам и к бедам,
Считал недопустимой царь и гибелью грозящей.

И вот царь отправляет всех троих в путешествие, и того из них,

Кто в доблестных деяниях всех царственное будет,

он и назначит наследником престола и отдаст ему «всю власть самодержавья». Через некоторое время царевичи приходят в лес, за которым видят сильно укрепленный дворец, оказывающийся впоследствии замком дракона-людоеда (ст. 178—204). Братья приходят в ужас при виде таинственного замка и отступают от него, но младший из братьев, Каллимах, решается все-таки в него проникнуть, что ему и удается при помощи волшебного кольца, данного ему старшим братом. Во дворце он, пройдя через множество роскошных покоев, находит наконец в самом роскошном из них прекрасную девушку, привязанную за волосы к потолку (ст. 449—471). После рассказа девушки о постигшем ее несчастье она советует ему спрятаться от дракона, прикрывшись стоящей в зале серебряной лоханью, что он и исполняет (ст. 473—500). Появляется дракон, истязает девушку, дает ей корку хлеба и воды, а сам наедается до отвала и засыпает (ст. 502—544). Каллимах убивает дракона и освобождает девушку (ст. 553—584). Затем он открывает девушке, Хрисоррое, кто он такой, и выслушивает рассказ о ее несчастьях. Они влюбляются друг в друга (ст. 594—840). После этого следует рассказ о несчастьях, постигающих Каллимаха и Хрисоррою.

Однажды пекий царь, случайно заехав к замку, видит Хрисоррою и в нее влюбляется. Желая овладеть Хрисорроей, царь возвращается в свою страну, чтобы набрать войско и завладеть Хрисорроей. Но он заболевает от любви. Появляется старуха колдунья, обещает излечить царя и помочь ему захватить Хрисоррою (ст. 1066—1115). Колдунья заговаривает золотое яблоко и отправляется с царем и сотней воинов к замку (ст. 1217—1236). Она прячется на острове около замка (ст. 1241—1260), создает привидение в образе дракона, будто на нее нападающего, вопит, на крик ее прибегает Каллимах и упиточажает дракона (ст. 1262—1301). Старуха дает ему волшебное яблоко, спрятав которое на груди Каллимах падает замертво; прибегает Хрисорроя и от ужаса падает в обморок. Появляется царь с воинами и похищает Хрисоррою (ст. 1304—1326).

Братья Каллимаха видят сон о его гибели (ст. 1337—1346). Они идут искать его, находят с яблоком на груди и, прочтя надпись на яблоке, как оно может оживить мнимоумершего, дают Каллимаху его понюхать и оживляют его (ст. 1349—1430). Рассказав братьям о своих приключениях, Каллимах пускается на розыски Хрисоррои (ст. 1438—1526). Узнав, где она находится, он нанимается в помощники царского садовника (ст. 1530—1824). В конце концов любовники встречаются (ст. 1827—1875), но их свидания открыты, и их приводят к царю на суд, на котором Хрисорроя смело оправдывается (ст. 2443—2502), а царь, узнав всю правду, приказывает сжечь колдунью. Счастливые любовники возвращаются в свой замок.

Сюжет повести о Каллимахе и Хрисоррое совершенно сказочный в начальных частях романа: три сына царя, отправляющихся на подвиги, волшебный замок дракона, красавица, заключенная в замке, волшебное яблоко — все это настоящая сказка. Но не такова последняя часть романа, начинающаяся заголовком «Но вот теперь уж и конец несчастьям наступает». При всей фантастичности и фольклорности мотивов здесь нельзя не увидеть типично византийский политический момент — восхваление справедливого и мудрого владыки.

После Хрисоррои выступает Каллимах с рассказом о своих приключениях. Это последняя, краткая заключительная часть, подобная риторическим частям ранних греческих романов.

Бельтандр и Хризанца

Этот роман гораздо короче романа о Каллимахе и Хрисоррое. В нем всего около 1350 стихов. Он был издан в Париже в 1880 г., а в 1925 г. в Афинах.

Некогда в Византии жил император Родофил, у которого было два сына, Филандр и Бельтандр. Последний был замечательно удачливым и ловким охотником. Он был хорош собой, высок и храбр. Белокурые волосы его вились, глаза красивы и блестящи, а белая грудь его как у статуи из холодного мрамора.

Этот прекрасный и храбрый юноша был, однако, презираем своим отцом и, несмотря на уговоры брата, не мог вытерпеть этого и решил покинуть отечество и поискать

счастья на чужбине. Родофил не мог допустить, чтобы его сын стал подчиненным другого государя, и послал своих воинов удерживать его и уговорить вернуться на родину, обещая ему и богатство и всяческий почет. Но Бельтандр упорно продолжал свой путь. Вдали от родины он впервые остановился:

«Была прекрасная лунная ночь, на зеленом лугу журчал родник. Он раскинул палатку, сел на землю, заиграл на флейте и, вздыхая, жалобно запел: «Горы и долины, холмы, равнины и ущелья, плачьте со мной, оплакивайте несчастного, который, из-за бесконечной ненависти к нему и тяжких упреков, сегодня покинул свою страну и лишился всей ее славы».

Блуждая и страстно стремясь к приключениям, Бельтандр проходит Малую Азию и достигает Тарса. Наконец доходит он до великолепного «замка любви» — Эротокастроны, который был «с удивительным искусством выстроен из сердолика. На стенах этого блистательного строения были, как зубцы, расположены головы драконов и львов из переливающегося красками золота, исполненные замечательными мастерами; казалось, что из их пастей вырывалось ужасное и свирепое рычание, а сами они могли двигаться, точно живые звери, кричать, говорить и отвечать друг другу».

Бельтандр подошел к воротам и прочел вырезанную на них надпись: «Тот, кого ни разу еще не ранили стрелы любви, да будет тысячу и тысячу раз проклят: он вовсе не достоин видеть Эротокастроны».

Начиная с этого эпизода ближайшие страницы романа типологически близки к западноевропейскому куртуазному роману (особенно к «Роману о Розе»). Юноша переступает порог, входит в замок, полный волшебных садов и удивительных деревьев, затем подходит к дворцу, построенному из драгоценных камней, и видит в одной из зал его изваяния, изображающие жертв любви. На одной из статуй вырезана надпись: «Бельтандр, второй сын царя Родофила, всемогущего повелителя всей римской земли, томится любовью к дочери царя великой Антиохии, княжне, зовущейся Хризанца, блистательной, прекрасной, порфирородной». На подножии другой статуи он читает: «Дочь царя великой Антиохии Хризанца любима Бельтандром, но любовь разъединила их на две половины».

Стремясь узнать свою участь, проникает он в другую залу, еще более великолепную, блистающую алмазами и драгоценными камнями. Своды этой залы как будто даже не соприкасаются с землей. Посредине залы стоял трон, на котором восседал владыка любви. Он повелевает Бельтандру рассказать о его приключениях, вручает ему золотой прут и говорит, что на следующий день пред ним предстанут сорок знатных девушек, из которых Бельтандр должен выбрать прекраснейшую и дать ей этот прут из золота, железа и топаза. Из этих девушек тридцать семь отвергаются, а три проходят перед глазами Бельтандра. Из них он выбирает ту, у которой «брови черные и чудесно очерчены, образуя изумительно очерченные мосты. Нос ее сработали грации, создали ее рот и жемчужные зубы, губы как розы, уста благоухают. Подбородок кругл и великолепно очерчен, ее руки белы и нежны, а шея словно точеная...»

Бельтандр передает ей данный ему прут, но все внезапно исчезает. Он снова пускается в путь и приходит в Антиохию, царь которой принимает его к себе на службу. В дочери царя он узнает ту, которой в Эратокастроне он передал прут, данный ему богом любви. Молодые люди влюблены друг в друга. Они встречаются по ночам в саду царского дворца. Но однажды Бельтандра заметили сторожа, его хватают и бросают в тюрьму. Верная служанка царевны Хризанцы уверяет суд, что Бельтандр приходил в сад на свидания с пей, а не с Хризанцей. Царь прощает Бельтандра, и между ним и служанкой патриарх Антиохии и потариус заключают фиктивный брак. Но свиданья с Хризанцей продолжают. Однажды ночью любовники с верной свитой убегают и, наконец, потеряв своих спутников, прибывают на родину Бельтандра. Старший брат Бельтандра в это время умер. Родофил радостно встречает сына и его возлюбленную. Роман кончается описанием брака между ними, и Роданф, обращаясь к своему двору, восклицает:

Вы видите, вельможи и знатные люди,
Я вновь нашел потерянного моего сокола:
Он был мертв, но вернулся ко мне из глубин Аида.

Весь роман проникнут мыслью о невозможности противиться Судьбе — Тюхе. Этою мыслью проникнуты многие средневековые литературные памятники. Автор этого

романа неизвестен, неизвестна и дата его написания, но можно предполагать, что он относится к XIII в. и до взятия Антиохии турками в 1269 г.

Мы сделали краткий и беглый обзор византийских романов, из которого видно, как видоизменялись эти романы, следуя вкусам их читателей. Сначала они продолжают традиции раннего греческого романа и остаются верными их старинным схемам, которые, впрочем, никогда не исчезают, а затем только осложняются и становятся более отвлеченными. Следует особо отметить, что в XII в. исчезает их мифологический характер, но вместе с тем в них не проникает и христианское влияние, которое ярко выступает в «житийной» литературе. В любовных романах остается их языческая подоплека, но никакие боги в них никакого участия не принимают, а появляются только в сновидениях. Руководят действием лишь Любовь и Судьба, либо благоприятная для действующих лиц, как в романе о Каллимахе и Хрисоррое, либо беспощадная, какая постигает Клеандра и Каллигону, но ведь они не главные, а второстепенные лица в романе о Дросилле и Харикле.

Такое сближение типов западноевропейского и византийского романа в XII в. указывает на значительное усиление культурных связей между Византией и романо-германским Западом Европы.



Я. Н. Любарский

ВНЕШНИЙ ОБЛИК ГЕРОЕВ МИХАИЛА ПСЕЛЛА

(К пониманию художественных возможностей
византийской историографии)

Проблема литературного портрета интересна как сама по себе, так и потому, что в способе изображения внешности литературных персонажей наглядно и зримо (почти в буквальном смысле слова) проявляются общие эстетические принципы людей определенного времени и общества.

В некоторых случаях, приступая к описанию внешности своих героев, Пселл считает нужным оговориться: «Пусть никто не обвиняет меня и не считает, что я позорю философию, если решаюсь восхищаться красотой тела... Если Священное писание и не ценит телесную красоту, то оно не отвергает природу самое по себе, но лишь ради того, чтобы, восхищаясь ею, мы не чуждались высшего. Если смотреть на материальный мир нематериальным взором и испытывать к нему пристрастие, лишенное страсти, то это не только не предосудительно, но и чрезвычайно похвально» (Scr. min., I, p. 149). Пселл предупреждает здесь нападки религиозных фанатиков: φιλοσοφία, позорить которую не хочет писатель, — система религиозно-аскетических взглядов монахов и монашествующих византийцев. Конкретность выпада становится совершенно очевидной из другого пассажа: «Я знаю многих людей из числа строго монашествующих (так описательно мы переводим греч. Τῶν εἰς ἄκρον φιλοσοφησάντων. — Я. Л.), которые не упоминают о телесной красоте и не считают возможным хвалить за нее людей, прославляя их за достоинства более значительные и высокие: твердость ума... душевное благородство» и т. п. (Bibl. gr., IV, p. 308). Сам принявший схиму, Пселл испытывает некоторое неудобство, когда сталкивается с необходимостью описать внешность. Впрочем, он быстро справ-

ляется со своим смущением и преподносит читателю портреты персонажей (матери — Bibl. gr., V, p. 6; кесариссы Ирины — Scr. min., I, p. 167).

В сомнениях Пселла нет ничего необычного. Вопрос об отношении к человеческому телу, особенно красивому, всегда в средние века разделял сторонников христианско-аскетического и «гуманистического» мировоззрений. Отражение этих споров мы находим в сочинениях Пселла, который сам явно на стороне «гуманистов».

«Гуманизм» писателя носит ярко выраженную христианскую окраску: телесная красота, заявляет он, по своей ценности не идет ни в какое сравнение с душевными добродетелями, хотя в соревновании одинаково добродетельных людей красивый обладает очевидными преимуществами (Bibl. gr., IV, p. 308). Некоторые герои писателя не только не культивируют, но, напротив, уничтожают свою красоту, расцветающую помимо их воли (кесарисса Ирина — Scr. min., I, p. 167; мать Пселла — Bibl. gr., V, p. 6; мать Михаила Кирулария — Bibl. gr., IV, p. 307). Внешность человека важна для Пселла не сама по себе, а как выражение его внутреннего содержания. «Я восхищаюсь, — пишет Пселл о физиогномистах, — знатоками этого рода философии, потому что они одобряют тело душе, сопоставляют его с душой... Благодаря этому они понимают, что означает ее (речь идет о кесариссе Ирине. — Я. Л.) внешний вид, и по внешности умеют распознавать суть, так что неподвижные глаза свидетельствуют об одном праве, подвижные и живые о другом» (Scr. min., I, p. 162). Связь между «внешним» и «внутренним» устанавливается, как правило, прямая и механическая. Вид героя непосредственно свидетельствует о его сущности (Bibl. gr., IV, p. 39 — Константин Лихуд; Chron., II, p. 178 — Константин Дука). Помимо «зеркала души» — глаз, основную роль играют брови: прямые свидетельствуют о мягком и даже женственном праве, высокие изогнутые — о суровости или наглости (Bibl. gr., V, p. 20; Chron., I, p. 22 и др.).

Портрет героя был непременным компонентом ряда аптичных и зависящих от них ранневизантийских жанров. В дальнейшем, в связи с христианизацией и спиритуализацией литературы, он почти полностью исчезает из произведений византийской словесности. Напротив, его реставрация в X в. (в «Дигенисе Акрите» у Льва Диако-

на) явилась, видимо, следствием общего возрождения античных художественных норм.

Пселл, примыкая к теоретикам «второй софистики», считает описание внешности обязательной составной частью энкомия¹. Скорее всего именно из ораторских сочинений вместе с другими элементами риторики проникли эти описания и в «Хронографию»².

Выяснению генезиса портрета пселловских героев может способствовать рассмотрение его структуры. В большинстве своем этот портрет представляет своеобразную «сборно-разборную конструкцию». Взор автора как бы скользит — чаще всего сверху вниз — по предмету изображения, фиксируя отдельные детали, каждая из которых без труда может быть исключена или заменена другой. Именно это позволяет составить нечто вроде «инвентарной описи» элементов женского и мужского портретов. Общими для того и другого являются голова (ἡ κεφαλὴ), лицо (τὸ πρόσωπον), волосы (ἡ θρίξ), брови (αἱ ὄφρυες), глаза (τὰ ὀμματα), нос (ἡ ρίς), рот (τὸ στόμα), руки, пальцы (αἱ χεῖρες οἱ βραχίονες οἱ δάκτυλοι), цвет кожи (τὸ χρῶμα), рост (τὸ μέγεθος, ἡ ἡλικία), голос, речь (ἡ φωνή). В женском портрете встречаются щеки, зубы, сосцы, колени, лодыжки и др.

Из двенадцати учтенных нами здесь портретов³ описание глаз встречается в десяти случаях, роста — в шести,

¹ Энкомиаст, по Пселлу, описывает «то, что украшает душу, то, что придает красоту телесной природе, и то, что дано герою его происхождением и озарением свыше» (Scr. min., I, p. 180). Изображение внешности считал обязательным компонентом моподии античный теоретик риторики Мепандр (L. Spengel. Rhetores graeci, t. III. Lipsiae, 1856, p. 436).

² Начиная с продолжателя Феофана византийская историография находится под сильным воздействием риторики (см.: R. Jenkins. The Classical Background on the scriptores post Theophanem. — «Dumbarton Oaks Papers», 9, 1954). Большое влияние риторики оказала и на «Хронографию» Пселла (Я. Любарский. О жанровой и композиционной специфике «Хронографии» Михаила Пселла. — ВВ, № XXXI, 1971, стр. 23—37).

³ Нами учтены здесь следующие портреты: из «Хронографии» — императрицы Зои (I, p. 120; II, p. 49), Феодоры (I, p. 120), аланки — любовницы Константина Мономаха (I, p. 120; II, p. 45), младенца Константина — сына Михаила VII (II, p. 178—179), Василия II (I, p. 22), Константина IX Мономаха (I, p. 125; II, p. 30); из энкомиев и моподий — Стилианы (Bibl. gr., V, p. 68), кесариссы Ирины (Scr. min., I, p. 167), младенца-внука (Scr. min., I, p. 78), матери писателя (Bibl. gr., V, p. 6), его отца (Bibl. gr., V, p. 19), Иоанна Патрикия (Scr. min., I, p. 150).

бровей, волос, цвета кожи — в пяти, головы, лица — в четырех. Остальные элементы упоминаются реже.

Поддаются учету не только детали, но и примерный круг свойств, которые им чаще всего приписываются или отсутствие которых отмечается. Глаза — большие (Стилиана, Зоя, младенец Константин), живые (γοργοί), подвижные (мать, Ирина, внук). Волосы — светлые, золотистые, огненные (ξανθαί, χρυαί πορφαί — Стилиана, Зоя, внук младенец Константин), курчавые (οὔλας — Стилиана, внук). Брови — прямые или изогнутые (Стилиана, отец, Василий II, младенец Константин). Нос — прямой (εὐθεῖα) или с горбинкой (Стилиана, Зоя, младенец Константин). Голова или лицо — круглые (Стилиана, внук, Василий II, младенец Константин). Рост — большой (Зоя, Ирина, Феодора, отец). Цвет кожи — белый, блестящий (Стилиана, Зоя, мать, аланка, Константин Мономах).

Не станем продолжать этот реестр. Уже из приведенной его части видно: ни сами элементы портрета, ни их характеристика не являются изобретением Пселла или какого-нибудь иного византийского писателя: то и другое — традиция античного литературного портрета, возникновение которого следует отнести еще к Гомеру, функционирование — ко всему периоду классической древности⁴. Можно утверждать и большее: основные элементы внешности пселловского героя совпадают с деталями портрета средневековых западных писателей. В этом нет ничего удивительного: классические греческие нормы через посредство латинской литературы утвердились на Западе⁵. Античное происхождение портрета подтверждает и система сравнений и метафор, используемых Пселлом при описании внешности: белоснежная кожа, глаза — звезды, фигура, подобная кипарису, лицо — только что распустившийся бутон, щеки — розовый луг — все это хорошо известный арсенал древних изобразительных средств, клише.

Сюда же можно отнести изображение красоты через действие, которое она производит на смотрящего, и т. д.

⁴ Это обстоятельство настолько очевидно, что не пуждается в специальных доказательствах. См. напр. на книгу К. Якса (*K. Jax. Die weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung. Leipzig, 1933*), где подобраны и систематизированы традиционные детали идеального женского портрета в античной поэзии.

⁵ См.: *A. Schultz. Quid de perfecta corporis pulchritudine Germani XII et XIII saec. senserint. Vratislaviae, 1866.*

«Универсальность» и длительная традиция элементов внешней характеристики персонажей, казалось бы, исключают возможность более или менее точно возвести пселловские описания к какому-либо образцу. Такого образца не существует и в действительности, однако структура пселловского (а возможно, и вообще византийского) портрета более всего напоминает риторическую экфразу, нашедшую отражение в позднеантичном романе. Именно роман, вобравший в себя большинство традиционных элементов, впервые дает описание внешности как законченного целого⁶. Возможность прямого влияния романа на Пселла никак нельзя исключить, во-первых, потому, что Пселл хорошо знал и высоко ценил этот популярный в Византии античный жанр⁷, во-вторых, потому, что описания внешности, содержащиеся в романе, без сомнения повлияли на портреты героев «Дигениса Акрита», произведения, возникшего, видимо, немногим раньше пселловской эпохи⁸. С некоторой осторожностью можно даже говорить о прямом заимствовании византийским писателем деталей. О дочери Стилиана Пселл пишет: «τοὺς μέντοι μά στους εἶχεν ... μικρὸν ἢ οὐδὲν προχύπτειν δυναμένους»; у Ахилла Татия мы встречаем при изображении Европы: «μαῖοι τῶν στερνῶν ἡρέμα προχύπτοντ τεξ». О том, что эта деталь не осталась незамеченной византийцами, свидетельствует ее появление в «Дигенисе Акрите»⁹. Не станем приводить других соответствий: в большинстве своем они составляют часть общего стандарта и потому не могут служить доказательствами¹⁰.

⁶ См.: O. Schissel. Das weibliche Schönheitsideal in griechischen Romane.— «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Bd. II, 1907, S. 395 ff.

⁷ Перу Пселла принадлежит сочинение, в котором сравниваются Ахилл Татий и Гелиодор (Achilles Tatius, ed. Fr. Jacoby. Leipzig, 1821). Героев античного романа вспоминает Пселл и в «О стиле некоторых сочинений» (De op. daem., p. 48). Переведено на русский язык в «Памятниках византийской литературы IX—XIV веков». М., 1969, стр. 148—149.

⁸ См.: O. Schissel. Digenis Akrites und Achilleus Tatius.— «Neophilologus», Bd. 27 (1942), S. 143—145. См.: А. Я. Сыркин. Поэма о Дигенисе Акрите. М., 1964, стр. 209.

⁹ «Digenes Akrites», ed by J. Mavrogordato. Oxford, 1956, VI, 783.

¹⁰ Пселла можно заподозрить в заимствовании описания другой редкой детали: μυκτῆρες... τοῦ ἀέρος ἐλευθέρως — Bibl. gr., V, p. 70; ср.: ἡ δὲ ρίς ἐλευθέρᾳ τοῦς μυκτῆρας — Chron., II, p. 178; Heliod., II, 35: οἱ μυκτῆρες ἐλευθέρως τὸν ἀέρα εἰσπνέοντες, тот

Структурное сходство не скрывает, а, напротив, оттеняет отличие пселловского (а в значительной мере и вообще византийского) портрета от античных риторических описаний. Прежде всего внешность у византийского писателя изображена, как правило, много подробнее, чем в любой античной экфразе. Портрет-«гигант» дочери Пселла Стилианы состоит из двадцати одного элемента и занимает сто семьдесят пять строк современного издания. Портреты Василия II в «Хронографии» — соответственно девять и сорок. Константина, сына Михаила VII, — шесть и четырнадцать и т. д. Количество элементов и соответственно объем других описаний меньше, однако в большинстве случаев Пселл в принципе стремится к исчерпывающему изображению, не оставляющему места для воображения читателя. Достигается это не только умножением элементов, но и максимальной детализированностью каждого из них. Так, например, описание только одних бровей Стилианы занимает более 800 печатных знаков (Bibl. gr., V, p. 68—69).

Подобные скрупулезные описания вызывали раздражение современных критиков, не без основания считавших ряд портретов у Пселла тяжелыми, многословными и скорее напоминающими анатомический трактат, нежели литературное изображение¹¹.

Действительно, современный читатель должен сделать определенное эмоциональное усилие, чтобы эстетически воспринять внешнюю характеристику большинства героев Пселла. Следует, однако, иметь в виду, что эти описания — проявление и развитие одной из тенденций среднегреческой литературы. Византийский литературный портрет, как и вообще любая экфраза в средневековье, становится все подробнее и «тяжелее». В этом легко убедиться, сравнивая хотя бы внешние характеристики персонажей Евстафия Макремволита и Ахилла Татия, связанные между собой генетически¹².

Процесс восприятия и в то же время расширения и «усугубления» хорошо известных в античности элементов

же образ есть и у Анны Комниной. Редким эпитетом для волос является *φριξήλωσα* (Chron., II, p. 178; II, p. 31). Тот же эпитет встречается и у Гелиодора (Heliod., III, 4).

¹¹ E. Renauld. *Étude de la langue et du style de Michel Psellos*. Paris, 1920, p. 512.

¹² См.: Eust. Macremb., III, 6. Ach. Tat., I, 4.

внешнего портрета прослеживается на изображении Пселлом цвета. Историки эстетики неоднократно отмечали «слепоту» древних в отношении цвета. Весьма ограничена палитра красок и у византийцев, в частности у Пселла. Глаза героев писателя светлые (редко голубые), брови черные, кожа — белая с румянцем, волосы — русые, золотистые, огненные и т. д. Как правило, Пселл не выходит за пределы этого набора, хотя подчас (в стиле своих описаний) старается детализировать колорит. Вот как характеризует он, например, цвет волос дочери Стилианы: волосы, ниспадающие на спину, были «плотного русого цвета с небольшим золотистым оттенком», волосы же, опускающиеся на лоб, — «не совсем русые, но и не слишком темные, но имели светлый оттенок и скорее были похожи на золотистые...» (Bibl. gr., IV, p. 70). Пселл стремится максимально передать традиционными определениями *χρυσός* и *ξανθός*. В этом отношении метод писателя можно сравнить с приемами византийской книжной миниатюры, авторам которых удалось подчас воспроизвести тончайшие оттенки одного и того же цвета.

Детали «сборно-разборной» конструкции пселловского портрета, как правило, свободно нанизываются на нить повествования и редко имеют какую-либо четко выраженную связь с соседними элементами. Связь эта чаще всего сводится к цветовому контрасту (белое и черное, белое и красное). Черные брови оттеняют белизну кожи, румянец или красные губы подчеркивают белый цвет лица и т. д. Этот заимствованный из античности и уже успевший формализоваться прием в некоторых случаях создает эффектный цветовой образ в портрете, например, Константина Мономаха в «Хронографии»¹³.

Однако помимо цветового контраста, между элементами портрета почти всегда существует и другая более универсальная связь — соотношение симметрии и гармонии (*συμμετρία ἀρμονία*). Оба эти слова и их производные, особенно первое, чаще всего встречаются во внешних харак-

¹³ «Каждую часть его природа окрасила в нужный цвет. Голову сделала огненной и сверкающей, как солнце, грудь, живот до пог и спину, как бы соблюдая меру, наполнила чистой белизной. Тот, кому приходилось внимательно рассматривать его в молодости, его голову уподоблял по красоте солнцу со сверкающими лучами-волосами, а остальное тело — чистому и прозрачному кристаллу» (Chron., II, p. 31).

теристиках персонажей. В многократно уже упомянутом портрете Стилианы эти понятия применяются в отношении к бровям, ноздрям, рту, рукам, коленям — мы не включаем сюда случаи, когда Пселл пользуется близкими определениями, например «соответствие» (*ἀναλογία, ὁμολογία*) и др. То же самое и в других портретах: Константина Мономаха природа сотворила, «строго соблюдая пропорции» (*ἐμμελῶς συναρμόσασα*—*chron.*, II, p. 30), руки и особенно пальцы его отличались симметрией (*συμμέτρως ἔχοντες*). Красота матери Пселла заключена «в симметрии членов» (*Bibl. gr.*, V, p. 6) и т. п. Напротив, лицо Феодора было «несоразмерно с фигурой» (*Chron.*, I, p. 120)¹⁴.

Хорошо известно, что эстетические категории «симметрии» и «гармонии» берут свое начало у Платона, Аристотеля, стоиков и составляют наиболее существенную часть общего понятия «красоты» в античной эстетике¹⁵. Интересно, однако, что в античных литературных описаниях внешности симметрия и гармония почти никогда не фигурируют. Это вовсе не означает, что эти категории неизвестны древним писателям, скорее они молчаливо предпосланы портретам, как заметил это в применении к роману О. Шиссель¹⁶. Напротив, у Пселла, как, впрочем, и у некоторых других византийских авторов, понятия гармонии и симметрии повторяются с необыкновенной назойливостью и приобретают почти универсальное значение. Симметрия и гармония тесно связаны с другой категорией античной эстетики, также нашедшей широкое применение у византийцев, и в частности у Пселла, — «мерой» (*τὸ μέτρον*) и близкими ей «ритмом», «уравновешенностью» (*ῥυθμός, εὐρυθμία*)¹⁷. Если первые два понятия касаются скорее соотношения между элементами портрета, то последние выражают внутреннее качество той или иной детали или облика в целом. И тут примеры могут быть весьма многочисленны. Описание безобразной внешности ненавистного ему священника (*Scr. min.*, I, p. 67) Пселл начинает риторическим вопросом: «Может быть,

¹⁴ Весьма характерно в этом отношении описание внешности патрикия Иоанна (*Scr. min.*, I, p. 150). Почти целиком оно состоит из восторгов по поводу «гармонии» и «соразмерности» членов.

¹⁵ См.: А. Лосев, В. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965, стр. 36 и сл.

¹⁶ О. Schissel. Das weibliche Schönheitsideal..., S. 395.

¹⁷ А. Лосев, В. Шестаков. Указ. соч., стр. 13 и сл.

внешность его была достойной (μέτριος) и благообразной (εὐπρεπής)?» Следующая затем экфраса должна полностью опровергнуть это предположение. «Мера» здесь синоним «достойной красоты».

«Уравновешенность», внутренний «ритм» — компонент внешности многих идеальных персонажей Пселла¹⁸. Несколько упрощая смысл многозначного античного термина, можно сказать, что «мера» в эстетических теориях древних — середина между крайностями. Любая крайность плоха, в то время как середина между ними — «мера» — прекрасна. Представление это выражается Пселлом не только прямо, но и косвенно в самой структуре портретов и даже способе построения фраз. «Брови у нее (Стилианы — Я. Л.; Bibl. gr., V, p. 69) были не слишком изогнутыми, но и не совершенно прямыми; и то и другое нарушает меру». Это — один из штампов пселловских описаний. Писатель называет не свойство объекта, а те крайности, между которыми оно находится и которых оно избегает¹⁹. Повторение подобных конструкций создает впечатление уравновешенности, «внутренней меры», свойственных предмету изображения. В этом отношении особенность литературного портрета — проявление общих принципов византийской эстетики с его «математическим» подходом к прекрасному, предполагающему «не только точную симметрию частей, но и эвритмию и уравновешенность движений»²⁰.

Итак, все отличия пселловского портрета от античного, о которых мы говорили до сих пор, при ближайшем рассмотрении оказываются не столько отличными, сколько развитием и доведением до предела античных приемов. Некогда живые методы изображения и характеристики

¹⁸ Примеры приводятся нами в греческом оригинале, поскольку перевод не может передать лексическое оформление мысли: ἐκείνον (Константина Мономаха. — Я. Л.) ἡ φύσις οὕτω μὲν... ἐμμελῶς συναρμύσασα οὕτω δὲ εὐρύθμως (Chron., II, p. 30); тельце младенца-внука было ἐρρυθμμένον τοῖς μέλεσι (Scr. min., I, p. 80); о кесариссе Ирине: ἡ σὺμπασα ταύτης φύσις πρὸς κανόνα καὶ ρυθμὸν ἀπηκρίβωτο (Scr., min., I, p. 167). Понятия ритма и канона в последнем примере однозначны.

¹⁹ См., напр., описание бровей, глаз, груди Василия II (Chron., I, p. 22).

²⁰ G. Mathew. Byzantine Aesthetics. N. Y., 1963, p. 1. Математическим принципам византийской эстетики Дж. Мэтью посвящает далее отдельную главу (p. 23 f.). Ср.: А. Каздан. Византийская культура. М., «Наука», 1968, стр. 179 и сл.

внешности «застывают» и «окаменевают», как окаменевают и застывают в византийской эстетике и многие другие античные формы. Вместе с «окаменением» приемов становится неподвижным и как бы застывает и сам портрет. Это, однако, не результат падения мастерства, а сознательная тенденция, отвечающая закономерностям византийского мироощущения и художественного вкуса; все преходящее непременно должно соотноситься с вечным, подлинное с неизменным.

Большинство приемов византийского писателя служит этой единой цели. Характерный в этом отношении пример — сравнение героя со «статуйей» (ἄγαλμα). Впервые образ этот встречается у Сафо, затем появляется в романе²¹, у Пселла — компонентом многих портретов. Рост патрикия Иоанна, пишет Пселл, был таким, каким ваял статуи героев Дедал (Scr. min., I, p. 150). Константин Мономах, по Пселлу, — «статуя красоты» (Chron., II, p. 30). Дважды сравнивается со статуей и Константин Лихуд (Bibl. gr., IV, p. 391, 397)²². Можно предположить, что в ряде этих случаев слово ἄγαλμα употреблено не в значении «статуя», а в более общем — «образа», зафиксированном уже у Платона (см. Bibl. gr., V, p. 521). В обоих случаях, однако, живое и движущееся соотносится с неподвижным, застывшим и нормативным. Интересно в этой связи, что Пселл иногда в описаниях портрета прибегает к лексике, заимствованной из области ваяния, как бы поддерживая этим ассоциации со статуей. Так, о Константине Мономахе он пишет: «Природа изваяла и отполировала его, можно сказать, искусно вырезала его черты, украсив его со всем свойственным ей искусством» (Chron., II, p. 30—31)²³. Своеобразный парадокс: античные и византийские эпиграмматисты (в том числе и современник Пселла Христофор Митиленский) постоянно сравнивают восхищающие их скульптурные изваяния с живыми людьми, а писатель, рисуя человека, сопоставляет своего идеального героя со статуей. Помимо ощущения неподвижности, прямое или скрытое сравнение со статуей, естественно, должно толкнуть на мысль о нормативности, идеальном характере свойств персонажа. Нормативность, вообще свойственная византийской эсте-

²¹ Chariton, I, 4; Heliod., X, 9; Ach. Tat., III, 7; Anthol. Palat., X, 9.

²² Ср.: Scr. min., I, p. 191 (Склирипа), Bibl. gr., V, p. 72 (Стилиана), Chron., II, p. 22 (Василий II) и др.

²³ Ср.: Bibl. gr., V, p. 309 (о Михаиле Кируларии).

тике, находит не только косвенное, но и прямое выражение в пселловских портретах. «Природа,—пишет Пселл о кесариссе Ирине (мы уже цитировали это место. — Я. Л.),—создала ее в точном соответствии с канонem и ритмом» (Scr. min., I, p. 167). «Их рост,—замечает писатель об иверийских воинах,—как бы соответствовал канону» (Chron., I, p. 10). Канон здесь — некая идеальная мера, приближение к которой определяют эстетическую ценность человеческого тела.

Вряд ли можно говорить о существовании в Византии каких-то точно установленных стандартов идеальной красоты, хотя в практике византийского двора и были, видимо, определенные нормативы, удовлетворять которым должна была, например, невеста императора²⁴. Тем не менее византийский автор претендует на знание того, каким должно быть человеческое тело, отсюда несколько раз встречающиеся у Пселла в портретах выражения типа: «Как (где) нужно (подобает)»²⁵.

Итак, статичность, уравновешенность, внутренняя мера и нормативность оказываются главными чертами портретов героев Пселла, как и вообще в эстетике византийцев. Характерно, что динамика и отсутствие «меры» свойственны только портретам отрицательных персонажей, весьма немногочисленным у писателя. Портрет ненавистного автору священника рисуется Пселлом в следующих выражениях: «Он без всякой нужды выворачивает губы то вправо, то влево — делает это неожиданно и часто строит одну и ту же гримасу. Он вращает глазами, раздувает ноздри, выражая этим наглость и презрение, мотает головой, подергивает плечами, двигает руками и то хватается за шею, то скребет себя по животу, то гладит по бедрам или делает еще большую несурязицу...» (Scr. min., I, p. 67).

²⁴ На это указывает Г. Хунгер, основывающийся на сцене из «Бельтандра и Хрисанцы» и свидетельствах некоторых других авторов. Этот обычай Хунгер остроумно сопоставляет с упоминанием «канона красоты» у Анны Комниной и Никифора Григоры (см.: *H. Hunger. Die Schönheitskonkurrenz in Belthandros und Chrysantza und die Brautschau am byzantinischen Kaiserhof.* — «Byzantion», XXV, 1965).

²⁵ См. в описании отца (Bibl. gr., V, p. 20): части его тела «где нужно» (ὅπου δεῖ) утолщались и расширялись; «природа Георгия Маниака была такой, какая подобает (ὅποτα συμφέρει) полководцу» (Chron., II, p. 1). То же самое дважды говорит о своих героях Анна Комнина.

Место спокойного величия идеальных героев²⁶ занимают здесь непрерывные суетливые движения отвратительного автору персонажа. «В глазах византийца, — пишет В. А. Лазарев, — человек был неподвижен тогда, когда он был преисполнен сверхчеловеческим, божественным содержанием, когда он так или иначе включался в покой божественной жизни. Человек же в состоянии безблагодатном или доблестном, еще не «упокоившийся» в боге или не достигший цели жизненного пути, изображался крайне подвижным, полным нервного напряжения»²⁷.

Принципы создания внешнего портрета у Пселла можно сопоставить с методами анонимного автора «Христа страстотерпца», который, используя стихи античной трагедии, написал христианскую и по содержанию и по форме, необыкновенно статичную драму²⁸. Однако эта аналогия неполная. Было бы совершенно неверно уподоблять Пселла средневековым зодчим, использующим для строительства христианских храмов камни языческих капищ. Византийскому писателю духовно близок древний идеал калокагатии, в некоторых случаях и языческий сенсуализм. Вопреки византийским канонам Пселл рисует обнаженное тело, описывая такие его части, которые имеют наименьшее отношение к духовной природе человека. Так, писатель не забывает отметить, что «все тело Зои сверкало белизпой» (Chron., I, p. 120), что чистой белизмой отличались «грудь, живот до ног и спина» Константина Мономаха (Chron., II, p. 30) и т. д.

Однако наиболее показательное в этом отношении изображение дочери Стилианы. Сосцы, бедра, колени, лодыжки Стилианы описываются с не меньшей подробностью и восхищением, чем брови, глаза или волосы («и лодыжки ее не были лишены прелести, и они, сияющие как молнии,

²⁶ Свидетельство того, насколько адиамия является идеалом Пселла, — портрет младенца-внука, которому приписывается размеренность движений и «солидность», как известно, очень мало свойственная этому возрасту. Даже грудь кормилицы ребенок брал спокойно и достойно, а не как «жаждущий припадает к источнику» (Scr. min., I, p. 78).

²⁷ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 38. Ср.: А. Каждан. Указ. соч., стр. 183 и сл.

²⁸ См.: С. С. Аверинцев. Попытки обновления формы античной трагедии в византийской литературе. — «VII Всесоюзная конференция византинистов в Тбилиси. Тезисы докладов». Тбилиси, 1965, стр. 99.

заставляли смотрящего в изумлении застыть на месте» и т. д. — Bibl. gr., V, p. 72). В античной поэзии только анакреонтические поэты и некоторые поздние эпиграмматисты осмеливались касаться таких деталей²⁹

Для создания нужного впечатления Пселл мобилизует весь арсенал средств античной эротической поэзии, как всегда утрируя и детализируя описания. Знаменательно, что описание бедер дочери Пселл завершает сравнением ее со статуей Афродиты Кипидской, с которой (статуей), «как рассказывается в мифе, хотел сочетаться любовью некий человек, слепленный красотой статуи». Сравнение с богиней — античный тоpos. Характерно, однако, что в древнем романе в трех случаях девушка сопоставляется с Артемидой и только в одном с Афродитой. Пселл выбирает последнее сравнение и к тому же еще усиливает его эротизм упоминанием о сексуальных эмоциях в связи со статуей! Однако античная образность кажется в этом случае недостаточной византийскому писателю, и в поисках изобразительных средств он обращается к библейской Песни Песней. Дважды Пселл непосредственно ссылается на песнь царя Соломона (говоря о алых устах Стилианы и сравнивая ее голову с башней Давида — Bibl. gr., V, p. 70, 71; ср. Песнь Песней, IV, 3), важнее, однако, что Песнь Песней как бы находится в «подтексте» в некоторых частях портрета. Писатель приводит библейское сравнение с гранатовым плодом (... δίκην ροῖας — Bibl. gr., V, p. 69; ср.: ὡς λέηυρον ροῖας — Песнь Песней, IV, 3). Для характеристики *μαστοί* Пселл пользуется эпитетом *ἄωρος* (несозревший) и *ὀμφάκιος* (кислый, неспелый). Второй из них обычно относится к винограду. Не навеян ли он строчками из Песни Песней (VII, 8): «И сосцы твои будут, как виноградные ягоды»? В еще более глубокий подтекст запрятаны ассоциации с Песнью, касающиеся уже не словесных соответствий, а совпадений тона обоих произведений. Главное здесь — сопоставление женского тела с буйной природной растительностью. «Волосы ее, — пишет Пселл, — ниспадали с головы до ног и были как палитые колосья, возвращенные па тучной, изобилующей источниками пиве» (Bibl. gr., V, p. 71). Пальцы дочери сравниваются Пселлом с молодыми побегами (там же) и т. д. Разумеется, между рационалис-

²⁹ См.: К. Јаз. Указ. соч., стр. 128.

тическим в своей основе, непомерно раздутым описанием Стилианы и поэтикой Песни Песней — огромная дистанция. Тем не менее портрет Стилианы было бы неверно считать только плодом византийского риторического педантизма.

Чувственность, обычно глубоко запрятанная под покровом официального византийского аскетизма, парадоксальным образом проявляется в описании умершей дочери³⁰. Эротизм в сочетании с миниатюрной выписанностью деталей и доведенным до предела риторическим «обилием» делают изображение Стилианы в своем роде весьма примечательным литературным портретом.

До сих пор, рассматривая портреты персонажей Пселла, мы не принимали во внимание жанр сочинений, в которых они содержатся. Сама возможность такого недифференцированного анализа — свидетельство тождества общих принципов, на которых строятся внешние характеристики героев «Хронографии», энкомиев и монодий. Если стиль византийского внешнего портрета с его неподвижностью, уравновешенностью и нормативностью вполне аналогичен идеализирующей манере энкомия и монодий, то с художественными методами «Хронографии» он приходит в явное противоречие. Герой «Хронографии», как правило, индивидуален, изменчив, противоречив. Его внешний облик нормативен, статичен и целен. Причем таков он отнюдь не только в заключительной части «Хронографии», написанной в идеализирующей манере энкомия. Василий II у Пселла — император милостивый и грубый, энергичный и упрямый, подозрительный и беспощадный, а его внешний портрет приближается к энкомиастическому стандарту и в некоторых деталях противоречит образу, созданному писателем. Это противоречие оттеняется самим автором, начинающим описание внешности переходной фразой: «Таков его нрав, внешность же (императора. — Я. Л.) свидетельствовала о благородстве природы» (Chron.. I, p. 22). «Глаза у него были ясные и светлые, — продолжает Пселл, — брови не нависшие, не насупленные, не вытянутые, как у женщин, в прямую линию, но высокие, свидетельствующие о непоклонности мужа. Взор его не был угрюмым —

³⁰ А. П. Каждан пишет о византийской эпистолографии: «Подавленная сексуальность словно прорывается в раскованности терминологии, в сальности метафор» (А. Каждан. Указ. соч., стр. 164).

свидетельство коварства и злобы — и не вовсе открытым — знак распушенности, но светился мужественным блеском». Не станем продолжать описания. В своем стиле это прекрасный портрет, построенный, однако, по иным законам, нежели сам образ. Пожалуй, лишь упоминания о привычке теревить бороду в минуты раздумий или гнева и об отрывистой, деревенской речи представляют собой живые индивидуальные черты.

Константин Мономах — самый сложный и диалектический образ «Хронографии», достоинства и недостатки которого переходят друг в друга, грани которого нечетки и размыты. Описание же внешности Константина, великолепное в своей цельности и законченности, по своей структуре ничем не отличается от портрета этого же императора в энкомии (см., например, Bibl. gr., V, p. 131). Однако если в энкомии оно полностью соответствует типу изображения императора — средоточия всех добродетелей, то в «Хронографии», напротив, противоречит стилю изображения героя. Это же противоречие обнаруживается в биографии Исаака Комнина, Романа III Аргира и др. В целом портрет в «Хронографии» оказывается намного «консервативней» художественного метода обрисовки Пселлом своих героев.

И все-таки художественный сдвиг, столь ощутимый в «Хронографии», не мог не сказаться и на описаниях внешнего облика. Первое отличие от энкомия — отсутствие в «Хронографии» фиксированного места для портрета. В энкомии — там, где это допускает предмет изображения, — он следует непосредственно за рассказом о рождении героя и является по сути дела описанием младенца. Больше папегирист к внешности персонажа уже не возвращается, хотя сам герой, подчиняясь естественному ходу вещей, взрослеет, мужает, стареет. Такая «однократность» портрета вполне понятна в художественной системе энкомия, герой которого — статичный и неподвижный — представляет собой сумму внутренних и внешних добродетелей, данных от природы и потому постоянно ему присущих от младенчества до самой смерти³¹.

³¹ Как правило, Пселл не забывает отметить, что недавно родившийся ребенок был столь же красив, как ему предстояло быть в зрелом возрасте, и что телесная красота была выражением его сущности (мать Пселла — Bibl. gr., V, p. 6; Константин Лихуд — Bibl. gr., IV, p. 390; Константин Мономах — Bibl. gr., V, p. 130; кесарисса Ирина — Scr. min., I, p. 161).

Эволюции внешности в строгом смысле слова нет и в «Хронографии», хотя характер героев этого сочинения принципиально изменчив. И тем не менее в нескольких биографиях Пселл считает пугным обрисовать облик героя дважды: первый раз в момент его расцвета, второй — в старости или перед смертью. Часто и здесь Пселл остается в кругу традиционных образов. Так, Исаак Комнин, в период своего подъема обладатель «царственной внешности» (Chron., II, p. 85), перед смертью унодобляется высокому кипарису, раскачивающемуся под порывами ветра (Chron., II, p. 132). Сравнение с кипарисом стандартно, хотя в новой ситуации старый образ как бы восстанавливает свою свежесть³². Вполне традиционна также и излюбленная в средневековье картина чудовищного изменения больного человека (Михаил IV — Chron., II, p. 56).

Однако в ряде пассажей «Хронографии» Пселл явно выходит за рамки канона. К их числу относится портрет Романа III Аргира. Внешность Романа в период его расцвета описана достаточно нормативно и традиционно («фигура героя», «царственная внешность» и т. д. — Chron., II, p. 33). Но вот портрет умирающего императора: «В таком состоянии я часто видел его во время процессов... Он мало чем отличался от мертвеца, все лицо его распухло, а цвет его был не лучше, чем у трупа, и пролежавшего три дня. Он учащенно дышал и часто останавливался. Волосы его, как у мертвого, свисали с головы, а небольшая их часть — коротких и редких — в беспорядке падала на лоб и шевелилась, как я полагаю, от его дыхания» (Chron., II p. 50).

Портрет этот — уже не «сборно-разборная конструкция». В нем образные, эмоциональные детали (например, редкие волосы, шевелящиеся от тяжелого дыхания смертельно больного человека), субъективное видение объекта: не случайно Пселл подчеркивает, что он сам видел императора, и в описание вставляет вводное «как я полагаю» (οἶμαι).

К изображению внешности Зои, как и Романа III, Пселл обращается дважды: первый раз, сравнивая императрицу, уже не молодую, в традиционном σὺγκρισις с сестрой Феодорой, вторично, рисуя ее уже перед самой смертью. Пер-

³² Тот же образ «поверженного» кипариса встречается при описании кесариссы Ирины (Scr. min., I, p. 176) и Андроника Дуки (REB, 24, 1966, p. 165).

вый портрет, хотя и обладает индивидуальными чертами (Зоя полнее Феодоры, невысокого роста), тем не менее построен по хорошо известному шаблону (большие глаза под грозными бровями, нос с легкой горбинкой, русые волосы, белая гладкая девичья кожа, гармония членов — Chron., I, p. 120). Второе описание не является портретом в риторическом смысле слова: «Лицо ее, переступившей уже через семидесятилетний возраст, совсем не имело морщин и цвело юной красотой, но руки у нее дрожали, она согнулась и спина ее сгорбилась» (Chron., II, p. 49). Это — живое описание престарелой императрицы, стержень которого составляет контраст между молодым лицом и старческим телом. Уже этот контраст разрушает цельность, присущую обычному экономастическому портрету³³.

Знаменательно, что наиболее живые черты Пселл находит для описания героя в старости или даже уже перед самой смертью, т. е. того периода, когда к нему менее всего мог быть применен канон, основанный на принципах античной калокагатии. Отметим, что специфическая красота старости остается Пселлу недоступной: и в старческом возрасте прекрасно для Пселла лишь то, что напоминает о молодости.

Какие бы образные детали ни находил Пселл для некоторых портретов «Хронографии», внешность персонажа почти никак не соотносится с его характером. Связь внешнего и внутреннего на этом этапе византийской литературы мыслится лишь как прямая и непосредственная (идеальная наружность соответствует идеальной сущности). Сложный, изменчивый, противоречивый герой Пселла еще не получил адекватной себе внешней характеристики.

Из всего сказанного выше можно было бы сделать вы-

³³ Описание внешности императрицы Зои (как и ее супруга Константина Мономаха) вызывает в памяти читателя ассоциацию с известными мозаиками в южной галерее константинопольской св. Софии, изображающими эту чету. Совершенно очевидно, что в обоих случаях изображения императорских особ условны, хотя и не лишены индивидуальных черт (ср.: В. Лазарев. Указ. соч., т. I, стр. 116): Чтобы избежать поверхностных аналогий и противопоставлений, автор хотел бы здесь уклониться от более подробного рассмотрения этого вопроса: проблема соотношения художественных принципов византийской литературы и живописи не может быть решена или даже поставлена на материале творчества одного писателя.

вод, что представления о прекрасном даже такого выдающегося византийца, каким был Пселл, целиком находятся в пределах нормативной эстетики. На самом деле это не совсем так. В одном из посланий к своему вельможному другу кесарю Иоанну Дуке Пселл пишет: «Теперь давай и пошутим, забудем о приличии и монашеской жизни. И я нечто подобное испытал в молодости, и меня пленяли косые глазки и отнюдь не белоснежная кожа. Их обладательницу я полюбил больше, чем иных «прекрасноликих» и «розоперстых». Узнаешь страсть? Видишь свой лик в моем зеркале? Ведь ты, как и я, сотворен из праха» (De oper. daem., р. 175). В этом полушутливом, полулирическом отступлении (возможно, Пселл вспоминает какое-то увлечение молодости) проглядывает то мироощущение, которое много позже будет свойственно поэтам европейского Ренессанса³⁴. Разрушается представление о красоте как соответствии определенным канонам, и на первый план выдвигается индивидуальное чувство и индивидуальное представление о прекрасном. Однако эта «обиходная» эстетика (слова Пселла извлечены из частного письма, и писатель оговаривается, что «шутит» и «забывает о приличии»!) еще не может получить отражения в «официальных» жанрах. Литературное и эстетическое клише оказывается непреодоленным даже в «Хронографии».

Эволюцию литературного портрета было бы весьма интересно проследить на протяжении всей культурной истории Византии. Такая задача в пределах этой статьи, естественно, поставлена быть не может. Отметим только, что в XII в. тенденции, обнаруживающие себя у Пселла, становятся еще более заметными, нормативный, «канонический» стиль еще более «застывает», например у Анны Комниной, живые черты пселловских описаний «Хронографии» спорадически встречаются в сочинениях ряда историков и ораторов последующего времени.

³⁴ Вспомним знаменитый 130-й сонет Шекспира: «Ее глаза на звезды не похожи...»

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ 3

Л. А. Фрейберг

ВИЗАНТИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ IV—X ВВ. И АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ 24

Т. В. Попова

ВИЗАНТИЙСКИЙ НАРОДНЫЙ И КНИЖНЫЙ ЭПОС 77

Т. М. Соколова

ВИЗАНТИЙСКАЯ САТИРА (ТРИ ВИЗАНТИЙСКИЕ «ПУТЕШЕСТВИЯ
В ЗАГРОВНОЕ ЦАРСТВО») 122

Ф. А. Петровский

ВИЗАНТИЙСКИЕ ЭПИГРАММЫ 159

Т. В. Попова

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЭПИСТОЛОГРАФИЯ 181

Ф. А. Петровский

ВИЗАНТИЙСКИЙ РОМАН 231

Я. Н. Любарский

ВНЕШНИЙ ОБЛИК ГЕРОЕВ МИХАИЛА ПСЕЛЛА
(К ПОНИМАНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ
ВИЗАНТИЙСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ) 245

ВИЗАНТИЙСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА

*Утверждено к печати
Институтом
мировой литературы
им. А. М. Горького*

Редактор издательства
Л. М. Стенина
Художник
Б. И. Астафьев
Художественный редактор
С. А. Литвак
Технический редактор
В. Д. Прилепская

Сдано в набор 29/IX-1972 г.
Подписано к печати 18/I-1974 г.
Формат 84×108¹/₃₂.
Бумага № 2.
Усл. печ. л. 13,86.
Уч.-изд. л. 14,3.
Тираж 15 000 экз. А-02207
Тип. зак. 3133
Цена 88 коп.

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62,
Подсосенский пер., 21

2-я типография
издательства «Наука».
121099, Москва, Г-99,
Шубинский пер., 10

