

8и
854360
158

Т. В. ПОПОВА

**ВИЗАНТИЙСКАЯ
НАРОДНАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

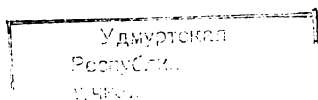
АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

Т. В. ПОПОВА

ВИЗАНТИЙСКАЯ НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ИСТОРИЯ ЖАНРОВЫХ ФОРМ
ЭПОСА И РОМАНА

Ответственный редактор
А. Д. АЛЕКСИДЗЕ



МОСКВА
«НАУКА»

1985

К. К. Фил

Исследование посвящено становлению в византийской народной литературе жанровых форм эпоса и романа как наиболее тесно генетически связанных и взаимоопосредованных, а главное — оказавшихся весьма результативными в дальнейшей истории всемирной литературы, в частности при воздействии на развитие литератур других регионов (более всего южнославянских, восточнославянских, тюркских, иранских). Выявлена эволюция указанных жанровых форм от мелких фольклорных песен до крупных полуфольклорных и книжных эпосов и романов.

Книга предназначена литературоведам.

Рецензенты

Н. К. Гей, Г. Г. Литаврин

ВВЕДЕНИЕ



В последние годы внимание медиевистов многих стран сконцентрировано на одной из проблем византийской культуры, которая ранее возникала спорадически. Для историков эта проблема обусловлена прежде всего понятием византийского региона и его ближайшего этнического окружения, особенно пограничного; для филологов — понятием ареала византийской культуры ¹.

Вполне логично, что в первую очередь изучалось духовное воздействие византийцев на те народы, чьи судьбы перекрещивались с их судьбами в мирные и военные дни ². Но при взаимных контактах византийцы тоже воспринимали какие-то элементы материальной и духовной культуры других этнических групп и народов. Теперь настало время исследовать характер, способы, результаты такого восприятия. При этом существенно выявить факты духовной и материальной культуры, усвоенной греками при контактах с так называемыми «молодыми» этническими группами, а не только при их общении с представителями древних цивилизаций ³.

Говоря о духовном воздействии на греков иных древних цивилизаций, прежде всего следует иметь в виду воздействие индийской цивилизации. Ознакомление с ней греков осуществлялось в большинстве случаев не прямо, а косвенно, при посредничестве иных этнических групп. Проблема эта тоже еще мало изучена ⁴. В настоящее время многие исследователи заняты выяснением результатов непосредственных контактов греков с многочисленными народами, жившими как на территории Византии, так и за ее пределами. Наиболее интенсивно взаимный обмен духовными ценностями происходил в лимитрофных областях Византии ⁵. Однако плодотворность исследования этих вопросов возможна лишь на основе всестороннего изучения материальной и духовной культуры самой *almae matris*.

Из обширного понятия духовной культуры, заключающего в себе весь спектр идеологических факторов от богословия до юрисдикции, для нас значительны факты, связанные прежде всего с феноменом византийской литературы. Процесс ее развития имел особую специфику не только в идей-

ном содержании, но и в языковом выражении. Дело в том, что наряду с церковной и светской литературой, культивировавшейся в высших сферах общества (ученые иногда называют ее литературой элиты), в Византии развивалась литература иного рода. Истоки ее следует искать не в самом начале византийской истории греков, а где-то примерно в середине названного периода. Памятники этой литературы возникали в средних и низовых сферах общества: среди воинов, крестьян, низших чинов монашества, низших церковнослужителей. Произведения ее адресованы в первую очередь простому люду, хотя чтением и даже сочинением их не гнушались и представители верхних социальных слоев. Тексты «элитарной», или, как ее иногда определяют, «высокой» литературы сочиняли на традиционном литературном классическом языке, который имел в основном письменное применение. Тексты же «неэлитарной» литературы создавали на формирувавшемся в то время новом языке: это была своеобразная амальгама элементов древней аттической речи, живого греческого языка, на котором в Византии говорили все слои общества от низа до верха, и литературной койнэ.

Изучена эта — согласно греческой терминологии — диотическая, т. е. народная, литература в настоящее время еще недостаточно⁶. Между тем с ее развитием в идейно-эстетическом опыте средневековых греков наступил новый этап, сыгравший огромную роль в художественном творчестве как самих греков, так и ряда других народов той поры и даже последующих эпох. Ведь самое живое, непосредственное и — осмелимся сказать, сознавая рискованность такого утверждения касательно духовной культуры, — немедленное воздействие на фольклор и литературу этнических поселений на территории Византии или соседних с ней областей оказывали жанры именно народной греческой поэзии.

В то же время обратное воздействие на греков со стороны других народов (обладавших древней ли, молодой цивилизацией — в данном случае безразлично) сказывалось скорее и сильнее всего тоже в сфере народного поэтического творчества. Разумеется, это воздействие в наименьшей степени отражалось на художественных приемах словесного воплощения той или иной мысли. Более всего оно затрагивало отдельные сюжетные мотивы, темы повествования. Кроме того, следует постоянно иметь в виду, что при позднейших записях или «редактировании» греческих фольклорных памятников такие следы чужого влияния чаще всего либо ретушировались, либо «исправлялись», либо ликвидировались вовсе: таким было воздействие мощной идеоло-

гической регламентации со стороны государства и церкви. Свидетельство тому — рассказ о судьбе деда самого любимого греками народного героя Дигениса Акрита в одноименной эпоее (различные письменные версии ее относятся к XIV—XVII вв., но сложились они на основе фольклорных песен о Дигенисе IX—XII вв.). В эпоее остались лишь весьма слабые отзвуки того, как официальные власти преследовали павликиан — сторонников ереси, проникшей в IX в. из Армении в Византию, прежде всего в восточные области Малой Азии. Согласно древнейшей из сохранившихся версий эпоеи «Дигенис Акрит» — Гротта-ферратской (XIV в.), дед героя (со стороны его матери) жил в азиатской феме в Каппадокии (I, 265). Дальнейшие сведения о нем поданы вразброс; а краткость их стоит порою на грани намеков: I, 63, 266, 270, 271; IV, 53—55, 57, 58, 1050. Так, сначала в одной-единственной строке сообщается, что при нападении на Каппадокию сирийского эмира Мусура отец Ирины, будущей матери Дигениса, бывший стратигом, отсутствовал: «он был тогда в изгнании» (ὁπέρχε δὲ ὁ στρατηγὸς ἐν ἐξορία τότε) (I, 63) — и только.

Через двести с лишним строк — сведение более подробное, но по-прежнему весьма расплывчатое; осторожность и неясность выражений говорят сами за себя: братья Ирины сообщают эмиру: «Отец наш изгнан вследствие какого-то недоразумения (глупости, нелепости), которое на него возвели какие-то сикофанты» (Ὁ πατήρ μας ἐξόριστος διὰ τινα μωρίαν, ἣν αὐτῷ προεξένησαν τινες τῶν συκοφάντων) (I, 270, 271). В IV, 54 сл. та же мысль несколько варьируется в словах от автора: «Его (Дигениса Акрита. — *Т. П.*) дед Антакин от Киннамадов⁷, который умер изгнанным по приказу царя ... У него был большой надел и непререкаемая слава, все называли его великим стратигом» (IV, 54, 55, 57, 58). В IV, 1050 сообщается, что император, приехавший к Дигенису на Евфратскую границу, возвращает ему все владения деда (примечательно, что сказано «дарует»): Δωρομένῃ σοι ἅπαντα κτήματα τοῦ σοῦ πάππου (IV, 1050).

На основании этих кратких намеков на какую-то трагедию в судьбе деда Дигениса Акрита можно предполагать, что он пострадал, разделив взгляды павликиан⁸. Разумеется, слова «павликиане» в приведенных отрывках нет (отсутствует оно и в других частях указанной редакции эпоеи). Но осторожность, с какой поданы здесь эти сведения, система намеков, отрывочность отдельных словосочетаний, словно отторгнутых от какого-то более обширного контекста, заставляют

предположить, что в устных версиях этой части эпоса имелись более определенные, полные сведения.

Другой факт иноземного, а именно арабского воздействия на родословную Дигениса Акрита в той же эпосе более очевиден: в большинстве ее версий рассказу об отце героя, сирийском эмире, посвящено целых три песни (I—III) ⁹. В тех случаях, когда некоторые мотивировки, эпизоды подлинно народного происхождения дошли до нас в измененном виде, исследователи должны привлекать дополнительный материал для характеристики народного творчества. Образно говоря, если «высокая» литература — это как бы лицевая, открытая сторона медали византийской культуры, то так называемая (на наш взгляд, не вполне удачно) низовая литература ¹⁰ — оборотная ее сторона, не менее яркая и значительная. Особо следует отметить тот факт, что в процессе развития именно этой литературы в Византии формируется новый литературный язык. Разумеется, необходимо постоянно помнить, что эпоха средневековья — только начало и первый этап его кристаллизации, давшей наиболее значительные результаты (и по количеству памятников, и по жанровому разнообразию) в период XIII—XV вв. Более развитой формы он достигнет в XVI в., став через несколько веков единственным литературным языком Греции. Тем не менее мы в праве утверждать, что средневековая поэзия и проза на греческом народном языке — именно та литература, в недрах которой возник новый литературный язык — основа будущего новогреческого литературного языка.

Народная литература византийцев ценна для нас тем, что она дала новые импульсы развитию наиболее перспективных при дальнейшей эволюции жанровых форм: в последующие века истории всемирной литературы будут функционировать, эволюционировать и влиять на целый ряд иноязычных литератур многие жанры именно этой, народной литературы ¹¹. Не постигнув своеобразия ее содержания и жанрового выражения, нельзя в полной мере понять развитие героического эпоса тюркских, иранского, арабского народов на восточных границах Византии. Например, иранский и тюркский героический эпос соприкасался с греческим; происходило взаимное влияние, обогащение эпосов того и другого народов. Так, и в византийских акритских песнях, и в курдских сказаниях воспевались вожди павликиан Карвеас и Хрисохир (Хрисохир — прозвище, означает «Золотая рука»). Песни о Хрисохире, время возникновения которых, согласно доказательству Р. М. Бартияна, — конец

IX в.¹², позднее вошли в курдский героический эпос под названием «Златорукий хан»¹³.

Развитие эпоса болгарского, сербского, русского, в меньшей степени — чешского и польского народов на северо-западной, северной границах Византии и за их пределами, а также история многих сатирических и романических жанров, развившихся в литературах названных славянских народов в более позднюю эпоху, отмечены признаками прямого или косвенного влияния на них византийской народной литературы. Например, древнерусские тексты «Девгениева деяния», «Александрии», сказаний о взятии Царьграда (Константинополя), басенного цикла «Стефанит и Ихнилат», проникшего в Византию из Индии через посредничество персов и арабов, возникли при прямом воздействии памятников народной византийской поэзии и прозы.

Таковы причины, побудившие нас сосредоточить внимание на становлении в византийской народной литературе жанровых форм эпоса и романа.

Прежде чем анализировать историю названных жанров, уточним такое понятие: византийская народная литература как социально-идеологический феномен. Быть может, определение «социально-идеологический» не вполне удачно; все же воспользуемся им, желая напомнить, что идеология всегда социально окрашена, о чем нередко забывают¹⁴.

Одна из особенностей словесного оформления памятников народной литературы — язык, отличный от книжного литературного языка, признанного в широких кругах византийской элиты. Возникновение памятников на живом разговорном языке, как и проникновение элементов этого языка в сложившийся ранее литературный язык, знаменует период зрелого средневековья многих литератур Востока и Запада: и таких древних, как персидская, арабская, сирийская, китайская, японская, индийская, и более молодых — например, корейской, вьетнамской — и едва начинавших в то время свое становление литератур — азербайджанской, узбекской, французской, итальянской, немецкой, русской¹⁵. Некоторые исследователи связывают генезис памятников на новых литературных языках с интенсивным развитием позднего феодального города и его культуры. Это справедливо, на наш взгляд, для литератур западноевропейских, отчасти некоторых восточных (преимущественно древних) и совсем в небольшой степени для литературы византийской. В Византии в самом конце средневековья в городах появля-

лись памятники сатирические и, возможно, иногда — романтические. Но тем и другим памятникам предшествовал огромный пласт эпоса, который развивался с IX в. главным образом в пограничных пегородских зонах. Мы имеем в виду героический эпос, питательной средой которого была часть воинского сословия, наиболее близко стоявшая к средним и низшим слоям населения.

Лиро-эпические песни, сказочные повествования и некоторые иные жанры, например житийный, из которых в результате длительной эволюции возник на народном языке византийский роман, рождались преимущественно в сельских и лишь отчасти в городских местностях. Житийные сказания получали письменную фиксацию, а в устной форме становились достоянием культуры простого народа благодаря главным образом церковным и монастырским писцам и служителям. И военные поселения на границах, и своеобразие монастырской жизни в сельских периферийных местностях в отличие от такой же жизни в наиболее крупных городах Византии, тем более — в самой столице, — все это следствие особых процессов, отличавших эволюцию феодализма в Византии по сравнению с синхронно развивавшимися другими феодальными странами Востока и Запада.

Типологические сходства и различия в экономическом и социальном строе и в обусловленных им общественно-политических процессах, свойственных Византии и наиболее крупным государствам Востока и Западной Европы того времени, детально изучены в мировой исторической науке¹⁶. Нам остается лишь напомнить итоги ряда изысканий, чтобы прояснить вопрос о том, в какой социальной среде возникали произведения народной литературы. Проблема состоит не только в том, что большинство этих произведений анонимны (о появлении произведений, имеющих авторство, будет сказано особо, и социальный генезис их очевиден); ответ на предложенный вопрос осложнен таким обстоятельством: от средневековых государств Запада и Востока византийское общество отличала чрезвычайно сложная, часто изменявшаяся имущественная градация даже внутри одного и того же социального слоя.

В западноевропейских странах развитого феодализма сословно-корпоративный строй общества был выражен вполне определенно; уже на ранних этапах его отличали достаточно полная завершенность и постоянство четко оформившихся, замкнутых сословий: в раннем средневековье — рыцарства, позднее — бюргерства; во все периоды существовали церковники, а также торговцы, ремесленники с их це-

ховыми объединениями в городах. В таком обществе возник определенный тип певца-поэта, вращавшегося в кругу какого-либо одного сословия: в Провансе трубадуры, отражавшие в лирике мировоззрение рыцарей, во Франции — труверы, в Германии сначала миннезингеры, позднее, начиная с XIII—XIV вв., с ростом городов и усилением бюргерского сословия, преобладали мастерзингеры; в клерикально-студенческой среде Франции, Англии, Германии, Италии — ваганты.

В X—XIII вв. в наиболее развитых странах Запада большой популярностью в народе пользовались странствующие комедианты, певцы, музыканты. Во Франции это были жонглеры, в Германии — шпильманы. Они исполняли не только сочиненные другими авторами короткие сценки, сопровождавшиеся текстом, но и свои собственные. Во Франции, например, они сыграли известную роль при возникновении одного из жанров героического эпоса — жеста (*geste* — деяние; *chansons de geste* — «песни о деяниях», т. е. о подвигах)¹⁷.

В Византии по ряду причин не сложилось такой ситуации ни в социальной расстановке сил, ни в формировании своеобразной прослойки лирических, эпических, комедийных певцов и сказителей. Согласно определению советских историков, «специфика форм условного землевладения, контроль над ними государства... привели к тому, что вассально-ленная система оставалась в Византии менее развитой в сравнении с Западом. Феодалы выступали здесь чаще как свита, а не как вассалы, связанные со своим сеньором поземельными и личными отношениями. В отличие от стран Западной Европы византийские дружины-этерии не были постоянно действующим и узаконенным институтом феодалного общества... В Византии характерной особенностью господствующего класса была его нестабильность, отсутствие замкнутости византийской элиты, несколько замедленное оформление привилегий поземельной аристократии и большая ее зависимость от императорской власти, длительное сохранение политического влияния чиновной аристократии и константинопольской знати»¹⁸.

Для определения специфики духовной жизни византийцев поясним некоторые из приведенных сейчас суммарно изложенных наблюдений. Во-первых, нестабильность господствующего класса выразилась, в частности, в том, что за период VII—VIII вв. историческую арену действий покинули основные социальные силы, господствовавшие в Византии в IV—VI вв.: сенаторская знать и землевладельцы-ку-

риалы. Одни погибли в классовой борьбе, другие — в битвах с варварами. Социальный облик оставшихся в живых стал иным вследствие возникших новых сеньориальных форм зависимости и эксплуатации, обусловленных интенсивным формированием феодальных институтов¹⁹.

Социальный состав империи существенно изменился, когда в сельских, прежде всего восточных, а затем северо-западных провинциях стали возникать военно-административные округа — фемы, управляемые наместниками (стратигами), которых назначал император²⁰. Формирование фем продолжалось довольно долго: от времени правления Ираклия (610—641) до рубежа X—XI вв. В результате такого административного деления в социально-политическую жизнь вступила новая сельская аристократия — фемная знать²¹.

В изменении социальной структуры общества большую роль сыграла военная реформа, предпринятая Ираклием. Ранее в распоряжении императора была одна, этнически весьма пестрая армия, состоявшая по преимуществу из иноземных наемников; набирались они за особую плату из населения соседних с Византией государств. Такая армия существовала в Византии на протяжении всей ее истории, но с введением новой социально-административной реформы численность ее значительно сократилась. Дело в том, что благодаря новому принципу разделения территории византийского государства возник и стал весьма действенным иной принцип создания военных сил: воины (стратиоты) призывались теперь от каждой фемы из прежде зависимого сельского населения, по разным причинам оторвавшегося от земли. За службу в армии эти лица получали от императора наследственные земельные владения (*στρατιωτικὰ κτήματα*). Бóльшая часть таких воинов освобождалась от уплаты некоторых налогов. В мирное время все они должны были обрабатывать эти наделы, а в случае вражеского набега или длительной войны явиться в ополчение, как правило, со своими лошадьми и весьма примитивным оружием; иногда особо отличившихся воинов император сам жаловал богатым вооружением.

Таким образом, основную часть войска составляли теперь местные жители — мелкие землевладельцы, которые в зависимости от обстоятельств выступали то как воины, то как мирные крестьяне²². Сочетание различных видов трудовой деятельности, передававшейся из поколения в поколение, повлияло на социальный облик этих людей: им были свойственны особая идеология, особые мировоззренческие прин-

щины, в которых военная доблесть неотделима от поэзии мирного сельского труда. Эмоциональное восприятие природы и жизни накладывало свой отпечаток на душевный склад таких людей, побуждая их поэтизировать и битву, и мирные занятия, и условия быта в их реальности. В то же время, как увидим, отдельные творцы народных песен пытались философски осмыслить природные явления, иногда выражая это осмысление при помощи средств мифологии.

Своеобразием отличался уклад жизни пограничных, в частности восточных малоазиатских поселений: отдаленность от столицы и большая роль стратиотов в этих неспокойных областях, наиболее подверженных вражеским набегам, способствовала повышенному чувству патриотизма, собственного достоинства, сознания превосходства своей физической силы, военной мощи, гордости. Отсюда — идеи независимости, военного героизма, отсюда и мотивы, навеянные событиями мирной сельской жизни, отражающиеся в поэтических произведениях, которые возникали в среде таких пограничных поселений. Прибегая к лексике греков, следует сказать — в среде акритов, так как акритами (единств. число ἀκρίτης — «воин») византийцы называли воинов, находившихся на границах (от греческого слова ἄκρη — «граница») ²³. Знаменательно, что слово «акрит» стало именем собственным для самого популярного эпического героя византийцев — Василия Дигениса. Дигенис Акрит воплотил в себе все черты, о которых мы сейчас говорили. Физически он непобедим: еще мальчиком на охоте Василий Дигенис разрывает льва пополам, убивает медведя; в юности он побеждает апелатов, иноверцев, дракона. По своему душевному складу он горд и независим: на приглашение императора прибыть к нему в константинопольский дворец Дигенис отвечает отказом и вынуждает императора посетить его на далекой границе.

Примечательно, что детство и юность Дигениса Акрита проходят в восточной Каппадокии, военные подвиги он совершает на евфратской границе, где потом поселяется на мирное время до конца своей жизни. В других акритских песнях Дигенис Акрит изображается то мирно пашущим, то сражающимся с разбойниками, то побеждающим своих соперников, сватающихся к прекрасной девушке. Всех он побеждает, не может одолеть только Харона — воплощение смерти.

С появлением акритов, составивших столь специфическую прослойку, и при наличии большой массы зависимых крестьян (париков) среди сельского населения Византии воз-

ника резкая социальная грань: одна часть тружеников работала не на своей земле, отдавая значительную часть плодов труда землевладельцам — частным лицам, монастырям, общине или государству, платя при этом налоги ²⁴; другие, обладая собственным земельным наделом, в случае необходимости отражения вражеских набегов иноземцев становились стратиотами.

В первый период существования стратиотов в их среде сохранялось относительное имущественное равенство. Но уже в X в. возникла дифференциация: в силу различной степени плодородности земли одни стратиоты разорялись и теряли свои земельные наделы, превращаясь либо в батраков, либо в париков (присельников): вынужденные приселяться на земли динатов, они становились экономически зависимы от богатых частных лиц ²⁵.

Другие стратиоты, поселившиеся в более выгодных природных условиях, богатели. С течением времени среди них стали главенствовать лица, внесенные централизованной властью в особые списки тяжеловооруженных конников. Обладая имуществом в 12 литр золота и более, они могли приобрести дорогое тяжелое вооружение и коней — в отличие от других, способных иметь лишь легкое вооружение и служить в пехоте. Одетых в тяжелый панцирь всадников называли катафрактами; они составляли основное ядро византийского войска уже во второй половине X в. Это было феодальное ополчение, похожее на войска западных стран, но в отличие от них византийское ополчение не принадлежало какому-нибудь одному феодалу: оно состояло на государственной службе и подчинялось, в конце концов, императору.

Итак, в Византии сложилось, по сути своей, иное, нежели на Западе, соотношение социальных сил и среди военных, и среди мирного сельского населения. Кроме того, если на Западе та или иная расстановка классовых сил сохранялась на протяжении многих столетий ²⁶, то в высших социальных слоях Византии она периодически подвергалась то более, то менее значительным изменениям. Эти изменения были обусловлены наличием системы чрезвычайно разветвленной социальной иерархии, ступени которой отличались известной подвижностью: должности, социальный статус можно было купить за определенную денежную сумму; следовательно, разбогатевший стратиот мог стать не только катафрактom, но и динатом ²⁷.

Подвижность в расстановке классовых сил отражалась

на судьбах индивидов, создавая психологический климат неустойчивости в кругах гражданской и военной знати. Но в целом она не влияла на расстановку классовых сил: последняя оставалась типичной для византийской империи, как и для других феодальных государств того времени.

Особенности социальной стратиграфии Византии оказывали определенное воздействие на процесс литературного творчества византийцев. Ведь поднявшись на вершину социальной пирамиды, стратиот мог оставаться в какой-то мере приверженцем тех эстетических норм и воззрений, которые он усвоил прежде.

Принадлежность любого жителя Византийской империи к тому или иному сословию определялась имущественным статусом. С течением времени он менялся. К концу истории Византии социальная градация одного только трудового земледельческого населения достигла своего апогея: по наблюдению советского историка В. А. Сметанина, в поздних византийских актах отражено несколько сот терминов, определяющих имущественные категории этих крестьян²⁸; смысл многих таких терминов не удалось еще установить окончательно²⁹.

В некоторых случаях подвижность ступеней социальной иерархии была следствием миграции отдельных представителей той или иной категории населения. Так, главным образом в поздние века византийской истории в деревнях трудились переселившиеся из города ремесленники, которые, согласно доказательству упомянутого выше исследователя, могли быть и свободными, и зависимыми. В. А. Сметанин выяснил также ряд категорий зависимых крестьян-париков и других слоев населения³⁰. Кроме того, некоторые обедневшие крестьяне время от времени работали по найму, ибо в поздневизантийской деревне в небольшой степени применялся и наемный труд³¹.

Разумеется, степень культуры и образованности была далеко не одинакова в разных социально-общественных слоях византийского населения, этнически и генетически весьма пестрого и разнородного. Здесь мы сталкиваемся еще с одной сложной проблемой, а именно с идеологией низов, приобщенных к церковной жизни. Дело в том, что служителями культа становились не одни представители высших слоев; немало лиц из городской и сельской бедноты, из воинского сословия, преимущественно низшего, а также из средних по зажиточности слоев в силу особых нравственных убеждений или по каким-либо иным причинам шли в монахи, часть которых продвигались затем по ступеням церковной

иерархии. Следовательно, воины, а также средние и низшие церковные чины, происходившие по большей части из средних и низовых слоев городов и сельских местностей, — вот преимущественно та среда, в которой возникали и к которой адресовались интересующие нас жанры византийской литературы. Духовный облик этих людей формировался под влиянием ежедневного физического труда, близости к природе ³² и того, что они слышали, посещая церковные службы и сходы верующих. На таких сходах чтец (анагност) или дяк читал вслух для собравшихся житийные рассказы из синаксарей или миней ³³, а также библейские тексты, например плачи Иеремии, псалтырь, Книгу притчей Соломоновых, автора которой византийцы называли паремиастом, Книгу премудрости Соломона, Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис). Именно эти чтения оказывали, как увидим, прямое воздействие на лексику и жанровое воплощение народных эпических и романических памятников.

Итак, на основании вышесказанного можно определить главные критерии понятия «средневековая народная литература». Эти критерии суть: идеология и ее приверженцы; форма, в которой особо следует выделить фактор возникновения нового литературного языка.

Идеология — интересы средних и низовых слоев общества, главным образом воинов и городского населения. Творчество представителей этой народной среды наиболее продуктивно. Сельское население либо в минимальной степени участвует в создании памятников своей литературы, либо от нее до нашего времени дошло очень мало текстов; во всяком случае, не следует забывать, что в IX—XI вв. часть сельского населения постоянно пополняла сословие воинов; и тогда интересы тех и других сближались, причем воин и крестьянин сливались в одну социальную фигуру; в таком случае их интересы совпадали; идентифицировалось и их мировоззрение; таким образом, говоря о продуктивности творчества сельского населения, следует учитывать и памятники воинского эпоса.

В языке народной литературы самую очевидную и характерную черту являет собой сплав основы древнегреческой классической лексики с лексическими новообразованиями разговорного языка, творец и носитель которого — народные массы. Немалое значение также имело действие новых законов фонетики, морфологии, синтаксиса. Под влиянием изменившихся грамматических норм, на основе издревле существовавшего лексического пласта, пополнявшегося новообразованиями, в Византии формируется новый литератур-

ный язык; он существовал параллельно с омертвевшим аттическим литературным диалектом древнегреческого языка, соперничая с ним в некоторых жанрах — более всего в эпических и в романе.

К особенностям формы в византийской народной литературе относим также утверждение в поэзии нового стихотворного размера, основанного на чередовании не долгот и краткостей, а ударных и неударных слогов. Такой стих был назван византийцами «политическим», т. е. доступным для всех (слово πολιτικός, по-видимому, означает «общедоступный»).

Далее, специфику формы составляют отдельные черты жанрового воплощения³⁴. В Византии на их формирование определяющее воздействие оказали следующие три фактора:

1) Соотнесенность с тем или иным родом литературы (эпосом, лирикой, драмой); от этой соотнесенности зависит объем произведения, а также приемы жанрового и словесного воплощения темы и сюжета. 2) Ведущее идейно-эстетическое качество, сообщающее произведению ту или иную преобладающую в нем тональность: комическую, трагическую, элегическую, идиллическую, сатирическую. 3) Основные принципы сюжетосложения, зависящие главным образом от способов восприятия и отражения действительности; иными словами — от того, воспринимается и отражается эта действительность субъективно или объективно (разумеется, в пределах возможного авторского индивидуального сознания), через миф или сказку, через философские образы и категории обобщения, конкретизации или через образы и категории, в какой-то степени близкие к естественнонаучным образам и категориям, или, наконец, посредством какой-то степени подражания фактам действительности. Последнее может иметь несколько тенденций: фантастическую, фантастико-реалистическую³⁵, натуралистическую — с одной стороны; позитивную, утверждающую, либо негативную, отрицающую, — с другой. И позитивная, и негативная тенденции во взгляде на какие-то стороны действительности могут быть либо фантастическими, либо в какой-то степени объективно-реалистическими, либо субъективно-реалистическими. При этом способы восприятия и отражения действительности в сочетании с той или иной тенденцией в подражании реальности влияли на характер художественного вымысла в содержании произведения любого жанра.

Развитие византийской народной литературы позволяет констатировать следующее: если в ней преобладала объективно-реалистическая или субъективно-реалистическая тенденция в способе восприятия и отражения действительности,

то художественное творчество выражалось в эпических формах. Первая из названных тенденций оформилась в жанрах διήγησις — «повествование» и ᾠδή — «песнь». Вторая тенденция воплощалась преимущественно в жанрах ἄρτος — «плач» и τραγῳδία — «трагедия» (более глубокое раскрытие смысловой значимости этих «терминов» см. в пятой части главы III раздела «Византийский народный эпос»). Если преобладала фантастика, то художественное творчество претворялось в форме, названной впоследствии романом. Если же использовались сказочные приемы отражения действительности, сочетавшиеся с философскими образами и категориями и с фантастикой, то произведение претворялось в форму поэмы, стоявшей на грани между полуфантастическим, полуфилософским романом и сказкой. Если превалировали приемы, раскрывающие отрицательные стороны действительности, то возникали сатирические формы и жанры.

На особенности жанровых признаков, имевших определяющее значение для той или иной формы произведения, большое влияние в Византии оказывали идейно-художественные традиции, сформировавшиеся в древнегреческой классической литературе и в памятниках Ветхого завета. Воплощение их во многих народных памятниках эпоса и романа будет рассмотрено на конкретных примерах.

Эволюция жанровых форм эпоса и романа в общих чертах выясняется следующим образом: в эпосе первоначально сложились фольклорные песни преимущественно небольшого объема военно-героической и мирно-бытовой тематики. Позднее, при сохранении тех же форм, возникли лиро-эпические сказания. Специфику жанрового воплощения тех и других произведений в какой-то мере определяли факторы перехода от устной формы их бытования к письменной.

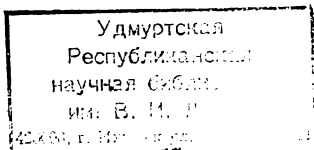
В становлении романа огромную роль играли переходные стадии от обширного по объему героического эпоса и небольших форм народных сказок к не менее обширному лирическому повествованию. Существование этих переходных стадий закончилось слиянием основных сюжетно- и формообразующих признаков в одном жанре нового качества (нового по сравнению с поздним античным романом) — в жанре рыцарского романа.

«Византийская народная литература» — часть более обширного понятия, заключенного в словах «средневековая народная культура». Как справедливо заметил А. Я. Гуревич, опубликовавший недавно книгу по проблемам, связанным с пониманием сути средневековой западноевропейской народной культуры, в науке «до сих пор не дано ясного и

85/360

недвусмысленного определения», что есть народная средневековая культура ³⁶. Не только отдельными формулировками, данными в предисловии, в конечных выводах ³⁷, но самой методологией исследования автор восполнил этот пробел в медиэвистике. Однако нам этого определения недостаточно, так как, во-первых, оно касается моделей сознания и поведения «низового» пласта населения в Средние века, установленных на основе главным образом так называемых религиозных текстов; по этой причине разъяснение того, что такое народная средневековая литература, не входило в задачу исследователя. Во-вторых, определение народной культуры сделано им на западноевропейском латиноязычном материале, т. е. на памятниках, написанных на неживом для того времени языке. В Византии же дело обстояло несколько иначе, и в поле нашего рассмотрения — тексты не на омертвевшем греческом языке, а на близком к идиому живой разговорной речи той эпохи. Поэтому предлагаем следующую краткую формулировку понятия византийская народная литература: это литература, возникшая как отражение идеологии, этических и эстетических взглядов средних и низовых слоев сельского, воинского и городского населения, на языке, близком к разговорному, в формах, прошедших жанровую эволюцию от малых фольклорных песен до крупных полуфольклорных и книжных эпосов, романов, сатирических повествований.

Идеология воинского населения наиболее полно отражена в эпосе, идеология горожан и отчасти сельских жителей — в романе и сатире. В каждом жанре воплощен идеал соответствующей социальной общности: в эпосе — мирного пахаря и доблестного воина, борца с иноверцами, защитника своей земли от иноземцев. В романе — идеал преданно любящих друг друга молодых людей, успешно преодолевающих различные препятствия с целью достичь взаимного счастья. Образ героя близок к образу рыцаря, образ героини — к образу дамы его сердца. В сатире, как и положено, идеал дан через отрицание: подвергаются критике отдельные человеческие пороки, а также государственные институты: императорский двор, чиновничий аппарат, суд, церковь.



ВИЗАНТИЙСКИЙ НАРОДНЫЙ ЭПОС



Глава первая

СТАНОВЛЕНИЕ ВИЗАНТИЙСКОГО НАРОДНОГО ЭПОСА

1. Фольклор — парафольклор — книжная поэзия

В истории возникновения памятников византийского народного эпоса четко различимы три источника: фольклорный без какой-либо ученой обработки; фольклорный, подвергшийся ученой обработке; книжный. Каждый из этих источников характерен для одного из трех хронологических периодов, выявляемых в процессе генезиса памятников. Первый период — VIII—XI вв.; второй — XI—XIII вв.; третий — XIV—XV вв.

В первый период произведения возникали преимущественно в воинской среде в устной форме и какое-то время существовали в устной традиции. Таковы песенные сказания о Велисарии, песни апелатов и акритов. Наиболее распространенное у византийцев понятие, связанное со словом «апелат», — «удалой разбойник». Первоначальное значение слова ἀπελάτης — «скотокрад», «угонщик скота». Позднее им стали называть тех, кто каким-либо образом освобождался от личной зависимости и промышлял себе на пропитание разбоем, нападая в узких горных ущельях на богатых торговцев, совершавших с товаром длинные переходы от одного населенного пункта к другому. Еще в ранней Византии песни об апелатах составили неотъемлемую часть греческого фольклора. Но в последующие столетия, особенно в IX—XIII вв., они почти полностью были вытеснены акритскими песнями. О песнях, воспевавших апелатов, нам остается судить лишь по незначительным отголоскам, которые есть в эпосе «Дигенис Акрит» (GRO IV, 33—35, 965—966; VI, 120 сл., 130—567; VIII, 104—109; TRE IV, 1044—1086; AND IV, 1617—1643) и в некоторых акритских песнях о Дигенисе, а также по двум строкам в романе «Велфандр и Хрисанца» (ст. 103, 104); здесь говорится, что если бы враг напал на

греческую землю, то Велфандр «преследовал бы его и прогнал бы как великий апелат» (ὡς μέγας ἀπελάτης). Очевидно, апелат мог выступать и защитником своего города. О том, что это имя существительное имело положительный смысл, свидетельствует также слово ληστής («разбойник» — в отрицательном смысле), бытовавшее в лексиконе греков с древнейших времен и не забытое в средние века.

Существует мнение, что между акритами и апелатами в какой-то момент возникло соперничество. В эпосе «Дигенис Акрит» апелаты выступают то положительными, то отрицательными героями. Положительными — во всех версиях, кроме Гротта-ферратской, при описании того времени, когда Василий Дигенис еще очень молод: едва прослышав об удали апелатов, юноша загорается желанием познакомиться с ними и научиться у них храбрости. Он приходит в разбойничий притон апелатов (τὸ λησταρχεῖον — TRE 1060) (это слово — единственное в указанной версии, которое выдает разбойничий характер апелатов), знакомится с их главарем, стариком Филопаппом, и совершает ряд подвигов, учась у него и других апелатов удалству, приемам богатырской борьбы: TRE 1037—1092; AND 1575—1657; ESC 621—704; OXF 1401—1544; PAS 347—349¹. Позднее те же апелаты становятся врагами Дигениса: они пытаются похитить у него жену, и Дигенис сражается с ними (GRO VI, 120—567; TRE 2227—2357; AND 3248—3447; ESC 1316—1420; OXF 2659—2726; PAS 383—387). Хотя это и распространенный в фольклоре мотив, известный многим народам, однако нельзя не считаться с тем, что похитителями выступают именно апелаты.

В Гротта-ферратской версии отношение к апелатам откровенно враждебное. При первом же упоминании их имен автор клеймит этих лиц презрительно-уничтожающей характеристикой:

Φιλοπαπποῦ τοῦ γέροντος, Κιννάμου καὶ Ἰωαννάκη
οὐδ' ὅλως ἔστιν ἄξιον τὰ αὐτῶν καταλέγειν,
οὗτοι γὰρ ἐκαυχῆσαντο μηδὲν πεποιηκότας.

(«О старике Филопаппе, Киннаме и Иоаннакисе говорить подробно вообще не стоит, ибо они лишь впустую бахвалились, ничего не совершив») (IV, 33—35).

Вот она, откровенно высказанная вражда между акритами и апелатами! Автор даже противоречит самому себе, не считая апелатов заслуживающими разговора о них, а в дальнейшем посвящая им более трехсот строк (IV, 965, 966; VI, 120—156, 174—567, 618—642, 685—710; VIII, 104—110): ведь эти апелаты сыграли немаловажную, весьма неприглядную роль

в жизни Василия Дигениса. Итак, несомненно, что между апелатами и акритами когда-то возникла острая вражда, которая достигла такой степени, что были уничтожены даже песни об апелатах: их не дошло ни одной; они вытеснены акритскими песнями, возможно, уже в средневизантийскую эпоху. В современных греческих народных песнях только два имени напоминают об апелатах: Филопапп и Яннакис (византийское «Иоаннакис»).

Акритские песни, время наивысшего расцвета которых — IX—XI столетия, снискали такую популярность и оказались столь жизнестойкими, что пережили эпоху средних веков. В Византии они передавались из уст в уста: как свидетельствует архиепископ каппадокийской Кесарии Арефа (861—934 гг.), в его время пафлагонцы слагали песни о приключениях храбрецов и распевали их за обол, переходя от одного дома к другому². Даже в Новое время, в течение четырех столетий турецкого ига, они существовали главным образом в устной традиции; только одна песня об Армурисе и несколько песен о Дигенисе Акрите были записаны еще в Византии в XIV—XV вв. Запись остальных песен началась лишь в середине прошлого века и в настоящее время еще не окончена.

Так сложилась судьба песен об апелатах и акритах. Что касается сказаний о Велисарии, то они, как и апелатские песни, не дошли до нас, но на их основе в последние века Византии были созданы книжные поэмы. Таковы наиболее значительные памятники, возникшие на первой стадии развития византийского народного эпоса. Объемы сохранившихся песен, как правило, невелики: в среднем около 50 стихов.

Второй период следует назвать переходным от устного эпоса к письменному³. В это время на основе небольших по объему песен, возникших ранее, составлялись пространные эпопеи, которые впоследствии подвергались письменной фиксации. Это поэмы о Велисарии, объем которых колеблется от 556 до 997 стихов, эпопея «Дигенис Акрит», различные редакции которой содержат от 1867 до 4778 стихов. Адресат этих произведений намного шире: не только воинское сословие, но и другие сферы византийского общества, не исключая самого императора и его окружения. Не случайно в композиции древнейшей из пяти сохранившихся поэтических версий «Дигениса Акрита» — Гротта-ферратской (XIV в.) — центральное место занимают сцены встречи главного героя с византийским императором (IV, 970—1089)⁴. Прослышав о подвигах Дигениса, император пригласил

пашет его в гости, но тот отказывается, предлагая императору самому приехать к нему (IV, 980—1000). Император выполняет желание Дигениса, прибывает на Евфратскую границу, убеждается в необыкновенных подвигах героя, за что дарует ему титул патрикия, царские одежды, возвращает отнятые прежде владения деда, скрепляя все хрисовулом — царской грамотой с золотой печатью (IV, 1049—1053; 1089). Центральное положение этого эпизода несомненно: согласно сквозной нумерации стихов, он занимает строки 2050—2168, т. е. до этого эпизода 2049 строк и после него примерно столько же, точнее — 1682 (всего стихов 3850).

Неслучайным кажется и другое обстоятельство — то, что герой при рождении получает имя Василий (Βασίλειος) (IV, 49). Василий означает Царский, Царственный. Заметим, что в фольклорных акритских песнях он везде фигурирует только как Дигенис Акрит. В русской версии византийской поэмы герой тоже нигде не назван Василием⁵. То есть авторы греческих версий имя «Василий» выбрали намеренно. Имя это появилось у греков не ранее первых веков христианства: у язычников его не было. В Византии же оно стало весьма популярным и в высших, и в низовых сферах общества, видимо, благодаря Василию Кесарийскому (ок. 330 — 1 янв. 379 г.).

В одной из ранних акритских песен — «О Ксанфине» — сын героя тоже назван Василием (ст. 3, 7, 12, 14, 17). Однако в этой песне и в текстах других сочинений, где встречается это имя, оно подается обычно без каких-либо пояснений. В эпосе же оно заключено в особый контекст. Поскольку ни один перевод, сколько ни стремится переводчик к точности, не способен отразить все нюансы оригинала, приведем эти строки по-гречески:

Ἐξ ὧν παιδίον τίττεται περιαλλῆς τῷ ὄντι,
καὶ ἐξ' αὐτῆς γεννήσεως Βασίλειος ἐκλήθη·
λέγεται δὲ καὶ Διγενῆς ὡς ἀπὸ τῶν γονέων,
ἔθνικός μὲν ἀπὸ πατρός, ἐκ δὲ μητρὸς Ῥωμαῖος.
(«Дигенис Акрит», IV, 48—51)

В подстрочном переводе смысл приблизительно таков: «От них (эмира и его жены. — *Т. П.*) рождается поистине прекрасный ребенок; с самого появления <на свет> его величали Василием (можно перезести и царственным. — *Т. П.*); звали <его> и Дигенисом <Двукровным⁶> по родителям: ведь по отцу <он был> иноземец, а по матери — ромей».

Обратим внимание на два обстоятельства. Во-первых, имя «Василий» предшествует другому приводимому здесь имени,

ставшему собственным для героя, — «Дигенис». Во-вторых, окружающие имя «Василий» слова «с самого рождения» и «величали» выбраны не случайно⁷. Первые слова в начальной, наиболее акцентированной части 49 стиха подчеркивают мысль, что ребенок был необыкновенным с первых дней жизни. Вникая в глагольную форму ἐκλήθη (IV, 49), ощущаем предпочтение, отданное глаголу καλέω перед другим глаголом того же значения — ὀνομάζω, более подходящим для передачи мысли об акте тезоимениства (не случайно «имя» по-гречески — ὄνομα): с помощью этого глагола сочинен стих 1088 той же песни в сходном контексте: καὶ τὸν παῖδα ὀνόμαζον Βασίλειον Ἀκρίτην («... и молодца звали Василием Акритом»). Таким образом, и лексика, и расположение слов свидетельствуют о том, что имя «Василий» дано младенцу именно вследствие необычайной его (царственной) физической красоты. То есть оттенок царственности, особой печати соответствует знаковому смыслу, заключенному в самом имени героя «Василий».

Последние два стиха той же песни (IV, 1092, 1093) открывают завесу над тайной форм бытования столь прозаических произведений, каким была эпопея «Дигенис Акрит»: по-видимому, получив письменную фиксацию, текст эпопеи читался вслух перед какой-то аудиторией; об этом свидетельствуют заключительные строки IV песни: «Ведь перенасыщенное слово, как говорит мой теолог (ὁ ἐμὸς θεολόγος), слушанию всегда оказывается враждебным» (IV, 1092, 1093).

При упоминании слова «слушание» (ταῖς ἀκοαῖς) (если точно передать множественное число греческого слова, то следует перевести «ушам») мы словно переносимся в круг людей, которые не умели читать, а могли лишь на слух воспринимать текст; по всей вероятности, текст читался для них по частям грамотным человеком в течение какого-то времени. Так эти строки проясняют ответ на вопрос о форме бытования записанных памятников героического эпоса. Ссылка на «теолога» («богослова») позволяет предположить: либо текст поэмы создавался согласно правилам, диктуемым каким-то образованным человеком; либо, будучи уже созданным, при чтении он сокращался, совершенствовался по советам некоего сведущего наставника. Разумеется, недостаточная грамотность простых людей Византии не всегда была причиной коллективного прослушивания текста; здесь играла роль и традиция, и малое число рукописей, и другие причины, но выяснять их сейчас не входит в нашу задачу.

Группу памятников, возникших на второй стадии генезиса византийского эпоса, составляют, помимо упомянутых военно-героических, другие произведения, тоже воинской тематики, но с элементами лирики: плачи, а также песни, содержащие любовные мотивы. Сюжетом их послужили события времени латинского, монголо-татарского и турецкого завоеваний. Эта группа памятников по характеру текстов, получавших письменную фиксацию, — не сугубо фольклорная. От фольклора в них — основа сюжета; в способах же его разработки заметны признаки как фольклора, так и письменных текстов, доставшихся византийцам в наследство от античной поры их истории; кроме того, в них сказалось влияние ветхозаветной и новозаветной традиции. Учитывая такую сюжетно-поэтическую специфику этих памятников, их точнее определить как памятники «околофольклорной», или, выдерживая до конца иноязычный облик данного слова, — «парафольклорной» литературы.

| В третий период истории византийского эпоса возникали произведения главным образом книжного эпоса, еще далее отстоящие от парафольклора как по времени описываемых событий, так и по жанрово-поэтическим признакам. Это различные плачи о городах, плененных турецкими завоевателями, стихотворение под кратким названием «Битва под Варной», а также большие эпические поэмы, сюжет которых взят из древней мифологии или истории. Памятники с сюжетом из античной мифологии — анонимная «Ахиллеида», «Илиада» Гермониака и анонимная «Троянская война» — перевод одноименного романа Бенуа де Сент Мора. Памятник с сюжетом из древней истории — анонимная «Жизнь Александра». Каждое из названных произведений, несомненно, — создание одного автора, притом весьма ученого, во всяком случае хорошо знавшего древнегреческое наследие вообще, эпическое в частности. Социальная адресованность таких произведений — все слои общества. Указанные поэмы составляют особое направление в книжной византийской литературе, имея с народной литературой лишь две точки соприкосновения: язык, близкий к народному, и некоторые сюжетные мотивы. В самой же поэтике и жанровой их структуре проявились преимущественно традиции либо собственной древнегреческой литературы, либо литературы иноземной — западноевропейской (особенно в «Ахиллеиде» и в «Троянской войне»). Лишь в небольшой степени и только «Жизни Александра» присущи те литературные черты, которые сближают ее, с одной стороны, с народной эпической традицией древних греков и византийцев, с другой — с воз-

пикшим в Византии XII—XIV вв. жанром стихотворного романа. Подробнее это сближение рассмотрим в главе I о романе. Остальные тексты книжной литературы анализу подвергаться не будут, так как связанная с ними проблематика увела бы нас от основных задач исследования.

Итак, византийский фольклор — это памятники с преобладанием исторической основы и приемов устного народного поэтического творчества⁸. Парафольклор — памятники с исключительно исторической основой, фольклорными приемами повествования и книжными традициями. Книжная поэзия частично основана на событиях византийской истории (например, «Битва под Варной»), но в большинстве своем — на древней мифологической либо исторической канве. Всем памятникам книжной поэзии присущ минимум средств фольклорной изобразительности и максимум средств изобразительности, накопленных в процессе развития письменной литературы Древней Греции и Византии.

Касаясь степени художественности названных произведений, нельзя не заметить разницы в характере художественного вымысла, типичного для каждой группы памятников. Фольклористы и литературоведы, как ни странно, не обращают внимания на эту сторону изучаемых ими текстов; нельзя между тем понять природу художественного произведения, его поэтику, жанровое воплощение, не выяснив, в чем суть художественного вымысла и как он строится. Позволим себе сделать несколько напоминаний.

В реалистической литературе Нового времени основное «требование», предъявляемое к художественному вымыслу, — его вероятность, жизненное правдоподобие. В период античности и в средние века — наоборот: невероятность (*παράδοξος, incredibilis*)⁹, или то, что мы назвали бы сокрытием правдоподобия под некоей оболочкой: мифологической, сакрально-религиозной, философской — какой угодно, только бы опосредованно — действительности. При этом обрисовка деталей, фон, на котором разворачивается действие или происходит какое-то событие, могут быть и реалистичны в той мере, о какой говорил Д. С. Лихачев¹⁰. Наиболее отчетливо это проступает в конце истории античной литературы, а также в фольклоре и народной письменной литературе средневековья. Здесь, как уже было замечено, художественный вымысел имеет свои отличительные признаки на каждой стадии развития византийского народного эпоса. В фольклоре, основанном на событиях истории, художественный вымысел, как правило, заключен не в сюжете, а в деталях описания; обратная картина в фольклорных песнях

с отзвуками древней мифологии: в них вымысел составляет значительную часть сюжетного повествования, детали же правдоподобны.

В парафольклоре, основанном целиком на исторических фактах, художественный вымысел трансформирован в сторону уменьшения неправдоподобия и также затрагивает не сюжет в целом, а отдельные его части. В книжной поэзии художественный вымысел либо вовсе отсутствует (в «Битве под Варной»), либо скрыт под мифологической оболочкой (в «Ахиллеиде», «Илиаде» Гермониака, в «Троянской войне»), либо присутствует в деталях описания (в «Жизни Александра»).

Поясним на примерах. Прежде всего рассмотрим малоизвестные памятники византийского фольклора — песни с отзвуками древней мифологии. В основе их сюжета — сказания о единоборстве Дигениса с древнейшим олицетворением идеи смерти — с Хароном, образ которого впервые возник в мифологии греков еще, возможно, в раннюю историческую эпоху. Ознакомимся с одной из таких песен, сложенной в Трапезунде в X в. ¹¹:

В одной гористой местности Акрит построил замок,
И все, что в мире ни растет, взрастил Акрит в том замке;
Всех птиц, какие в мире есть, привез и свил им гнезда.
И птицы пели, говоря: «Акрит бессмертен будет!»
Теперь они поют не то: «Акрита смерть постигнет!»
Так птички малые поют, щебечут, веселятся,
Так птички малые поют, в смысл песни не вникая.

С вершины гор взглянул Акрит и Харона увидел.
«Куда идешь ты, Харон мой, и почему так весел?»
«Иду я душу взять твою, и потому я весел!»
«Тогда сразиться надо нам, на ток вступивши медный;
Ты душу заберешь мою, коль я повержен буду;
Коня беру я твоего, коль ты повержен будешь».

Вот вышли и вступают в бой, и Харон побеждает.
«О горе, горе мне теперь, сразил меня ты, Харон!
Так принесите мне стрелу и дайте мне оружие,
Дубинку в руки дайте мне на шесть пудов — не меньше;
Другую дайте тотчас же, на семь пудов — не меньше!»

Вот принесли ему стрелу, приносят и оружие;
Одну дубинку принесли, на шесть пудов — не меньше,
Другую принесли ему, на семь пудов — не меньше.
Берет оружие Акрит и панцирь надевает.
В вооружении таком выходит на охоту.
Но полпути лишь он прошел, лишь полпути прошел он,
Как заболела голова и сердце взволновалось;
Колени задрожали вдруг: вперед идти нет мочи.

И повернул назад Акрит, вопя, стеная громко:
«Несчастливая судьба моя! О горе! Умираю!
Прощайте, горы дикие и хищные все звери!
Я больше не увижу вас, высокие вершины!
Пусть птицы плачут обо мне, леса пусть причитают!
Приди, красавица моя, и постели мне ложе,
А в головах мне положи ты горные цветочки!»

Пришла красавица его и стелет ложе смерти,
А в головах его кладет все горные цветочки.
«Но почему, красавица, не стелешь мне терновник?»
«Послушай, дорогой Акрит, что говорят соседи:
«Коня возьму», — промолвил Ян. «Я — палицу Акрита», —
Сказал Георгий; а старик: «Я заберу красотку». —
«Не должен Ян забрать коня, Георгий же — оружия.
Старик облезлый не возьмет тебя, моя красотка!»
Ломает палицу Акрит, коня он убивает.
«Иди ко мне, красавица, чтоб всласть нацеловаться». —
Она к нему склоняется, на грудь его упала;
Он крепко сжал в объятиях прекрасную подругу.
И тотчас оба умерли, обоих схоронили.

(«Смерть Дигениса Акрита»,
ст. 1—46)

Как видим, в основе песенного сюжета — невероятное событие: борьба реального человека, в котором преувеличена лишь его физическая сила (но таким и должен быть герой-богатырь в народных песнях!), с не существующим в действительности, нереальным Хароном. Окончание песни содержит мотив, который через одно-два столетия повторится в эпосе «Дигенис Акрит». Что касается деталей в описании невероятной ситуации, то они вполне «реальны»: на коня, палицу и возлюбленную Дигениса после его смерти вполне могли претендовать какие-то лица, и даже смерть возлюбленной могла произойти в действительности в подобной ситуации, хотя вероятность ее здесь и невелика. Однако именно в этих заключительных строках песни свершается великое чудо художественности: вероятное стоит на грани невероятного, чем увеличена сила воздействия, производимого описанием неожиданно наступившего для героини трагического исхода. В акритских песнях Дигенис не раз вступает в единоборство с Хароном, иногда безымянным зловещим богатырем¹². Художественный вымысел в них аналогичен тому, о котором сейчас говорилось.

В других акритских песнях художественный вымысел имеет реальную историческую основу, а невероятное заключено лишь в деталях. Таковы песни, в которых, согласно

образу жизни акритов, отражены то бранные подвиги, то события мирного быта. Картины мирной жизни крестьян, их социально-бытовой уклад составили сюжетные мотивы, повествующие о сватовстве Дигениса и других героев-акритов — Порфирия, Иоанниса Цимискиса, Константина (в этих песнях преобладает мотив умыкания невесты). Есть песни, в которых рассказывается о попытках похитить жену Дигениса в то время, когда он сеял чечевицу и просо, о покушении на ее честь со стороны либо апелатов, либо разбойников, либо дракона. В ряде песен звучит тема внезапного нападения врагов-иноземцев (сарацинов, турок) во время мирного течения жизни греческих героев — когда они пируют «за мраморным, золотым, позолоченным столом» или развлекаются на досуге. Таковы песни о юном Влахе, где участвуют Яннакис, Яннис Младший, Алексис Старший¹³.

Уже из этого общего определения разных сторон тематики явствует, что песни акритов четко делятся на две части: эпос военно-героический и эпос мирно-бытовой. Это понятно: сам уклад жизни пограничных поселенцев, когда мужчины выступали то как воины, то как крестьяне, порождал ту и другую тематику в их песенном творчестве. Если военно-героическая тематика воплощена в народных эпосах и других средневековых этнических групп Востока и Запада¹⁴, то мирно-бытовая тематика свойственна только византийскому эпосу, так как подобной ситуации с пограничными жителями не возникло в то время ни у одного другого народа. Мотивы военной жизни воплотились в ряде сцен: боя греческого героя с целым войском (Дигениса, Армуриса Младшего, Феофилакта); единоборства противников (с византийской стороны — Дигениса, Ксанфина, Порфирия); мщения отца за гибель сына (в качестве отцов выступают Ксанфин, Андроник); поисков отца сыном («О сыне Андроника»).

В песнях мирно-бытовой тематики художественный вымысел, как правило, построен на принципе гиперболизации положительных героев, а в обрисовке их противников — на принципе соответствия реальности. Например, физическая сила положительного героя такова: скорость передвижения — «тысяча миль, пока он произносит слово „прощайте“, и тысяча пятьсот, — пока ему отвечают». Одной рукой он играет на тамбурине, а другой ловит летящий тяжелейший камень и бросает его на целую милю. Дубинка героя весит шесть, семь, а то и тысячу пудов. От одного удара ногой дракон разваливается пополам, одним ударом руки герой вышибает льву оба глаза и т. д.

В песнях военной тематики византийский герой обычно

менее гиперболизирован; напротив, враг обладает преувеличенными физическими размерами, численностью и телесной силой, а также силой оружия. Это сказывается не только в сведениях, подаваемых о том или другом лице, но и в пространности описаний. Так, в песне «О Ксанфине» характеристике византийского героя уделено всего лишь две неполных строки; в первой из них даже нет никакой гиперболы; она есть только во второй строке:

Везде прославленный Ксанфин и ужас наводящий,
чей голос — гром, чьи слезы — град, так наставлял
однажды. . .

(«О Ксанфине», ст. 1, 2)

Враг же Ксанфина, сарацин, забравший в плен его сына Василия, описан в той же песне в шести строках и с помощью ряда гипербол: на голове сарацина помещалось шестьдесят пять крепостей и сорок две деревни, на затылке вертелись мельницы; в одной ноздре стоял конь, а в другой — похищенная девушка (ст. 21—26). Благодаря такой конструкции художественного вымысла героизм византийца и в том и в другом случае выражен разными способами, но с одинаковым результатом: в первом случае герой превосходит вражески настроенных к нему земляков, во втором — иноземных врагов, физически еще более сильных, чем он, византиец; но тем славнее его победа над иноземными пришельцами.

В парафольклоре, как уже говорилось, художественный вымысел трансформирован по сравнению с художественным вымыслом фольклорных произведений в сторону уменьшения количества неправдоподобных деталей. Вспомним хотя бы образ Василия Дигениса в эпосе «Дигенис Акрит»: гиперболизм остался в нем только при описании его необыкновенной физической силы, проявляющейся и на охоте в мирное время (IV, 70—189; 1066—1076), и на поле брани (IV, 994 сл., 967—970). Враги-иноземцы или соотечественники, посягающие на честь жены, — апелаты, разбойники (IV, 965—967) — все реальные, кроме дракона, персонажа из сказки; борьба с ними не сверхъестественна, а вполне реальна (VI, 176—710). Смерть героя тоже происходит от реальной причины (простуда, полученная при купании: VIII, 5 сл.), как и смерть героини, умирающей от горя — смерти супруга (VIII, 184—186).

| Для книжной эпической поэзии уже отмечались три разновидности художественного вымысла. К сказанному необходимо добавить, что вследствие большой роли в этой литературе книжной литературной традиции принципы построе-

пия художественного вымысла усложнены нередко типичным для средневекового способа словесного выражения мысли приемом: написанием фразы посредством мозаичного сплетения чужих слов либо фраз, заимствованных из других произведений античной и византийской литературы. Причина пристрастия византийских авторов вкрапливать в свой текст большие и малые единицы из других текстов, даже языческих, не вполне еще выяснена¹⁵. Очевидно лишь то, что плагиатом это не считалось; быть может, так доказывалась вечность слова и его независимость от контекста: если из слов языческих текстов можно было составить благочестивые фразы для христианина, то тем самым подтверждался тезис о непреходящей ценности слова вообще. Однако эта проблема заслуживает специального исследования. Мы коснулись ее, желая заметить, что ее нельзя опускать при рассмотрении специфики лексического пласта этой книжной литературы. Однако в большой степени особенности словесного творчества авторов народного эпоса определялись тем, в какой местности возникал или подвергался литературной обработке тот или иной памятник. Этот вопрос станет предметом нашего ближайшего рассмотрения.

2. Проблема возникновения и распространения нового литературного языка

Акритские песни IX—XI вв. — первые дошедшие до нас социально окрашенные памятники народного византийского эпоса. Их значение не исчерпано тем, что они воплотили в себе уmonoстроение, этические и эстетические идеалы простых людей. Эти песни — наиболее раннее в истории византийской литературы свидетельство набравшего в то время силу такого языка, который по сравнению с традиционным литературным языком Византии имел особую лексику и особые грамматические нормы. На этом основании некоторые византологи видят в языковом факторе важнейший критерий при ответе на вопрос: что есть средневековая греческая народная литература? Так, крупнейший из современных немецких исследователей Г.-Г. Бек утверждает: «Главное различие (между народной и ненародной литературой. — Т. П.) лежит в меньшей степени в тематике, во всяком случае не только в ней одной, но и в языке»¹⁶.

Основой возникавшего языка народной литературы был живой разговорный язык, посредством которого общались в быту все слои византийской социальной иерархии. Начало ему было положено еще в эпоху эллинизма, когда в результате походов Александра Македонского с продвижением гре-

ческого культурного влияния на Восток по всему эллинизированному миру распространился общий разговорный греческий язык — так называемая койнэ глосса (ἡ κοινὴ γλῶσσα). Не случайно у Аристотеля слово δημοτικός означало не только «народный», но и «общераспространенный»¹⁷. В новогреческом языке второе из этих значений в этом слове исчезло; еще в средние века оно перешло к слову πολιτικός, что, как увидим, имело немалое общезыковое семантическое и не менее важное терминологическое значение, в частности для стиховедения.

Начиная с IV в. до н. э. живой разговорный язык изменялся в своем внутреннем качественном и функциональном развитии. Качественно он обогащался новыми лексическими образованиями, одна из причин которых — заимствования из других языков народов Востока и Запада, с которыми общались греки. Происходили изменения его фонетических и синтактико-морфологических норм. В фонетике с течением времени стерлось различие между долгими и краткими звуками, в морфологии произошла утрата дательного падежа: его функции стал выполнять родительный падеж и описательные обороты с предлогами, управляющими винительным падежом. Родительный падеж, сохраняя свое основное значение, в зависимости от контекста играл роль и дательного, и предложного падежей; например: Διήγησις ὠραιотάτη τοῦ ἀνδρείωμένου Διγῆνῃ («Повествование чудное о храбрейшем Дигенисе»)¹⁸; Τὰ κατὰ λύβιδτρον καὶ Ροδάμνην; στίχοι πολλοὶ ἐρωτικοί, ἀφήγησις Λυβιδτροῦ, πῶς ὁ φίλος ὁ Κλειτοβόρς διηγείται τῆς Μυρτάνης. («О Ливистре и Родамне: стихи весьма любовные, повествование Ливистра <преподанное так>, как друг Клитовос повествовал Миртане».)

Исчезновение дательного падежа повлекло за собой изменения в функции предлогов; мало того, что они стали управлять лишь двумя падежами — родительным и винительным; каждый предлог мог употребляться только с одним из этих падежей, тогда как в древнегреческом языке были предлоги (например, διὰ, κατὰ, μετὰ, περί, ὑπέρ, ὑπό), употреблявшиеся с двумя падежами (родительным и винительным) и с тремя (родительным, дательным, винительным: предлоги ἐπί, παρά, πρὸς и др.). Таким образом, в новом языке наблюдалась тенденция к унификации функций предлогов: большая часть их (10 из 14) стали требовать винительного падежа, и только четыре предлога (ἀντί, ἐκτός, κατὰ, μεταξύ) — родительного. Сократилось и общее количество предлогов: если в традиционном литературном языке византийцев их было 27, то в новом — 14.

Помимо этих изменений в морфологии, стали иначе выражаться будущее время глагола и его неопределенная форма, а также наклонения *Conjunctiv* и *Optativ*. Последние изменения затронули область синтаксических конструкций: при новом формообразовании *Conjunctiv*'а и *Optativ*'а следует отметить исчезновение оборотов *Acc. cum Inf.* и *Abl. abs.*¹⁹

Функциональное развитие живого разговорного языка знаменовалось расширением сферы его применения, проникновением в область словесного художественного творчества. В различных частях Византийского государства народные певцы и сказители слагали произведения на том языке, основу которого составлял их разговорный язык; он был понятен людям, не приобретшим никаких грамматических знаний или получившим лишь начатки образования. Сила же эстетического и смыслового воздействия творчества певцов и сказителей из народа была такова, что постепенно их произведения получали все большее распространение, большую популярность, оказывая порой воздействие на образцы «высокой» литературы, создававшейся на давно уже омертвевшем аттическом диалекте древнегреческого языка.

Первоначально, не ранее IX в., памятники на живом греческом языке составляли образцы небольших эпических жанров, преимущественно песенных военно-героической и мирно-бытовой тематики. С течением времени, начиная с XIII в., в орбиту нового языка вовлекаются другие жанры: в первую очередь стихотворный роман, а затем жанры сатирические (в стихах и прозе). Столь интенсивное вторжение народной «стихии» в обширный круг литературных жанров — одна из особенностей литературного процесса, которыми отмечена духовная жизнь Византии зрелого феодализма.

Вторая его особенность — стремительность изменений в формах бытования памятников народной поэзии. Возникнув и распространяясь в первое время исключительно в устной форме, они постепенно стали подвергаться письменной фиксации. Так достаточно активно живой разговорный язык входил в сферу литературы, несмотря на то, что представители высокой византийской культуры, которых можно назвать пуристами, пренебрегали внедрению его в литературу. Именно по настоянию таких пуристов Симеон Метафраст в X в. предпринял огромную работу с целью «исправления» текстов житий, написанных авторами, неискушенными в древнегреческом языке и древнегреческой стилистике. Работа Метафраста и его коллег сводилась главным образом к замене народных просторечных слов и выражений, стилистических оборотов на их литературные синонимы,

чтобы они не резали утонченный слух образованных византийцев. Вот как об этом напишет в следующем столетии Михаил Пселл: «Симеон переделывал только внешний вид сказания, не меняя материи, но выправляя погрешности в выражениях. . . Он удовлетворил вкусы и ученых мужей, и простого людя, ибо ритм и красоты его слога привлекали как образованного слушателя, так и непросвещенного» ²⁰.

Таким образом, процесс «вхождения» народного средневекового греческого языка в литературу протекал медленно и не безболезненно, во всяком случае не без борьбы. Первые признаки такого «узаконения» его в литературе и лингвисты, и литературоведы усматривают не ранее XI—XII вв., в творчестве Птохо-Продрома и Михаила Глики ²¹. С течением времени народная словесная стихия все более и более набирала силу. В конце концов, уже вскоре после Симеона Метафраста, ее произведения начали оставлять на том языке, на каком они создавались первоначально. Эту народную литературу перестали «переводить» на древнегреческий литературный язык: постепенно она завоевала права, равные с литературой высокого стиля, а порой даже оказывала на нее идейное и эстетическое влияние; впрочем, как увидим из следующей главы, влияние было подчас взаимным.

Как уже отмечалось во Введении, рождением нового литературного языка ознаменован период зрелого средневековья для многих народов Востока и Запада, так что Византия не составляла исключения в этой типологически сходной тенденции языкового развития. Но и прежний литературный язык, господствовавший в странах с развитой культурной традицией или в находившихся под протекторатом других, более мощных империй, также продолжал функционировать в этот период. Естественным следствием такой ситуации была диглоссия отдельных авторов, писавших свои сочинения и на архаическом, и на новом языках. Так, азербайджанский поэт Насими (XIV—начало XV в.; точнее — ок. 1369—1417 гг.) оставил стихи на арабском, персидском и азербайджанском языках; узбекский поэт Алишер Навои (XV в.) — автор сочинений на персидском и тюркском. Из писателей западных стран с древней культурной традицией характерный пример являет Данте: написав в 1292 г. труд на живом итальянском языке автобиографического характера под названием «Новая жизнь» («Vita nuova»), он позднее сочиняет трактаты по-латыни: «О народном красноречии» («De vulgari eloquentia») и «О монархии» («De monarchia»). Другой примечательный факт: под пером современника Данте, Брунетто Латини, опять же на живом

языке впервые звучат Овидий и Цицерон. Перевод на общедоступный язык Италии этих немеркнущих образцов классической латинской поэзии и прозы был, видимо, вызван насущной необходимостью, обусловленной возрастающим влиянием этого языка в различных областях словесности.

Национальные живые языки проникают в то время в сферу духовной жизни не только Италии, но и Франции, Испании, Германии, Англии, Нидерландов, а также большинства стран славянского региона Европы. Явление это — еще одно доказательство усиления роли национальных языков в устной и даже в письменной областях словесного художественного творчества. Такой же процесс мы наблюдаем и в языковом развитии в поздние века Византии; тому есть несколько свидетельств. Самое раннее — творчество кипрского поэта XIII в. Константина Анагноста (т. е. «Чтеца»); он оставил нам едва ли не первые образцы средневековой кипрской поэзии — два стихотворения: одно на древнегреческом языке — «Утешительное к сыну о наказании» (46 политических стихов), второе на языке народном — «Перечень кипрских табуляриев»²². Иосиф, епископ Мефоны (город на юго-западе Пелопоннеса), известный в миру под именем Иоанна Плусиадина (ок. 1429—1500 гг.), также владел двумя языками: на народном языке он сочинил «Плач богородицы о страданиях Христа» (189 нерифмованных стихов)²³; он же — вероятный автор «Молений к богородице», написанных по-древнегречески²⁴.

Причина, в силу которой представители верхних высокообразованных кругов византийского общества обращались в своем творчестве к живому языку, заключалась, по-видимому, не только в указанной выше (см. Введение) особенности социальной стратиграфии: в отсутствии классовой замкнутости византийской элиты и в частых социальных перемещениях в ее кругах. Дело еще в том, что прогрессивно настроенные деятели византийской культуры отлично сознавали, что дальнейшее развитие литературы возможно только на основе этого живого языка. Правда, со всей откровенностью эта мысль будет высказана в XVI в.: один из выдающихся гуманистов того времени, Максим Маргуний (1549—1602), призывал писателей своего круга сочинять на языке народа не только стихи, но и прозу²⁵. Но этот призыв — лишь следствие того укрепления позиций нового языка, каким были отмечены предшествующие столетия.

Относительно основы живого языка, вошедшего в тексты эпических народных памятников Византии, следует сказать, что количество новых лексических и грамматических

признаков в каждом памятнике и в каждую эпоху неодинаково. В одних памятниках (даже поздних) лексические признаки составляют лишь единицы, как, например, в стихотворении «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афине». По мнению Г. Дестуниса, это стихотворение принадлежит к числу произведений, созданных в среде литературно-образованной части греческого общества второй половины XV в. Однако Дестунис — и с ним следует согласиться — полагает возможным рассматривать этот памятник среди произведений народной литературы на таких основаниях: во-первых, язык его — не чистый древний аттический, а содержащий несколько слов народного разговорного языка XIV—XV вв.; во-вторых, поэтические описания и главные образы (речь о них пойдет ниже) — чисто фольклорные по своему характеру ²⁶.

В других памятниках лексический слой возникших вновь слов может быть довольно значительным. Мы имеем в виду такие часто встречающиеся слова, как *ἐδός* — «мой», *νερó* — «вода», *βρύσις* — «источник», «родник», *φέγγω* — «свечу», «озаряю», «освещаю», *σκυλί* — «собака», *κοπέλα* — «девушка», *πούλακι* — «птица», а также редко употребляемые: *μαγαρίζω* — «мараю», «пачкаю», *γανίτσαρος* — «янычар» и др. Иногда за древнегреческим словом закреплялось новое значение, например: слово *παράδειδος* (кстати сказать, персидского происхождения) в древнегреческом языке означало «сад», «охотничий заповедник»; в христианскую эпоху (уже в Новом завете) оно стало означать «рай». В общей сумме число новых слов в памятниках народного эпоса составляет примерно треть их лексики.

Необходимо учесть и то обстоятельство, что в одних памятниках (вероятно, в более низовых) признаки нового языка проявлялись преимущественно в лексике, в других — в морфологии и синтаксисе. Пример памятника с преобладающими лексическими новыми признаками — «Песня Ародафнусы»; с преобладающими синтаксическими — «Илиада» Гермониака.

В каких же частях Византии складывался новый литературный язык — повсеместно или в какой-то определенной области?

Источники, на основании которых можно судить о месте возникновения того или иного эпического памятника, не всегда позволяют твердо и положительно решить данный вопрос. Тем не менее в отдельных случаях ученым определенно известно, где возник такой-то памятник. Из общей совокупности таких сведений проясняется, что очагами наиболее продуктивной деятельности народных, чаще безымян-

ных, по порой и оставивших свое имя творцов эпических произведений в Византии были такие области: Кипр, Крит, Трапезунд, Пелопоннес, евфратская граница империи I X—X вв., армянская граница XI—XII вв., балканская граница, а также Родос, Лемнос, Хиос, Имврос, Корфу, Эпирское царство (названия областей расположены в нисходящей степени продуктивности эпического творчества; относительность определения этой степени очевидна: ведь приходится оперировать лишь частью созданных византийцами эпических произведений).

На Кипре возникло несколько акритских песен о Дигенисе (из них нам известны две: № 1 по указанному исследованию Г. Дестуниса «Разыскания. . .» и вторая о похищении Дигенисом дочери царя Леванди, впервые опубликованная у Г. Зораса в Νέα Ἑστία; точнее см. примеч. № 39), «Перечень Кипрских табуляриев», составленный в XIII в. Константином Анагностом, песня «О Феофилакте» (приблизительно IX—X вв.), «Песня Ародафнусы» (XIV в.) и еще одна рыцарская баллада, дошедшая до нас в устном предании; сюжет ее — спор, который ведут из-за прекрасной девушки кипрский архонт и франкский рыцарь.

Крит также был местом возникновения некоторых песен о Дигенисе (№ 5 по указанному исследованию Г. Дестуниса), трех песен об умирающем Дигенисе, одной о юном Влахе, о Просфире (№ 18, там же) и одного стихотворения о взятии Константинополя турками, сочиненного вскоре после этого события: «Плач о падении Константинополя» (118 стихов). Песни о Генрихе Фландрском сочинялись во многих областях материкового и островного греческого мира, но о некоторых из них определенно известно: на Крите и Корфу. Там же возникли две версии песни о взятии турками фракийского города Адрианополя в 1361 г. (город стал первой в Европе столицей османского государства). Корфу и Крит — далеко отстоящие от Фракии острова, и появление там песен о взятии фракийского города свидетельствует либо о принятии этими островами адрианопольских беглецов, либо о том, как глубоко затронуло это печальное событие сердца византийцев.

Как уже говорилось, епископ пелопоннесского города Мефоны Иосиф Плусиадин (XV в.) сочинил на народном языке «Плач Богородицы о страданиях Христа». На Пелопоннесе же, как ни странно, возникла песня о страданиях матери, видящей, что татары уводят в плен девятерых ее сыновей: татары до Пелопоннеса никогда не доходили. Видимо, замечает Г.-Г. Бек, известие это в устной форме достигло Пелопон-

неса и закрепилось там письменно ²⁷. На Пелопоннесе же в поздние века византийской истории на народном языке записывается так называемая «Морейская хроника»; любопытно, что стихотворный текст ее дошел до нас не только на греческом, но и на французском, испанском, итальянском языках.

В Трапезундской империи были созданы песни «О Ксанфине», песни о Порфире (№ 16, 17 по указанному исследованию Г. Дестуниса), три стихотворения о захвате турками Константинополя и одна песня о взятии Трапезунда. На евфратской и армянской границах империи возникли многочисленные песни о Дигенисе Акрите, о военачальниках павликиан Карбеасе и Хрисохире (по прозвищу «Золотая рука») ²⁸. Как уже говорилось, на основе песен о Дигенисе возникло несколько версий эпоса «Дигенис Акрит» (из имеющихся сейчас в распоряжении ученых — пять поэтических, одна — прозаическая). Где сложилась первоначальная версия (или несколько версий) этой эпоса, сказать трудно на данном уровне наших знаний об истории текстов произведения. Однако, судя по месту обнаружения дошедших до нас рукописей, текст эпоса распространился в XIV—XVII вв. не только в Византии, но и за ее пределами во многих странах Европы. На грекоязычной территории, принадлежавшей Византии, уже в Новое время были найдены рукописи в Трапезунде (единственная рукопись XVI в.; местонахождение ее в настоящее время неизвестно) и на острове Андрос (две рукописи: одна XVI в.; сейчас она находится в Национальной библиотеке Афин; вторая рукопись XVII в., точнее — 1632 г., в настоящее время хранится в библиотеке университета в Салониках; она содержит прозаический текст, переписанный неким Мелетием Властом с Хиоса).

(Вне Византии рукописи «Дигениса Акрита» были обнаружены в России, Италии, Испании, Англии. В России, в двух монастырях XVIII в. отыскивались фрагменты одной греческой рукописи, относившейся, судя по языку, к XIII в. По всей вероятности, с нее был сделан на Руси перевод под названием «Девгениево деяние». В XIX в. найдена еще одна рукопись (XVIII в., точнее — 1761 г.), опубликованная В. Д. Кузьминой в 1960 г. ²⁹ В Италии, в греческом монастыре Гротта-Ферраты (близ Фраскати, в 40 км от Рима), была обнаружена самая ранняя из существующих сейчас рукопись XIV в. ³⁰ В Испании, в одной из монастырских библиотек Эскориала (пригород Мадрида), был найден неполный текст так называемой Мадридской, или Эскориальской рукописи XVI в. В Англии, в одном из колледжей Оксфорда, обнару-

жена рукопись 1670 г. с автографом переписчика, монаха с Хиоса, по имени Игнатий Петрици.

Повторяем, что место возникновения первоосновы эпоса «Дигенис Акрит» указать пока не удастся в отличие от большинства других эпических памятников, например от так называемых «Родосских песен любви»; место их возникновения — Родос: по названию острова издатели и исследователи дали этим стихотворениям условное заглавие (в рукописи они имеют такой заголовок: Στίχοι περὶ ἔρωτος καὶ ἀγάπης ³¹). Эммануил Георгилла, обработавший одну из народных версий сказания о Велисарии, он же — автор стихотворения «Чума на Родосе» — также, вероятно, жил и творил на Родосе, хотя существует мнение, что песня о Велисарии возникла в Константинополе ³²⁻³³.

Остров Имврос — родина песни «О Лиссаре» (время возникновения неизвестно), а в Эпирском царстве первой половины XIV в. некий Константин Гермониак изложил на народном языке четырехстопным хореем «Илнаду» Гомера со всеми предшествовавшими и последовавшими за Троянской войной событиями; вероятно, там же возникла песнь «Константин и его вороной».

Таким образом, новый литературный язык формировался в Византии не в какой-либо одной области, а во многих, преимущественно периферийных. Константинополь находился вне этой сферы. Кроме того, для будущей истории греческой литературы существенно, что этот язык складывался не только на материке, но в значительной мере — в островной части Греции — на Крите, Родосе, Корфу, Лемносе, особенно на Кипре. Первенствующая роль этого острова в развитии новой культуры словесности во многом определила ту значительную роль в истории греков, какую будет играть Кипр в эпоху турецкого завоевания: именно там станут особенно яркими приметы предренессансной эпохи и возникнет патриотическая освободительная антитурецкая литература. Остров Крит, по наблюдениям Г.-Г. Бека, также имел большое значение в развитии нового димотического направления в языке и литературе XIV—XV вв. ³⁴ Согласно выводам этого исследователя, новым литературным языком византийцев стал «свободный от диалектов димотики разговорный общегреческий язык, который был одинаково понятен в Константинополе и в Крыму, на Родосе и Крите» ³⁵. Лишь после падения Византии местные диалекты, особенно на Кипре и Крите, начали превозмогать эту общую языковую тенденцию развития, прерванную турецким завоеванием.

Таковы в общих чертах факты возникновения и распро-

странения нового литературного языка в Византии, выявляющиеся в наиболее ранней стадии его развития — в области эпического фольклора. В самой общей форме мы уже говорили о том, чем были вызваны к жизни многие эпические памятники — событиями мирной сельской и военно-героической жизни определенного круга людей. При этом желательно знать: находила ли отражение в этих памятниках специфика образа жизни, природных условий той или иной из указанных географических областей Византии? Какое преломление в них при наличии художественного вымысла получило то, что в научном языке называется фактом или событием истории? Иными словами, в чем состоит историческая ценность этих памятников?

3. Историческая основа и хронологические координаты

«Историзм эпоса в самом широком смысле давно не составляет проблемы. Она заключается теперь не в том, соотносится ли народный эпос с эпохами народной истории, а в том, как он соотносится с конкретными историческими событиями. При этом весьма существенный и далеко не столь ясный, как кажется на первый взгляд, вопрос состоит в следующем: что же именно принадлежит к событиям историческим?» — читаем в недавно вышедшей книге С. Н. Азбелева «Историзм былин и специфика фольклора»³⁶. Такова суть современного состояния данной проблемы — как разрешенная (частично), так и требующая еще некоторого выяснения. Выводы Азбелева из дискуссии, развернувшейся по этим вопросам в 60-е годы нашего столетия на материале памятников русского эпоса (которой предшествовала, по наблюдению этого исследователя, более чем вековая предыстория³⁷), избавляют нас от подробного изложения доводов, показывающих, что эпическое творчество любого народа на любой стадии его развития в той или иной мере отражает факты истории, т. е. прагматическую историю. Надеемся, что наше рассмотрение исторической основы византийского героического эпоса окажется еще одним доводом в пользу констатации его исторической ценности; кроме того, оно позволит понять, в какой степени и какими способами византийские эпики отражали события своей истории. Но в самом деле, что следует понимать под историей, ставшей предметом изображения в народном творчестве? Этот вопрос стоит и перед фольклористами, и литературоведами, и историками³⁸. Мало того, историки всего мира все еще не едины в мнении о том, какое событие считать историческим, а какое — нет.

С существом споров на эту тему можно ознакомиться в статье А. И. Данилова «Историческое событие и историческая наука»³⁹. Приведем его же определение дискутируемого понятия: «События — это человеческая деятельность во всех ее сферах, начиная с производства материальных благ и кончая наиболее абстрактными сферами интеллектуального творчества»⁴⁰.

Это определение историка весьма логично согласуется с высказыванием фольклориста Б. Н. Путилова по поводу того, что следует понимать в фольклоре под событием истории: признавая все трудности, связанные с выяснением границ «понятия истории как предмета фольклора», он утверждал: «Было бы неверно сводить его содержание лишь к аспектам политической жизни. С другой стороны, всегда есть опасность отождествления этого понятия с безбрежным понятием «действительность». Народный быт, народное сознание столь же историчны, сколь и социальное бытие.

Все же история в собственном смысле слова включает те стороны действительности и народной деятельности прежде всего, которые непосредственно связаны с социально-общественным развитием»⁴¹.

В византийском фольклорном эпосе нашли своеобразное преломление приметы и народного быта, и социально-общественных событий. Наиболее интересны в этом отношении акритские песни. Как исторический материал они ценны по трем причинам. Во-первых, косвенно знакомят с не дошедшей до нас поэзией, связанной с миром апелатов и их историей. Во-вторых, они представляют собой те фольклорные песни, которые послужили основным материалом в становлении знаменитой эпопеи «Дигенис Акрит». В-третьих, благодаря этим песням мы имеем некий аналог тем памятникам устного народного мифологического эпоса, которые в Древней Греции предшествовали «Илиаде» и «Одиссее»: несмотря на последнее слово в гомероведении, согласно которому эти поэмы написаны одним имманентным автором, все же общепризнанным остается тот факт, что каждая поэма возникла на основе отдельных эпических песен разных объемов, относившихся к определенному сюжетному циклу⁴². Таков естественный и единственно возможный у всех народов процесс сложения больших эпических произведений, вобравших в себя поэтический опыт народных творцов (будь то доносящие до слушателей готовый текст певцы, сказители или создатели нового текста — безразлично); опыт поэтический в самом широком значении этого слова, когда имеется в виду восприятие не только приемов словесного воплощения

той или иной мысли, но самой сути содержания, т. е. идейного замысла и сюжетной разработки. Наследие византийцев в этой области известно лишь немногим специалистам, и потому в широком кругу литературоведов распространено такое мнение: ни у одного народа ни от одной эпохи первоначальных героических песен не сохранилось ⁴³.

От византийцев до нас дошло не все, что стало впоследствии основой, например, эпоса о Велисарии и даже эпопеи «Дигенис Акрит», а также сказаний из более поздней истории Византии — эпохи латинского и турецкого завоеваний. Однако акритские песни, особенно песни о Дигенисе, сохранились в достаточно большом количестве (их около ста), и некоторые из них, по-видимому, без каких-либо значительных искажений ⁴⁴.

Отражение исторических событий и реалий быта осуществлялось в византийском эпосе с разной степенью достоверности. Некоторые событийные факты не подвергались каким-либо изменениям под влиянием той или иной системы художественного мышления либо сугубо идеологических (политических и религиозных) соображений. Другие же, напротив, претерпели более или менее значительные отклонения от реальности. Отклонения выразились главным образом в трех формах: эпическое преувеличение, просопографические и хронологические сдвиги. Поясним сказанное примерами.

Соответствовали реалиям быта описания предметов воинского снаряжения: броня, плащ, медный панцирь, железный шлем, сабля, копьё и непереносное оружие народного героя-богатыря — палица (помимо акритских песен см. поэму «Армурис», ст. 92, 99, 114; в эпопее «Дигенис Акрит» почти всюду). То же самое следует сказать об изображениях Георгия Победоносца на вершине копья, Маманта в верхней части палицы («О Феофилакте», ст. 19, 20), императора Константина I, считавшегося святым, — на сабле сына вдовы (песня «О сыне вдовы», ст. 11); не случайно в критской песне о Просфире (№ 18, ст. 29) сабля названа «святоконстантиновской»: Георгий Победоносец, Мамант и Константин — святые, наиболее почитаемые именно византийскими воинами ⁴⁵. В акритской песне № 5 упомянут «писарек» (γραμματικόπουλος), которого подзывает к себе умирающий Дигенис. Г. Дестунис считает это слово поздней вставкой на том основании, что так назывались секретари, находившиеся при клефтических капитанах во время борьбы греков с турками в XVII—XVIII вв. ⁴⁶ Однако столь поздний генезис данного слова следует еще доказать: не исключена возможность, что оно возникло в византийский период, скорее всего уже в X—

XI вв., когда деятельность таких государственных писарей прочно вошла в быт византийцев. На это можно возразить, что в романе XIV в. «Велфандр и Хрисанца», в ст. 1022, писарь-нотариус, скрепляющий брачный договор Федроказы и Велфандра, назван *ὁ γραμματικὸς νοτάρης*. Но опять-таки это не исключает существования в то время слова *γραμματικὸς*, тем более что речь в этих примерах идет о лицах разных профессий. А вот слово *υποφῆκη* («ружье») в песне № 7 Б — действительно новогреческая вставка, так как ружья появились в Новое время⁴⁷.

Не менее реалистично даны некоторые бытовые подробности: например, разбойничий притон апелатов в «Дигенисе Акрите» находится в узком ущелье (TRE IV, 1045), внутри жилище устлано множеством звериных шкур (Там же, 1060—1062). Вероятно также, что не лишено реальной основы и сообщение о том, что император даровал Василию военное снаряжение и земли, положенные иметь пограничникам (GRO IV, 1049—1085).

Что касается более значительных событий истории, прежде всего военных, то их отражение в памятниках эпоса весьма различно по своей исторической ценности. В большинстве памятников отклик на эти события дошел до нас в очень обобщенной форме. Так отражена, например, история войн византийцев с арабами. Борьба с этим врагом 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 немало владений в Сирии, Месопотамии, Северной Африке, Малой Азии. В 717—718 гг. арабы угрожали захватить самый Константинополь. Однако византийцам удалось не только отбить натиск арабов, но и 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 гг.) удалось перейти в контрнаступление; немалых успехов достигли в X в. полководец Иоанн Куркуас, императоры Никифор Фока (963—969 гг.), Иоанн Цимисхий (969—976 гг.), Василий II Болгаробойца (976—1025 гг.).

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 и географический регион. О возникновении этой песни в средние века в Трапезунде можно предполагать на том основании, что

Г. Д. Симвулид записал ее в XIX в. на трапезундском диалекте в области бывшей Трапезундской империи.

Песня «О Ксанфине» — яркое свидетельство того, сколь минимальной бывает иногда историческая ценность произведения, в котором от реальных событий далекой эпохи остались едва различимые следы. Приводим перевод этой небольшой песни (всего 33 стиха) ⁴⁸:

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, сын мой, 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 каменья.

Надели медное ярмо с ошейником железным.

В одной его руке 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 все мельницы вертятся;

в одной ноздре-то копь стоит, в просторном будто стойле;

в ноздрю другую девица уведена насильно.

Везде прославленный Ксанфин и ужас наводящий
как размахнулся налицей над этой головою,

разрушил, опустив ее, все крепости разрушил

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».

Итак, можно только предполагать, что Ксанфин был знаменитым трапезундским героем, который немало вреда причинил арабам: он разрушил какие-то крепости, — сначала, видимо, в то время, когда сын его Василий был еще

ребенком, и позднее, в отмщение за гибель уже взрослого сына, отправившегося воевать с арабами. Более никаких сведений и конкретных деталей хотя бы в описании оружия греков или арабов мы здесь не найдем.

Однако в другом памятнике, тоже относящемся к эпохе борьбы греков с арабами, события отражены более адекватно действительности. Мы имеем в виду героическую поэму «Армурис», дошедшую до нас в рукописи XV в. (201 стих; время возникновения — IX—X вв.). Три ее устные версии еще во второй половине XIX в. были живы на острове Карпафосе в песенной форме ⁴⁹. В «Армурисе» отражены победы, одержанные греческим оружием над арабским после нескольких неудачных для греков сражений ⁵⁰. О поражении греков в песне не рассказывается, но косвенным образом оно постепенно становится очевидным прежде всего благодаря намеку на двенадцатилетнее отсутствие отца Армуриса, имя которому 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 ⁵¹.

(«Армурис», ст. 22—26;
пер. М. Гаспарова)

Через несколько десятков строк мы узнаем, что Армурис-старший все это время томился в плену при дворе арабского эмира в Сирии. Это явствует из стиха 100 («Сидел отец Армуриса перед своей темницей») и далее из диалога Армуриса с арабским эмиром (ст. 116 сл.).

В истории отношений Византии с Арабским халифатом были примеры кровных сближений греков с арабами, особенно в периоды прекращения военных действий. Их брачные союзы нашли отражение в некоторых эпических греческих песнях. Так, поэма «Армурис» оканчивается известием о том, что 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 песне о Порфире ⁵² 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 от смешанного брака — гречанки из Каппадокии Ирины, дочери стратига, и сирийского эмира Мусура, принявшего христианство. Имя Дигенис означает буквально «двух родов» (семейных), т. е. происходящий от смешения двух кровей. Любопытно, что автор эпоса, как отмечалось в начале этой главы, счел необходимым пояснить смысл этого слова («Дигенис Акрит», GRO IV, 50, 51).

Стремление византийских сказителей показать родственные связи греков с арабами оригинально проявилось в песне «О сыне Андроника» (исследователи дали ей второе название — «Узнавание», ибо сюжет ее строится главным образом на мотиве поисков отца сыном и их взаимном узнавании)⁵³. Несмотря на то что в самом начале песни (ст. 1, 2) сообщается о рождении будущего героя от грека Андроника и гречанки, взятой в плен арабами, все же через шесть стихов (ст. 8) говорится, что жена арабского эмира, в темнице которого и родился 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 песне как мнимый сын эмира.

Эпос, откликнувшийся на сражения с турками, имеет чаще всего еще более строгое соответствие событиям этого периода византийской истории. Из наиболее значительных таких событий назовем в хронологической последовательности следующие: взятие турками Адрианополя в 1361 г.; осада Константинополя Баязидом в 1402 г.; битва под Варной 10 ноября 1444 г. между союзными войсками крестоносцев (во главе с королем Польши и Венгрии Владиславом III Ягеллоном) и турецким войском (во главе с Мурадом II); взятие Константинополя турками в 1453 г.; взятие Афин турками в 1456 г.; взятие Трапезунда турками в 1461 г.

Одна из песен о нашествии татар воспроизводит любопытный факт в истории оборонительных войн Византии: песня о татарском хане Тимур Ленке, по иронии судьбы оказавшемся на какой-то момент избавителем византийцев от других врагов — турок: в 1402 г. Тимур Ленк ворвался в Малую Азию, что заставило турецкого султана Баязида, осадившего в то время Константинополь, снять со столицы осаду. Это событие отражено в сравнительно небольшом по объему стихотворении «Плач о Тамирланге» (Θρήνος περί Ταμιρλάγγου;

96 нерифмованных стихов⁵⁴). Время его возникновения определить точно пока не удастся, но с малой долей сомнения его можно отнести ко времени, следовавшему вскоре за 1402 г.

Из многочисленных стихотворений, посвященных взятию Константинополя, шесть были записаны вскоре после 1453 г. и дошли до нашего времени. Первое — 1045 стихов по греческой рукописи № 2909, хранящейся в Национальной библиотеке в Париже. Второе — 118 стихов по рукописи № 2873 той же библиотеки, сочиненное на Крите вскоре после падения Константинополя. Третье стихотворение — «Плач четырех патриархов» (Константинополя, Александрии, Антиохии и Иерусалима) — содержится в двух рукописях: Oхon. Miscellan. 302 и Venet. Marc. VII, 43. Четвертое — 160 стихов — очень позднее, написанное между 1598—1642 гг., содержится в кодексе № 153 монастыря Кутлумуш. Пятое стихотворение записано в неизданном Μοιρολόγιον ἑλβερόν XV в., хранящемся в Каирской библиотеке (этот Μοιρολόγιον содержит часть рукописи XII в.). Шестое стихотворение (в 128 нерифмованных стихов) найдено было в неизданном Χρησμολόγιος Κωνσταντινουπόλεως в 160 патриаршем кодексе Иерусалимской библиотеки⁵⁵.

Взятие Афин турками в 1456 г. послужило сюжетом стихотворения в 69 нерифмованных стихов под названием «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афине»⁵⁶. Существенно здесь отражение и печального события в судьбе бывшей столицы Древней Эллады, и отдельных мотивов, воплотивших приметы византийского быта, а также идеи христианской православной религии. Так, обращение в ст. 42—49 к сополянам⁵⁷, т. е. к жителям области близ Афин, и восхваляемое в ст. 61 Сополье придают памятнику чисто греческий земледельческий колорит, что явствует из содержания этих строк: в ст. 45 сополяне названы «земледельцами, прославившимися на весь мир» (γεωργοὶ πανφύμιστοι εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον). В следующих двух стихах, еще более знаменательных, ибо они усиливают характеристику сополян, сама Афина — олицетворенный город, говорит о них, что почитала их «славой и хвалой всей моей державы» (τοὺς εἶχα φόβος καὶ ἔπαινος εἰς ὅλον μου τὸ κράτος) за то, что они «питали державу мою всяким добром» (ст. 46, 47).

Сополье, действительно, славилось виноградниками и производством маслин; сеяли там и пшеницу. Изобилие земледельческих продуктов этой области нашло отражение в 61 стихе, где Сополье характеризуется как переполненное плодами (Σωπόλιον γεμισμένον ὀπώρας). Автор стихотворения не преминул упомянуть и об оливковом масле, которым, как

известно, издревле и во все времена на весь мир славилась Греция (согласно древнегреческому мифу, первую оливу посадила в столице древней Аттики сама Афина); об оливковом масле, о том, что им пользовались и в других странах, сказано не между прочим, а в пространных, возвышенно-похвальных и восторженных словах, составляющих риторический вопрос; смысл его трагичен, поскольку греки оказались под властью врагов, и потому автор вопрошает: «Кто будет пить масло, это украшение мира, <масло>, зажигающее светильники, озаряющее тьму?» (ст. 53, 54).

Таковы приметы земледельческой стороны жизни средневековых греков, переданные в этом своеобразном эпическом памятнике. Есть в нем отражение и духовной жизни, также типичное лишь для греков. Свидетельство тому — ст. 8—12, прославляющие Афины за то, что в этом городе учились Григорий Назианзин, Василий Великий, Иоанн Златоуст и другие «светильники φωστῆρες всей образованности, внутренней и внешней» (ст. 11, 12). Впрочем, упоминание этих трех святителей греческой церкви, название других священнослужителей «светильниками», прославление Афин как «матери просвещения», ибо здесь возникло «начало наук и философии», упоминание «образованности внутренней и внешней» было общим местом византийских прозаических и поэтических сочинений, особенно сочинений высокого стиля.

Отражение примет византийского быта — свидетельство весьма значительного признака, на существование которого в средневековой словесности обратил внимание Д. С. Лихачев: он указал на «возможные «вкрапления» реалистичности в художественную ткань» произведений средневековья. Но исследователь не случайно сказал лишь о возможности наличия таких «реалистических элементов»⁵⁸. Это ограничение чрезвычайно существенно. Дело в том, что в тех же памятниках византийского эпоса наряду с тенденцией к реалистическому изображению отдельных черт действительности глубокое воплощение нашел главенствовавший в средневековье принцип знакового художественного мышления; именно этот принцип обусловил специфику поэтической образности, что станет предметом исследования в IV главе данного раздела. Сейчас существенно отметить, что в силу этого принципа отдельные события, факты истории, бытовые реалии подаются автором с известными изменениями. Как уже говорилось, в эпосе наблюдались изменения трех родов: эпическое преувеличение, просопографические и хронологические сдвиги. Пример эпического преувеличения находим в песне «О сыне Андроника»: там сообщается о необыкновен-

ном прыжке героя через восемь вороных коней, стоящих рядом. Это, несомненно, гиперболический отголосок распространённого у средневековых греков вида состязаний. О таком состязании мы узнаем из «Истории» Льва Диякона (X в.); он сообщает о своем современнике императоре Иоанне I Цимисхий (969—976 гг.): «Рассказывают, что он ставил рядом четыре скаковых лошади и, подпрыгнув с одной стороны, словно птица вскакивал на последнюю лошадь»⁵⁹.

Чем дальше отстоит памятник от событий истории, тем, как правило, больше таких сдвигов. Определить степень соотнесенности отдельного памятника с конкретными фактами истории, выяснить время его появления или проследить дальнейшую его судьбу — в большинстве случаев трудная задача. Чаще всего исследователь вынужден ограничиться лишь указанием на те исторические события, либо имена, либо географические названия, с которыми это произведение в какой-то мере соотносится. Однако не всегда на такие ориентиры можно полагаться. Например, поэма о знаменитом полководце эпохи Юстиниана Велисарии дошла до нас в четырех редакциях XVI в.⁶⁰ Три из них анонимны — в нашем перечислении первая, третья и четвертая; вторая «Исторический рассказ о Велисарии» принадлежит перу Эммануила Георгицки, даты жизни которого неизвестны. Из творческого наследия этого автора сохранилось еще одно небольшое стихотворение — «Чума на Родосе». Летописи отмечают эпидемию болезни на острове около 1500 г. Другой ориентир — ст. 803 сл. названной сейчас поэмы о Велисарии, сочиненной Георгицки. В них он призывает тех, кто будет знакомиться с его поэмой, «вырвать Константинополь из турецкого владычества». То есть его поэма «О Велисарии» написана после 1453 г., а творчество Георгицки следует относить к периоду середины XV—начала XVI в.

Анонимные редакции произведений о Велисарии датировать труднее; можно только отметить, например, что третья редакция (997 стихов) более позднего происхождения по сравнению с первой, озаглавленной «Прекраснейший рассказ об удивительном муже по имени Велисарий» (556 стихов). Основание — систематически выдержанная парная рифма в третьей редакции, в первой — спорадическая. Рифма же в византийском народном стихе возникает на границе XIV—XV вв. и постепенно распространяется все шире. Однако рискованно 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 стали возможны известные нам редакции поэмы. Не случайно в них выдержан единый план, нарушающий историческую последовательность событий: вначале повествуется о последних годах жизни Велисария и об опале оклеветанного полководца, далее — о военных походах Велисария, а в заключение дается поучение о том, сколь губительна человеческая зависть: ведь даже такой герой, как Велисарий, покоривший многие земли и выигравший множество битв, погиб вследствие наветов завистников⁶¹. Но все же о первоначальной форме этих сказаний и времени их возникновения мы судить не в состоянии; 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 готами в 30—40-х годах VI в.

Если в песне о Ксанфине народная фантазия настолько затмила реальные исторические события, что от них остался лишь один конкретный факт — столкновение грека с врагом, то в другом эпическом памятнике того же периода — кипрской песне «О Феофилакте» (72 стиха) — более отчетливо запечатлены некоторые события из жизни Византийской империи IX—X вв.⁶²

Содержание песни таково. Греческий царь Александр, родившийся будто бы в Александрии, перед началом «праведной войны» (*δικαίον πόλεμον*) устроил пир и 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 с невероятной быстротой. По молитве Феофилакту ему является брат его Алландр, 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 арабам 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 историку XII в. Зонаре, который сообщает такой факт из жизни первого императора Македонской династии Василия (867—886 гг.): «Воюя на Крите против агарян (т. е. арабов. — Т. П.), 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»⁶³ (920—944 гг.).

Итак, оказывается, Феофилакт — имя и лицо не вымышленное, а историческое; только война, которую он ведет в песне, происходит не при Василии I, а при Александре, т. е. в 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. Эта песня — пример хронологического и просопографического смещений одновременно. Согласно объяснению греческого исследователя К. Сафы, «народная поэзия смешала (быть может, намеренно) императора Василия с его сыном Александром». Бельгийский ученый А. Грегуар придерживается того же мнения⁶⁴. Просопографическое смещение сказалось, кроме того, в некоторых штрихах, которыми наделен образ царя, имеющий нечто общее с Александром Македонским: в песне не случайно царь назван уроженцем Александрии. А. Грегуар высказал еще предположение, что прототипом Армуриса-младшего был византийский император Михаил III (842—867 гг.). Ему возразил Г. Велудис, усмотревший сходные черты в образах Армуриса и арабского эмира Мелитины (город в Каппадокии) Омара, жившего в IX в.⁶⁵ В образе Велисария могли отразиться черты и другого военного деятеля из иной эпохи. Это доказывает Г.-Г. Бек анализом одной поздневизантийской редакции поэмы о Велисарии, не без оснований усматривая в образе главного героя некоторое сходство с образом Алексея Филантропина, полководца при императоре Андронике II Палеологе (1282—1328 гг.); действительно, судьба Алексея имела немало общего с судьбой Велисария: он тоже отличился во многих сражениях и тоже потом попал в опалу при византийском дворе⁶⁶.

Какова же причина хронологических и просопографических смещений? Дело в том, что произведения народного эпоса существовали в Византии в устном предании не одну сотню лет. При этом они с новыми либо измененными подробностями пересказывались каждым поколением певцов-сказителей, а быть может, и чаще. Вполне понятно, что сюжетные мотивы и некоторые формы их выражения варьировались. Каждая культурно-историческая эпоха накладывала свой отпечаток даже на один и тот же сюжет; поэтому в некоторых произведениях очевидны — в одних более, в других менее — следы напластований разных эпох и различных идейно-художественных тенденций.

Мы рассмотрели два вида смещений в памятниках IX—XI вв. Другой ряд памятников византийского народного эпоса связан с эпохой латинских завоеваний. Степень аде-

кватности действительному факту далеко не одинакова в каждом памятнике. Пример наименьшей степени соответствия художественной интерпретации историческому образу и событию — эпические песни о Генрихе Фландрском; их реальный прототип — император Латинской империи (столица — Константинополь) Генрих Фландрский, или Генегауский (1206—1216 гг.)⁶⁷. Исторические хроники дают о нем сведения как о человеке смелом и решительном, противостоявшем своеволию франкских баронов и потому завоевавшем себе популярность в народе⁶⁸. Судьба его печальна: он был отравлен женой.

Действующее лицо песен — король, носящий то же имя; его убивает одна гречанка царского происхождения: она отказалась стать женой человека, полонившего ее родину. Объем этих песен колеблется в пределах 40—60 стихов, время возникновения дошедших до нас — XV в., но в основе своей многие, возможно, восходят ко времени жизни исторического Генриха Генегауского, — так полагают, по крайней мере, М. И. Манусакас и Г.-Г. Бек⁶⁹. Из песен о Генрихе очевидно, до какой степени судьба исторического персонажа подвергалась изменениям в народном сказании: в них нет точного следования произошедшему в действительности случаю — отравлению короля женой. Вместо этого события описан не менее драматический «факт» убийства, причем мотивированного глубоко патриотическими чувствами.

Еще меньше ассоциаций с историческими событиями в кипрской «Песне Ародафнуса», восходящей к XIV в.⁷⁰ Содержание ее — рассказ о страданиях девушки, родившей внебрачного сына от короля Петра I венецианской династии Лузиньянов (1359—1369 гг.), правившей на Кипре. Образы исторических деятелей не нашли здесь никакого отражения.

Своеобразие мирно-бытовой и военной жизни на восточных границах Византийской империи IX—XII вв. определило главные этические черты героя эпопеи «Дигенис Акрит»: его независимый характер, смелость в обращении с императором, не говоря уже о военной доблести. Это отмечает почти каждый исследователь, так что нет необходимости затрагивать данный вопрос; однако следует иметь в виду такое обстоятельство: не все исследователи едины во мнении о том, жизнь каких слоев общества отражена в «Дигенисе»; одни (например, Г. Хаксли, Х. Грэхем) полагают, что здесь прославлена этика высших военных чинов Византии; И. Шевченко придерживается иного мнения, а именно: даже Василий Дигенис Акрит не принадлежал к акритской знати, так как он жил в палатке («Дигенис Акрит», VI, 170; 724, 726).

На этом основании Шевченко делает вывод, что эпосея отразила быт средних, даже можно сказать довольно низких социальных слоев византийцев, живших на восточных границах ⁷¹.

Таковы в общих чертах особенности воплощения событий истории в византийском народном эпосе первого и второго периодов его развития. Но идейно-художественную сторону этих эпических памятников определяли принципы не только изображения, в той или иной степени адекватного действительности, или, напротив, изображения с определенными отступлениями от этой действительности. На идейно-художественном облике народных эпических памятников Византии сказались в известной мере литературные традиции, как античные, так и собственно византийские, а также ветхозаветные. Их рассмотрению посвящена следующая глава.

Глава вторая

ВИЗАНТИЙСКИЙ НАРОДНЫЙ ЭПОС И ТРАДИЦИИ

Памятники византийского фольклора и парафольклора складывались под воздействием главным образом трех традиций: древнегреческой фольклорной, древнегреческой литературной и ветхозаветной. Поскольку древнегреческий фольклор дошел до нас в основной своей части через памятники письменной литературы, то его отражение можно проследить лишь на сюжетных мотивах ¹.

Влияние древнегреческой литературной традиции сказалось на двух уровнях: приемов описания и поэтических образов. В наибольшей степени оно захватило область фольклора, в наименьшей — парафольклорные произведения. Примечательно, что это влияние исходило от разных жанров древнегреческой литературы, но не эпических.

Ветхозаветная историко-культурная традиция проявилась на трех уровнях: жанровой формы, приемов описания и поэтических образов; она нашла себе воплощение преимущественно в памятниках парафольклора и играла наибольшую роль при формировании жанровых особенностей целого ряда византийских эпических памятников. По этой причине в первую очередь проанализируем воздействие этой традиции.

1. Ветхозаветная историко-культурная традиция

Один из лиро-эпических жанров, сложившихся в Византии под влиянием ветхозаветной историко-культурной традиции, — тренос, или плач. Своими корнями этот жанр уходит в начальный период человеческой цивилизации; известен он всем народам, однако у византийцев в целом ряде произведений тренос воспринял в себя черты своеобразия некоторых ветхозаветных памятников. Это не вызывает удивления: в Византии традиция ветхозаветной литературы сохранялась в живом слове церковного богослужения и потому доходила до всех слоев общества. Наибольшее влияние оказали художественные приемы, с помощью которых выражено содержание пяти так называемых Плачей Иеремии, 136-го псалма Давида На реках Вавилонских и отчасти — Третьей книги Ездры и Книги пророка Исаии. Два последних упомянутых памятника частично повествуют о разграблении, разрушении Иерусалима во времена египетского и вавилонского плена евреев². Два первых целиком посвящены одной этой теме (заметим особо, что жанр Плачей Иеремии точно определен в заглавии памятника: в греческом переводе — Θρήνοι Ἱερემίου).

Итак, рассмотрим художественные приемы, с помощью которых выражено содержание названных выше ветхозаветных памятников и византийских плачей о захвате турками Афин и Константинополя. Прежде всего следует говорить об основной композиционной линии византийских эпических памятников «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афине», а также плачей «О Константинополе» и ветхозаветных Плачей Иеремии и 136-го псалма: содержание всех этих произведений организовано по принципу нанизывания причитаний в форме восклицаний и вопросов, остающихся без ответа, ибо в такого рода восклицаниях и вопросах содержится исключительно констатация эмоционального состояния людей (как правило, большой человеческой общности) в данный конкретный момент при подразумеваемой всем известной конкретной ситуации. Эта ситуация — гибель города, захваченного врагами. Такой прием выражает высшую степень человеческих страданий. Нанизывание горестных причитаний восходит к древнейшей форме фольклорного плача (древнегреческого «треноса», библейского «кинá»).

В ветхозаветных памятниках эти причитания довольно коротки; например, в греческом тексте Плачей Иеремии каж-

дое причитание составляет одно грамматическое предложение длиной в среднем в 6—9 слов (включая служебные слова) (под грамматическим предложением имеем в виду и простое, и часть сложного предложения). Лексический признак причитания — либо служебные слова πῶς («как»), φεῖ μοι («увы мне!»), ὦ («о!»), либо вопросительное местоимение τίς («кто?!»), либо глагол в призывательной или просительной форме — в сослагательном наклонении.

Количество таких причитаний в каждом из пяти Плачей Иеремии колеблется в пределах 50—65 при общем количестве грамматических предложений, равном 22 (следует иметь в виду, что в это число вошли сложносочиненные и сложноподчиненные предложения; если же учесть их составные части, то получится около 70 кратких предложений). Следует также учесть, что четыре Плача из пяти одинаковы по объему: в каждом почти одно и то же количество греческих слов (в Плаче пятом их на одну треть меньше).

В византийских памятниках причитания более развернуты; так, в плаче «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афине» средняя длина причитаний — 5 или 7 стихотворных строк пятнадцатисложника. Но есть и очень короткие причитания: в 2—4 значащих слова: «О необычайные чудеса!», «О Суд праведный!», «О великое твое, Христе мой, долготерпение!» (см. 1, 2). В плачах о гибели Константинополя причитания составляют иногда примерно половину стихотворной строки, чаще целую строку, а нередко занимают 7—15 строк. Помимо причитаний, и в тех и в других памятниках есть фразы иного характера, а именно — объясняющие причину произошедшего, но их значительно меньше, чем причитаний.

Следующий прием, посредством которого конструируются жанровые признаки заплачки, — рассказ от лица плачущей женщины, олицетворяющей занятый врагами город. Образ этот — один из главных идейно-художественных абстрагированных образов в Третьей книге Ездры (гл. 10, 23—27, 44), в Книге пророка Исая (гл. 3, 25; гл. 14, 34), в Плачах Иеремии. Этот же образ плачущей женщины-города воплощен как главный, основной в византийском памятнике «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афине»: здесь он единственный одушевленный образ, единственное действующее лицо, произносящее причитания-заплачки, из которых состоит весь текст памятника. Греческое имя существительное πόλις («город») — женского рода; поэтому отождествление женщины и города не было нарушением норм ни грамматики, ни логики. Образ же плачущей

женщины, символизирующей гибнущий город, восходит к воспринятой греческими христианами ветхозаветной традиции³. Обращаем внимание на то, что в еврейском языке, как и в греческом, «город» женского рода⁴.

Сопоставим некоторые строки, прежде всего 26-й стих византийского плача, с фразами из начала Плача первого Иеремии и 136-го псалма. 26-й стих гласит: «Сидит Афина и плачет...» (Κάθεται Ἀθήνα καὶ θρηνεῖ...); причем, согласно утверждению издателя этого памятника Г. Дестуниса, Афина олицетворяет город Афины, ибо под именем собственным скрывается «отнюдь не богиня Афина, не Ἀθηνᾶ... а именно город»⁵. В средневековом греческом языке для названия города «Афины» существовало два слова: Ἀθῆναι и Ἀθήνα. Последнее слово стоит и в заголовке данного памятника, и в тексте (ст. 4, 26, 43, 50); на это обстоятельство обратил внимание Г. Дестунис, заметив, что «таково, вероятно, было уже тогда народное употребление этого слова»⁶. Эту народную форму он отразил в переводе заголовка памятника: «в аттической Афине», а не в «Афинах».

Сказать о городе, что он сидит и плачет, — по меньшей мере странно; тем не менее ошибки в переводе и толковании смысла здесь нет; удивление наше исчезнет, если вспомнить начало первого «Плача Иеремии»: «Как одиноко сидит город, некогда многолюдный» (Πῶς ἐκάθισε μόνῃ ἡ πόλις ἡ πεπληθυρμένη λαῶν) (I, 1). Следовательно, образ плачущей женщины-города и слова «сидит Афина и плачет» в ст. 26 византийского памятника — дань общекультурной ветхозаветной традиции: в этом можно еще раз убедиться, если вспомнить первую строку 136-го псалма Давида: «При реках Вавилона, там сидели мы и жаловались». Греческий перевод псалма гласит: Ἐπὶ τῶν ποταμῶν Βαβυλῶνος ἐκεῖ ἐκαθίσαμεν καὶ ἐκλαύσαμεν. Ἐκλαύσαμεν — аорист от глагола κλαίειν, использованного и в 26 стихе византийского памятника: Κάθεται Ἀθήνα καὶ θρηνεῖ, κλαίει («Сидит Афина и плачет, жалуется»)⁷. Таким образом, у византийского автора выбор глаголов со значением «сидит», «жалуется» не случаен: первый глагол соответствует такому же глаголу из начала указанного плача Иеремии, а также из начала 136-го псалма Давида. Второй глагол θρηνεῖ со значением «плачет» добавлен византийским автором, вероятно, ради соблюдения метрического размера стиха, ради усиления смысла и для более точного соответствия содержания той жанровой форме, в которую оно облечено, т. е. жанру плача. Третий глагол κλαίει имеет параллель в той же строке псалма аористу ἐκλαύσαμεν, образованному от того же глагола. Сравним также 25 строку

3-й главы Книги пророка Исаии: «И будут вздыхать и плакать ворота столицы, и будет она сидеть на земле опустошенная».

Анализ вскрывает нерасторжимое единство жанровых признаков произведения, реализованного в нем главенствующего художественного образа (плачущего города-женщины) и приемов описания. Особо следует отметить один способ, использованный византийским автором при создании центрального образа, а именно: лексическую параллель, выразившуюся в заимствовании основных смысловых слов из памятника, переведенного с иного языка: так византийский автор воспринял и утвердил в арсенале своей духовной культуры частицу образной системы иной словесной традиции, общность которой, как уже говорилось со ссылкой на выводы И. Г. Франк-Каменецкого, была обусловлена сходными устоями общества в эпоху матриархата.

Насколько глубоко внедрился прием лексической параллели в творческую практику нашего византийского автора, покажет сравнение отдельных стихов того же византийского плача с некоторыми фразами ветхозаветного памятника:

Плачи Иеремии

*«О покорении и пленении,
произведенном персами
в аттической Афинах»*

I, 1: <град> великий между народами, князь над областями (<ῥή πόλις> πεπληθυσμένη ἐν ἔθνεσι, ἄρχουσα ἐν χώραις);

I, 1: как одиноко сидит город (πῶς ἐκάθισε μόνη ἡ πόλις);

V, 16: горе нам, что мы согрешили (οὐαὶ ἡμῖν ὅτι ἡμαρτομεν);

III, 14: Я стал посмешищем для всего народа моего (ἐγενήθην γέλωτος παντὶ λαῷ μου).

ст. 4, 5: над Афиною... превеликим градом из всех град и областей знаменитейшею (ἐν τῇ Ἀθῆνᾳ... τῇ παμμεγέθει πόλει τὴν πάντων τῶν ἐξάρχουστων ἐν πόλεσι καὶ χώραις);

ст. 26: Сидит Афина и плачет, жалуется (κάθεται Ἀθῆνα καὶ θρηνεῖ, κλαίει);

ст. 28: Горе мне, согрешившей больше прочих <городов> (Οὐαὶ μοι τὴν ἁμαρτωλόν πλεῖον παρὰ τὰς ἄλλας <πόλεις>);

ст. 37: Я стала общим посмешищем всех моих соседей (καὶ γέγονα παγγέλκτος ὄλων τῶν γειτονῶν μου).

Таковы лексические параллели в византийском плаче «О покорении и пленении...» и в памятниках ветхозаветной словесности, отразившиеся на жанровой стороне этого плача.

Другой прием поэтической техники византийских эпических авторов, на котором сказалось влияние ветхозаветной литературы, — смысловые параллели; это некоторая вариация

ция лексических параллелей. Например, в «Плаче о падении Константинополя» читаем такое признание автора:

О горе нам! За злых людей пришла к нам злая гибель,
за нечестивых христиан погиб державный город,
за наши тяжкие грехи наказаны мы казнью,
за наш богопротивный нрав попали в руки турка.

(«Плач о падении Константинополя»;
ст. 661—664. Пер. М. Гаспарова)

Смысл этих строк весьма близок к тому, что утверждается в Плаче первом Иеремии: «Враги его (города Иерусалима. — *Т. II.*) стали во главе, неприятели его благоденствуют, потому что Господь послал на него горе за множество беззаконий его. . . Тяжко согрешил Иерусалим, за то и сделался отвратительным» (I, 5, 8). Хотя эта мысль — обычный для византийских авторов топос, все же отрицать близость строк того и другого памятника вряд ли правомерно. Даже такое интимное признание автора — «как изливал из жарких глаз я слезные потоки» (ст. 717) — кажется скалькированным с такой фразы из Плача первого Иеремии: «Об этом плачу я; око мое, око мое изливает воды» (16). Ср. также: «Потоки вод изливает око мое о гибели дочери народа моего» (Плач третий, 48); «Стена дочери Сиона! Лей ручьем слезы день и ночь» (Плач второй, 18). Рассказ от первого лица тоже, как видим, уже был у автора ветхозаветного памятника. Начало же этого византийского плача — пространное обращение поэта к правителям разных стран Европы, в первую очередь к сербам, валахам, венграм (см. 2—7), — не есть ли развернутое обращение Иеремии: «Послушайте, все народы!»? (Плач первый, 18).

Для византийских эпиков ветхозаветные памятники были любимейшим источником при осуществлении еще одного приема словесной техники, а именно — ретроспективной просопографической аналогии. Этот прием состоял в упоминании имен положительных или отрицательных персонажей, ставших общеизвестными благодаря Ветхому завету. Так, вместо того чтобы подробно описывать судьбу персонажа, сходную с судьбой Иосифа Прекрасного, достаточно было пересказать ветхозаветную историю этого невинного юноши, пострадавшего от козней родных братьев и коварной женщины-соблазнительницы, как пересказал ее, например, автор стихотворения «О жизни на чужбине» (ст. 145—154). В назидание грешным современникам и потомкам достаточно было напомнить лишь имя Адама, и читатель (слушатель) мысленно восстанавливал в памяти историю грехопадения Адама (см.: Там же, ст. 479). Вместо того чтобы подробно

описывать какие-то этические или физические свойства своего героя, византийцам достаточно было назвать его новым, или вторым, Самсоном («Дигенис Акрит», IV, 24) либо просто упомянуть Давида, Голиафа, Саула (Там же, VII, 63 сл., 71—84). Для отрицательных персонажей обычным было имя Хама («О покорении. . .», ст. 16), а также сына Агари («Плач о Тамирланге», ст. 13, 89).

Ретроспективная аналогия осуществлялась посредством некоторых символических ветхозаветных образов, например образа «губителя рода человеческого» — змия («О жизни на чужбине», ст. 412), а также ветхозаветных смысловых представлений, в частности представления об аде и рае (Там же, ст. 485, 480). В переносном значении слово «рай» — иногда средство выражения и отвлеченного образа благодати, и конкретного земного пространства. Так, в плаче «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афине», Афина, сетуя на предстоящее запустение греческих земель, восклицает: «Рай мой усладительный, кто-то вспашет тебя?» (Там же, ст. 55). В «Дигенисе Акрите» построенный Дигенисом дом на границе близ реки Евфрат и посаженный вокруг него сад названы «вторым сладостным раем» (VII, 13: ἄλλον τερπνὸν παράδεισον ἐφύτευσεν ἐκεῖθεν.)

Влияние ветхозаветной литературы в значительной мере сказалось на образной системе художественного мышления византийских эпиков. Мы имеем в виду ветхозаветные образы-символы. Один из самых значительных, повлиявший на образный строй некоторых византийских эпических памятников, — символический образ горящего пламени. Из ветхозаветной литературы напомним хотя бы образы неопалимой купины (Исход, гл. 3, 2) или огненной печи, в которой не могли гореть три благочестивых отрока, но которая опалила халдеев, бросивших их в эту печь (Книга пророка Даниила, гл. 3).

В византийском «Плаче о падении Константинополя» огненная символика использована неоднократно: в ст. 619—629 и 667—669⁸. Ст. 619—629 описывают, как «огненная река» (ὁ ποταμός ὁ πύρινος — ст. 619) хлынула на Византию с появлением турок, как разлилась она на «шесть рукавов» (παράκλαδα ἕξ — ст. 620), захлестнув «весь ромейский мир» (ст. 620) и соседние с ним страны: первый поток достиг Сербии, второй — Валахии (ст. 621), третий Венгрии (ст. 622), четвертый Болгарии (ст. 623). Стихи 624—625 изображают слияние четвертого и пятого потоков, в результате чего они превратились в «реку кровавую» (ποταμός αἱματομένον). Здесь символика огня дополнена символикой крови, а в ст. 628

вновь находим лексическое выражение огненной символики посредством слова *φλόγα* («огонь», «пламя»): *φλόγα ἐξάναψαν* — согласно поэтическому переводу М. Гаспарова — «взметнулось пламя к небесам»⁹. В ст. 667—669 повторяется тот же образ: «огненная река разлилась по городу», т. е. Константинополю, «город сожжен, спален огнем», «сгорел и погиб в огне». Прием четырехкратного повтора лексически почти одинаковых слов усиливает смысл и художественную выразительность картины горящего города.

Символика огня использована и в образной системе стихотворения «О жизни на чужбине»: в ст. 238 тоже говорится об огненной реке (автор, от лица которого написано стихотворение, страдая на чужбине, желает, чтобы «бог оросил» его «огненной рекой и согрел» его «страдание»). В ст. 249 сказано: «Яд и костер — вот что есть у чужестранцев»; в ст. 473—474 автор опасается, что придет черная, мрачная толпа демонов и толкнет его друга «в огонь, в пламя, который никогда во веки не погаснет», либо бросит его «в пещь негасимую» (ст. 501).

Таковы наиболее значительные примеры проявления в византийском народном эпосе влияния ветхозаветной литературы. Но как уже говорилось, в памятниках эпических жанров Византии не менее значительной была исконно греческая традиция, уходящая своими корнями в историю культуры Древней Греции. Какое же преломление нашла она в практике создателей этих памятников?

2. Древнегреческая фольклорная и литературная традиции

Итак, способы воплощения древнегреческой традиции в памятниках византийского народного эпоса включают многие сходные черты с рассмотренными сейчас способами воплощения традиции ветхозаветной; однако есть и различия. Одно из них отмечалось выше: влияние иноземной традиции затронуло в большей степени византийские памятники с книжным уклоном; влияние собственной древнегреческой традиции сказалось в основном в памятниках фольклора и отчасти парафольклора, где следы книжной литературы были минимальны. Второе отличие состоит в том, что если ветхозаветные памятники влияли на византийские исключительно как памятники письменной словесности, то древнегреческая традиция оказывала воздействие и через письменное слово, и через бывшие когда-то устными народные предания, запечатлевшиеся в мифах, поверьях, древних общ-

чаях греческого народа¹⁰. Влияние такого рода преданий сказалось на некоторых сюжетных мотивах византийского эпоса; влияние же письменных художественных памятников Древней Греции затронуло у византийцев отдельные приемы описания, в том числе образные выражения, и сохранилось в трактовке некоторых персонажей. Рассмотрим эти две стороны воздействия древнегреческой традиции.

В ряде эпических памятников Византии сюжетные мотивы — не что иное, как сюжеты прежних фольклорных сказаний Древней Эллады, трансформированные под влиянием средневековой идеологии. Прежде всего отметим отзвуки представлений, сложившихся в коллективном творчестве греков дописьменной поры их цивилизации. Так, в одной акритской песне о Дигенисе (№ 1 по Г. Дестунису) отражено возникшее еще в архаическую эпоху поверье, ставшее основой мифа об Орфее. Согласно этому поверью, звучащая музыка способна воздействовать на мир живой и неживой природы: заставить камни сдвинуться с места, ветви деревьев, цветы склониться до земли и т. д. В упомянутой акритской песне, в ст. 69 сл., Хильонапп советует Дигенису следующим образом покорить девицу и побудить ее подойти к оконцу: «Сделай добрую скрипицу из сосны и играй тихошенько и попевай тихошенько, и все небесные птицы пойдут за тобой»¹¹. В том, что смерть Дигениса представлена как наказание за убийство священного «обереженного» оленя, считавшегося посвященным Богоматери (на рогах у него крест, во лбу звезда, между лопаток — образ Богородицы), или за убийство местного духа в образе такого оленя (песни № 6, 7), исследователи справедливо усматривают отголосок древнейшего ахейского мифа о священной лани Артемиды, убитой Агамемноном¹².

Отражение древнего обычая закусывать вино луком находим в двух акритских песнях (№ 1, ст. 41 и № 8, ст. 14), где лук называется при этом «пищей храбрых». Заметим, что слово «лук» (новогреческое *ἀρχοκράμβον*), по свидетельству А. Сакеллария, встречается только в старинных народных песнях¹³. Напомним, что в древнегреческом эпосе луком, называемым «закуской к питью», подкреплялись Нестор и раненый в битве врач Махаон: «Медное блюдо со сладостным луком, в прикуску напитка. . .»¹⁴. В древней аттической комедии тоже отражен этот обычай: во «Всадниках» Аристофана лук и чеснок подаются на стол вместе с вином¹⁵.

Древнее поверье бывает порой соединено с более поздним, и тогда возникает новый образ, новое представление с более или менее ясно различимыми составными частями сюжетного

мотива. Например, в песне № 8 о Хароне и Дигенисе, после того как Дигенис оказался победителем в единоборстве с Хароном (заметим, что такой исход поединка — особенность только этой песни; в других песнях с таким же сюжетом всегда побеждает Харон), говорится, что, несмотря на победу Дигениса, к нему прилетает золотой орел, садится ему на голову и роется когтями, чтобы вынуть из него душу. Здесь древнегреческое сказание об орле, клевавшем печень Прометея, соединилось с общим для язычества и христианства поверьем, согласно которому со смертью человека отлетает его душа.

Что касается образа Харона, неизменного участника сцен смерти византийского героя, то о нем трудно сказать, вошел ли он в представления византийцев из древнегреческой фольклорной традиции или из древнегреческой литературы. Несомненно одно: мотив единоборства богатыря с олицетворенной в образе Харона смертью неизвестен древнегреческим сказаниям. Не легче определить источник происхождения одной клятвы, в которой в Византии жила традиция почитания народом дневного светила, а именно — клятвы «господином солнцем ласковым и ласковой его матерью» (ὁ κύριος ἡλιος τὸν γλυκύν, καὶ τὴν γλυκείαν τοῦ μάννα). Эти слова приносятся в поэме «Об Армурисе» и сарацин (ст. 61, 143, 154, 161), и сам сказитель (ст. 76, 95). Здесь нет необходимости раскрывать, как эволюционировали формы почитания солнца с далеких языческих времен Древней Греции до эпохи последних неоплатоников: этот вопрос достаточно полно освещен во многих исследованиях¹⁶. Отметим только некоторую смысловую близость в именовании солнца господином (κύριος) у византийцев и царем (βασιλεὺς Ἡλίου) у неоплатоников (см., например, гимн «К царю Солнцу» последнего в истории греков императора-язычника, неоплатоника Юлиана: годы жизни 331—363, годы правления 361—363).

Насколько можно судить по приведенной сейчас клятве, у византийцев **наименование** древнего светила тоже выражено высоким титулом лица, облеченного государственной властью. Быть может, не без влияния такого метафорического сближения солнца и государственного мужа, которое мы встретили у византийцев, в поэтическом языке Древней Руси князей тоже называли солнцами; **вспомним** в «Слове о полку Игореве»: «тресвѣтлым солнцем» **называет** Ярославна Игоря в своем плаче. Или: «четыре князя» — четыре солнца, два князя — два солнца: «два солнца помѣркаста», т. е., согласно **толкованию** боярами сна Святослава, — Игорь и Всеволод¹⁷. Впрочем, в данном случае вряд ли правомерно на-

стоять на византийском влиянии, ибо солнце почиталось как божество еще у славян-язычников и не только у них, но и у всех народов в период их древнейшей цивилизации.

Возвращаясь к традициям, условно говоря, древнегреческого фольклора, следует признать, что примеров отражения в византийском эпосе древних народных поверий, мифов немного и они не всегда четко различимы. Это вполне понятно: за давностью времен поверья и мифы стирались в народной памяти, тем более что в силу особых исторических и идеологических процессов в жизни византийцев эти образы вытесняли другие, преимущественно христианские; кроме того, на языке греческой церкви «эллинство» было синонимом «язычества», и потому оно осуждалось и отвергалось.

Влияние древнегреческой литературной традиции прослеживается отчетливее, но не в сюжетах, а в некоторых метафорических, аллегорических образах и способах словесного выражения. Так, известный по трагедии Еврипида «Геракл» (ст. 656—659), а также по эпиграммам из «Палатинской антологии» метафорический образ вращающегося колеса, олицетворяющего превратности человеческой судьбы, использован в византийских стихотворениях «О жизни на чужбине» (ст. 431—433) и «Трогательный и душеполезный алфавит о суетности мира сего» (ст. 6—9, 11—14) ¹⁸.

Из некоторых приемов художественной выразительности явствует, что источник их — произведения древнегреческой литературы. Так, восклицание Афины «Увы! Моя головушка на малом позвоночке!» («О покорении. . .», ст. 62) — живая эстафета, принятая от Антигоны, когда она обращается к своей сестре Исмене со словами: «О, родная сестринская голова Исмены» (Софокл, «Антигона», ст. 1).

Другой пример: у византийцев находим представление о категории времени, претворенное в образ живого персонафицированного существа; а именно — время трактуется как виновник человеческих бедствий: см. стихотворение «О жизни на чужбине» (ст. 121, 187, 218, 430, особенно ст. 218, где автор утверждает: «Злое время (ὁ χρόνος ὁ κακός) замыслило против меня. . .»). Такая трактовка времени — прямое продолжение традиции, воспринятой от древнегреческих драматургов. Вспомним у Софокла в «Эдипе-царе», где время выступает судьей по отношению к Эдипу:

Теперь всезрящее тебя настигло Время
и осудило брак, не должный зваться браком.

(Софокл, «Эдип-царь», ст. 1213, 1214;
пер. С. В. Шервинского)

Сравним также в «Аяксе» Софокла:

Безмерное, превыше чисел время
скрывает явь и раскрывает тайны.
. . . Время сокрушает
и клятв ужасных мощь, и силу духа.

(Софокл, «Аякс», ст. 646—649;
в том же пер.)

Или в «Геракле» Еврипида:

Время совсем твоих желаний исполнять
не думает. Приходит день, и, груз свой
сдав людям, дальше он идет¹⁹.

(Еврипид, «Геракл», ст. 506, 507;
пер. И. Анненского)

Влияние древнегреческой литературы заметно в некоторых приемах описания, типичных для многих памятников византийского эпоса, но не фольклорных, а имеющих следы ученой обработки. Прежде всего это прием ретроспективной исторической аналогии. В стихотворении «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афинах» речь идет о взятии Афин турками, но они названы персами — именем древнего врага греков в период их истории V в. до н. э. Архаизация этнонимов, или прием ретроспективной исторической аналогии, был широко распространен у византийских авторов, и не только народной, но и высокой литературы²⁰. Впервые на него обратил внимание Г. Дестунис²¹.

Второй характерный для византийских авторов прием описания — ретроспективная просопографическая аналогия; для выражения своих понятий и образов византийцы использовали имена героев древнегреческой истории и мифологии, особенно часто — Александра Македонского («Дигенис Акрит», IV, 29—32; VII, 90—94), Ахилла, Агамемнона, Пенелопы, Одиссея, Беллерофонта (Там же, VII, 85—89; IV, 260, 261).

Другой прием словесной техники, типичный для византийских эпиков, но не всех, а стремившихся приблизить свои произведения к высокой литературе, — передача лексико-фразеологических рецепций из произведений древнегреческих авторов. С этой целью византийские поэты чаще всего обращались к текстам прозаиков, названных впоследствии романистами. Так, Дж. Маврогордато установил в «Дигенисе Акрите» словесные и фразеологические заимствования из двух произведений древнегреческой литературы, составлявших предмет любимого чтения византийцев: из «Левкиппы и Клитифонта» Ахилла Татия и «Эфиопики» Геллиодора²². Обратим внимание на заимствования из Ахилла Татия, точнее — на объект описания и количество заимствованных слов в каждом отдельном случае.

(А был хитон у Максимо подобен паутине,
Все тело, словно в зеркале, виделось под хитоном,
Сосцы на грудях девичьих слегка уж выдавались.)

Χιτών ἀμφὶ τὰ στήθνα τῆς παρθένου μέχρις αἰδοῦς <...> τὸ δὲ σῶμα διὰ τῆς ἐσθῆτος ὑπεφαίνετο <...> Μαῖοι τῶν στέρνων ἡρέμα προ-
κύπτοντες· ἡ συνάγουσα ξύνη τὸν χιτῶνα καὶ τοὺς μαζοὺς ἔκλεις, καὶ ἐγένετο
τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ γιτών.

(«Левкиппа и Клитифонт», I, 1, 10 и 11)

Сходный характер заимствования обнаруживаем в следующих примерах:

(«Дигенис Акрит», IV, 397—400)

(«Левкиппа и Клитофонт», I, 5, 4)

.....

На землях орошенных сад он вырастил прекрасный (в более точном прозаическом переводе: «второй сладостный рай». — Т. II.)

С причудливою рощею, что радовала взоры;
И с четырех сторон стена вокруг рощи возвышалась,
И мрамор полированный служил ему для стройки;
Внутри же стен торжественно растения густые
Склоняли ветви пышные, покрытые цветами,
И состязались будто бы в красе своей деревья.
Повсюду лозы чудные свисали винограда,
Росли в том месте тростники, поднявшись вверх высоко.

Пестрела всеми красками, в цветах сияла ярко <лужайка>
Нарциссы ароматные росли там, розы, мирты. . .

Белели, словно молоко, нарциссы на лужайке,

Немало всевозможных птиц в том месте обитало:

Одни ютились средь людей и корма дожидались,

А прочие пернатые летали, где хотели,

И по верхушкам, по ветвям порхали беззаботно.

Там птички были певчие, что сладко щебетали,

И красовались многие нарядом крыльев пестрым;

Встречался там ручной павлин, и попугай, и лебедь.

(«Дигенис Акрит», VII, 11, 13—21
24, 25, 27, 31—37)

. . . прозрачный ручей струит здесь студеную воду, какая бывает только от растаявшего зимой снега. . . Сад этот походил на рощу, он услаждал взор всякого, кто на него глядел. С четырех сторон он был обнесен довольно высокой стеной. . . где густо теснились деревья. . . Пышные ветви соседних деревьев сплетались между собой, листья крон перемешивались, цветы и плоды сливались в тесном объятии. . . Вокруг деревьев, опираясь на тростник, поднимались виноградные лозы. . . Рядом сверкали яркими красками розы, нарциссы, фиалки, багрянцем горела земля. . . У фиалки нет чашечки, и цвет ее напоминает сверкающую в безветрии морскую гладь. . . Порхали по саду птицы; одни, ручные, довольствовались кормом, которым услаждали их люди, другие вольно порхали в вершинах деревьев. Одни разливались трелями, другие радовали взор красотой оперения. . . Павлины, лебеди и попугаи были ручные.

(«Певкиппа и Клитифонт», I, 2, 3
и I, 15, 1—5, 7, 8)

Ἐγὼ δὲ ἔφην πρὸς αὐτήν· τί οὐ λαλεῖς, φίλτάτη;

ἽΟτι, φησί, πρὸ τῆς ψυχῆς τέθνηκεν ἡ φωνή μου.

(Спросил я: «Отчего молчишь?» — Такой ответ услышал:
«Жива еще во мне душа, но уж погиб мой голос. . .»)

(«Дигенис Акрит», VI, 139, 140)

λέγω οὖν πρὸς τὴν Λευκίππην πάντα σιγῶσαν «τί σιγᾷς, φιλότατη, καὶ οὐδὲν μοι λαλεῖς»; «Ὅτι μοι, ἔφη, πρὸ τῆς ψυχῆς, Κλειτοφῶν, τέθνηκεν ἡ φωνή».

(— Почему ты все молчишь, любимая, и ничего не отвечаешь мне? — спросил я ее.

— Потому, Клитофонт, — ответила она, — что голос мой умер еще раньше, чем моя душа.)

(«Левкиппа и Клитофонт», III, 11, 2)

Видимо, ответ Левкиппы так понравился византийскому автору, что он почти без изменений вложил его в уста Евдокии, произносящей эти слова тоже в состоянии крайнего душевного волнения, вызванного испугом: на нее напали апелаты с целью похитить ее у Дигениса Акрита (VI, 116—156). Уловив преобладающий ямбический ритм в разговорном произношении большинства слов прозаической фразы, византийский поэт добавил к ним несколько других слов, заменил λέγω на ἐγὼ δὲ ἔφη и так составил два стиха. Следовательно, образное выражение, что голос человека погиб раньше его души, — не оригинально византийское, а заимствовано поэтом в прозе Ахилла Татия. Так же не оригинальна мысль в «Дигенисе» относительно того, что если выбирать царя среди месяцев года, то следовало бы выбрать май месяц. Это сравнение заимствовано тоже у Ахилла Татия, только там речь шла о том, кого выбрать царицей цветов, и спор этот решил Зевс, а в византийском тексте — некто. Дальнейшие словесные совпадения говорят сами за себя.

Когда бы среди месяцев царя пзбрать хотели,
То май бы сделался царем над месяцами года:
Ведь слаще всех земных красот краса младая мая,
Растений всех живой он глаз и цветников сиянье,
Лужайкам прелесть придает, дарит румянец вешний,
Чудесно навевает страсть, влечение пробуждает.

(«Дигенис Акрит», VI, 4—9)

Песня Левкиппы:

Если бы Зевс пожелал пзбрать царицу цветов, то царила бы над цветами роза. Роза — украшение земли, краса растений, сокровище (дословно: «глаз». — Т. II.) среди цветов, румянец лугов. . . Веющая Эротом, благоухающая лепестками, улыбающаяся Зефиру трепетными листьями, она радушно встречает Афродиту.

(«Левкиппа и Клитофонт», II, 1, 2, 3)

Что касается последнего примера, указанного Дж. Маврогордато, поставленного им со знаком вопроса ²³, то в него следует внести поправку: из Ахилла Татия должно указать не III, 9, 2, а 1, 15, 7. В предпоследнем примере тоже в указание книги и главы Ахилла Татия вкралась в книгу Дж. Маврогордато, по-видимому, опечатка: VII, 32—34 «Дигениса» заимствованы не из II, 1, 2 и 1, 19, 1 «Левкиппы», а из II, 15, 7.

Приведенные заимствования обнаружены, как мы ска-
зали, Дж. Маврогордато. Следует обратить внимание еще
на одно заимствование, не замеченное английским исследо-
вателем; фиксируем его потому, что оно позволит понять один
из способов создания художественного образа, к каким
прибегал византийский автор (или редактор):

Но ярче всех была краса той девы благородной. . .

.
И губы розовый бутон напоминали свежий,

В ту пору, когда чашечка начнет приоткрываться.

(«Дигенис Акрит», VI, 29, 33, 34)

Так пела Левкиппа, мне же казалось, что ее уста подобны розе,
словно кто-то придал чашечке цветка очертания губ.

(«Левкиппа и Клитофонт», II, 1, 3)

Сравнение губ с бутоном розы еще могло быть общим штам-
пом, но слова Татия о чашечке цветка, украшающей рот де-
вушки, явно заимствованы византийским автором для со-
здания тоже очень поэтического образа, пожалуй, еще более
утонченного, чем у древнегреческого прозаика: у Ахилла
Татия образ рождается посредством довольно большого ко-
личества слов: 13, включая артикли; кроме того, образ этот
статичен: в дословном переводе это звучит так: «круглой
(т. е. плоской. — *Т. II.*) частью чашечки цветка кто-то
сомкнул уста девы»; так эта чашечка и осталась на ее устах.
У византийского автора сказано более кратко — всего 5 слов
создают образ цветка, чашечка которого только «начинает
приоткрываться». Новый образ утратил статичность своего
прототипа; мы воспринимаем его в движении, не затененном
обилием слов; идея же образа явно подсказана византийцу
древнегреческим автором. То есть в другом тексте византиец
избирал какое-либо выразительное слово-метафору или
слово, способное стать метафорой, и на его основе строил
свой художественный образ.

Выше (гл. I, ч. 1) уже отмечалось, что смысловые и ле-
ксико-фразеологические реминисценции не считались у ви-
зантийцев плагиатом, а были вполне узаконенным, обычным
приемом выражения мысли. Но почему все-таки средневеко-
вые авторы пользовались таким приемом? Многие исследо-
ватели избегают задавать этот вопрос, а если задают, то часто
отвечают не вполне убедительно. Наиболее полное и верное,
на наш взгляд, объяснение этому явлению нашел А. Д. Алек-
сидзе: «С точки зрения средневекового писателя, все твор-
чество предшественников является *его* достоянием, с которым
он может обращаться по своему усмотрению. Здесь, как из-
вестно, не существует ни понятия плагиата, ни понятия ав-

торского права. Величайшая честь, которую можно оказать предшественнику, заключается не в наслаждении его произведением, не в сохранении его в неприкосновенности, а в оживлении его в новом произведении, в живом творчестве. Переработать — значит обогатить. В то же время это прямой путь приобщения к высшим реалиям, к вечным идеям, поскольку считается, что эти идеи содержатся именно в сочинениях древних авторов (в стойкости литературной традиции, в стабильности литературных форм здесь проявляется связь с платонизмом средневековья)»²⁴.

Более ограниченным, однако заслуживающим внимания, представляется нам решение этой проблемы, предложенное С. В. Поляковой в ее монографии «Из истории византийского романа» (М., 1979). Следует только учесть, что этот вопрос исследовательница решала на материале одного византийского памятника «высокой» литературы — романа Макреволита «Повесть об Исмине и Исмении»; поэтому вывод ее не касается литературы народной, и все же огласим его, так как при решении этого вопроса относительно народной литературы нельзя не учитывать традицию, сложившуюся в синхронно развивавшейся с ней литературе «высокой», «ученой». Итак, по мнению С. В. Поляковой, причина пристрастия византийских авторов к прямому и косвенному цитированию греческих образцов «коренится в характерном для культурной жизни XII в. двуязычии, в резком разрыве обиходного и литературного языков. Высокая литература писалась на искусственном языке . . . Для оперирования этим искусственным языком, питавшимся книжной традицией, византийские авторы старались запомнить отдельные, вышедшие из употребления слова и обороты речи, которые встречали у древних авторов. . . Подобный *usus* объясняет пестрые по составу источники и часто представленные лишь сочетаниями (даже не фразами!) вкрапления из классических авторов, которые можно встретить в текстах византийцев»²⁵.

В эту формулировку можно было бы внести некоторые коррективы относительно резкого разрыва обиходного и литературного языков, а также стремления византийских авторов запомнить отдельные слова и обороты речи классических авторов. Резкого разрыва не было, так как новый литературный язык, формировавшийся на основе разговорного живого языка, имел в своем составе немалый процент лексики древнегреческого языка (различия, как мы помним, касались в значительной степени грамматики, т. е. синтаксиса и морфологии); этот процент составляли, как правило, не какие-то редкостные слова или *ἄπαξ λεγόμενα*, а вполне

обычные: «рука», «грудь», «птицы», «деревья» и т. д. Здесь, вероятно, большую роль играла сложившаяся еще у языческих авторов традиция общих мест, своего рода штампов в типологически сходных объектах описания²⁶. Вкрапливать в свой текст реминисценции из другого автора, как, например, Феокрит вкрапливал в свои буколики слова и словосочетания из Гомера²⁷, сначала считалось у греков признаком изысканной манеры письма, рассчитанной на тонких знатоков и ценителей словесного искусства. Затем стало нормой строить определенный тип описания, особенно экфразы, посредством устоявшегося набора деталей, часто вводимых в текст и древними, и средневековыми авторами.

Дальнейшая линия развития этой манеры письма развивалась в таком направлении, когда ценился не только факт заимствования, но создание на его основе нового смыслового или эстетического оттенка в образе, в самой мысли. Уже у Феокрита это проявилось в некоторых, весьма немногих, но все же отмеченных оригинальностью образах²⁸. Под тем же знаком «слабого изменения» оригинала-образца, «незначительного отклонения» от него и в отдельных лексико-фразеологических пассажах, и в сходных сюжетных частях начинается история византийского романа, как доказала С. В. Полякова на примере творчества романиста XII в. О том же свидетельствует история других романов этого и более позднего времени, написанных и на традиционном литературном языке, и на языке народном; это доказано в трудах А. Д. Алексидзе²⁹. Мы старались показать, что та же манера письма свойственна некоторым византийским эпическим творцам, разумеется, тем, кто хотел приблизить свое сочинение к сочинениям ученой литературы. По приведенным выше «заимствованиям» из Ахилла Татия, к которым прибегал автор или, вероятнее, редактор Гротта-ферратской версии «Дигениса Акрита», явствует, что отдельные слова, обороты мысли, художественные образы «оригинала» дают новую жизнь созданным на их основе художественным образам и поворотам мысли. То же самое показывают «заимствования» из «Эфиопики» Гелиодора, обнаруженные Дж. Маврогордато; примечательно, что число заимствований из Ахилла Татия и Гелиодора одинаково: 8. Характер же заимствований из Гелиодора несколько иной, чем из Ахилла Татия: точных словесных совпадений с Гелиодором всего два: «Дигенис», IV, 277 и «Эфиопика», III, 7 (ср. также Ахилл Татий, I, 4); «Дигенис», VI, 247, 248 и «Эфиопика», V, 32.

Для более четкой характеристики заимствований в «Дигенисе» следует обратить внимание на ряд обстоятельств.

Во-первых, на количество строк с лексическими реминисценциями. Во-вторых, на объект описания, данного при помощи таких реминисценций. В-третьих, на то, каким образом вводятся эти реминисценции.

Общее число строк «Дигениса», где в той или иной форме есть влияние Ахилла Татия, — 38; влияние Гелиодора сказалось в 16 строках. Всего из 3850 строк Гротта-ферратской версии «Дигениса» лишь 54 строки сочинены по принципу лексического заимствования или сближения.

Объекты описания таковы: фигура Максимо, начало игры Дигениса на кифаре, сад, насажденный Дигенисом на Евфратской границе, фрагмент диалога Дигениса и Евдокии при нападении на нее апелатов, лицо Евдокии, избрание мая царем среди месяцев года, поцелуй, любовный обморок, рукопашный бой Дигениса с апелатом Иоанникисом, внешность эмира, встреча Дигениса с византийским императором, охота Дигениса.

Вводятся реминисценции без каких-либо предваряющих слов, так, будто это собственный текст автора; об отдельных изменениях в характере созданного художественного образа мы уже говорили в каждом конкретном случае при анализе наиболее показательных примеров таких изменений. Важно то, что эти изменения, как мы видели, допускаются автором не во всех случаях, а только при необходимости достичь краткости выражения или требуемого метрического ритма. Но если было возможно, то поэт оставлял слова предшественника почти без изменений: это доказывает пример, где Евдокия отвечает Дигенису, что голос ее погиб раньше души. Как ни «произволен» выбор объекта заимствуемого описания, все же можно заметить, что чаще всего это внешность героини (героя), экфразы с описанием природы, определенного времени года, любовного переживания. То есть заимствования приходится в основном на объекты описания, без которых не обходился ни один романист ни поздней языческой истории греков, ни средневековой христианской. Такие описания соответствовали либо сложившемуся идеалу внешней женской и мужской красоты, либо картине сада, либо любовных переживаний, внешнее выражение которых сходно у большинства людей; здесь отразилось и толкование византийцами смысла любовных увлечений: даже в плотских чувствах они усматривали возвышенную любовь к богу³⁰.

При таких заимствованиях вполне закономерно создавался определенный штамп, трафарет описания. Использование его либо точно, либо с небольшими купюрами (реже — добавлениями) было следствием знакового принципа худо-

жественного мышления византийцев; в области словесного искусства так проявлялось привычное мастерство, а в области традиций — на практике претворялась возникшая еще в эллинистическую эпоху литературная традиция. Использование одних и тех же греческих образцов и в высокой византийской литературе, и в народной способствовало впечатлению, что в данной области словесного искусства эти литературы каким-то образом соприкасались.

Итак, в фольклоре и парафольклоре Византии древнегреческие традиции соблюдались на трех уровнях, если учесть влияние фольклора. Источниками таких традиций были в основном произведения древнегреческих трагиков и романистов, отчасти — предания языческого фольклора, отразившиеся исключительно в сюжетных мотивах. Но где же — мы в праве спросить — влияние поэтического искусства Гомера? Оно сказалось в книжном византийском эпосе на новом литературном языке — в анонимной «Ахиллеиде», в «Илиаде» Гермониака, в «Романе о Трое», переведенном со старофранцузского романа Бенуа де Сент Мора. В этих произведениях есть и своеобразное сюжетное преломление «Илиады» Гомера, и еще более своеобразное идейное прочтение как самой поэмы, так и едва ли не всех мифов Троянского цикла; есть также не менее оригинальная «техника» пересказа отдельных эпизодов гомеровской поэмы, лексико-фразеологические реминисценции ее текста, калькирование некоторых художественных образов, созданных Гомером. Не станем сейчас вдаваться в анализ этих произведений, попытаюсь осветить перечисленные вопросы, так как отчасти это сделано в наших предшествующих работах ³¹; кроме того, напоминаем, что нас интересует главным образом фольклор и парафольклор. Книжный эпос затрагиваем лишь потому, что вопрос об эпических традициях Древней Греции в эпосе византийцев касается частично и книжных памятников. Мы имеем в виду касательство к стихотворному размеру — самому устойчивому элементу формы. Казалось бы, в силу своей стабильности, многовековой традиционности, обеспечившей жизнь этому размеру в ученой византийской поэзии почти до самого конца ее существования, он должен был бы сохраниться и в народной эпической поэзии в качестве дактилического размера. Однако этого не произошло: традиционный эпический шестистопный дактиль в народном эпосе утратил свои позиции; его заменил другой размер — ямбический пятнадцатисложник. Каковы же причины такой замены? Для ответа на этот вопрос прежде всего выясним отношение к Гомеру авторов византийского народного эпоса.

3. Отступление от древнегреческой эпической традиции

Гомера, как известно, изучали в Византии в школах, даже начальных³², интерпретировали и безвестные схолиасты, и известные деятели культуры. Например, в XII в. Иоанн Цец сочинил «Аллегории к „Илиаде“ и „Одиссее“», в XIV в. Никифор Григора — «Хвалебный пролог к «Одиссее» Гомера, кратко определяющий замысел поэта», и еще один комментарий под названием «Значение рассказа Одиссея, изложенного Гомером»³³. Вспомним также многочисленные переказы киклических поэм троянского цикла, изложения содержания гомеровских поэм, особенно «Илиады», весьма популярные в народной среде византийцев, начиная с романов Диктиса Критского и Дареса Фригийского (I—II вв. н. э.) и кончая эпической поэмой «Илиада» Гермониака (XIV в.) или анонимным «Романом о Трое» (XV в.). Даже эти немногочисленные факты подтверждают стабильность интереса византийцев к древнегреческому эпосу во всех слоях общества. Однако простонародью воспринимать гомеровский текст было нелегко. Желая сделать доступным содержание «Илиады» Гомера и других сказаний троянского цикла необразованным или малообразованным лицам, один из не очень талантливых поэтов начала XIV в., Гермониак, задался целью изложить «Илиаду» Гомера на живом языке, упростив не только стихотворный размер (он сочинил свою поэму четырехстопным хореем), но и стиль древнего поэта³⁴. Во вступлении Гермониак откровенно заявил, что «речения» древнего поэта (Гомера. — Т. II.) «темны»: τὰς σκοτεινὰς γὰρ λέξεις (ст. 17). Он же, Гермониак, намерен изложить «все военные события. . . по порядку и ясно. . . чтобы о Троянской войне узнали все, кто не знаком с поэтическими речениями» (ст. 21, 22; 24—26). Знаменательно признание византийского поэта в том, что он будет черпать «из глубин мудрости гомеровских речений» (. . . ἐκ τοῦ βῆθοϋς τῆς σοφίας. . .) (ст. 19, 20). То есть Гермониак не отрицает великих познаний Гомера, касающихся не только предмета изложения, но, видимо, и способов этого изложения³⁵.

Сходно с этим высказывание и автора «Ахиллеиды», видимо, современника Гермониака, но не оставившего потомкам своего имени³⁶. Говоря о том, на каких произведениях он учился мудрости, автор упомянул Гомера, Платона, Аристотеля и Паламеда (ст. 1800, 1801), под именем которого следует подразумевать не мифического героя, а грамматика II в. н. э.³⁷; при этом Гомера он назвал «первым муд-

рецом и великим поэтом» ('Ομήρου πρώτου τοῦ σοφῶν καὶ ποιη-
τοῦ μεγάλου) (ст. 1800), признавшись все же, что «передавая
рассказ об Ахилле», он «переложил его на более ясную
речь, чтобы с ним ознакомились многие, не научившиеся
словам» (или: «не постигшие грамоты») (παρεξέβαλον αὐτὴν
διήγησιν τοῦ Ἀχιλλέως καὶ μετεβάλον εἰς σαφετέραν ῥῆσιν, ὅπως
γινώριζον οἱ πολλοί, οἱ μὴ μαθόντες λόγους) (ст. 1803—1805).

Как видим, окончание фразы можно интерпретировать
по-разному: либо «не научившиеся грамоте» (если принять
второй вариант перевода) означает «невыучившихся читать»,
но тогда автор употребил бы глагол ἀναγινώσκω («читать»),
которым он пользуется в ст. 1802, 1810; либо следует пони-
мать «не научившиеся словам древнегреческим», т. е. не овла-
девшие омертвевшим к тому времени литературным языком
Древней Эллады, трудным для восприятия малообразован-
ными людьми. Такая неясность выражения — свойство раз-
говорной речи, а ее влияние сильно сказалось на общем упро-
щенном стиле поэмы. Кроме того, если соотнести эти послед-
ние два слова со словами «более ясная речь» в ст. 1804, то
станет очевидным, что окончание фразы следует понимать
именно как «не научившиеся словам древнегреческим». Таким
образом, автор (или редактор) «Ахиллеиды», как и Гермо-
ниак, признает весьма затруднительным для современ-
ников-простолюдинов читать в подлиннике творения древних
греческих поэтов и прозаиков; отсюда — необходимость изло-
жения на доступном этому народу языке тех же сюжетов
(тех же — по мнению самих авторов, но по велению времени
измененных).

В связи с вышесказанным закономерен вопрос: быть
может, восприятие Гомера было нелегким только в эпоху
Гермониака и автора (или редактора) «Ахиллеиды», т. е.
в XIV в.? А о чем свидетельствуют высказывания более ран-
них авторов? К сожалению, мы не располагаем специальными
аналитическими сочинениями такого рода, возникшими в на-
родной среде, и вынуждены ограничиться лишь теми немно-
гочисленными и краткими замечаниями, которые бывают порой
вкраплены в текст того или иного художественного произ-
ведения. Следует еще иметь в виду, что мы привлекаем, разу-
меется, не ученых авторов, принадлежавших к византийской
элите, а тех, кто был близок к творцам народной литературы:
лишь от них можно почерпнуть какие-то данные об отноше-
нии к поэмам Гомера если не низовых, то хотя бы средних
слоев общества.

Первым в ряду таких авторов стоит Константин Манасси
(XII в.). Небольшая часть его «Сокращенной хроники»,

содержащей 6733 стиха (сочиненных хотя и по-древнегречески, но 15-сложным размером, распространенным в народной поэзии), излагает события «Илиады» Гомера: это ст. 1222—1280, 1340—1351, 1377—1380. Их предваряет такое замечание автора³⁸: «Гомер ведь сладкоязычен и чарующие слова (θελξίνους λόγους) устроит (οἰκονομεῖ), пользуясь мудрыми приемами, но иногда многое поворачивает (στρέφει) и переименовывает (μεταστρέφει)» (ст. 1114—1116). Таким образом, художественная сторона гомеровской «Илиады» оценена весьма высоко, но содержательная не удовлетворяла византийского автора XII в. Он, например, полагал, что Гомер неверно трактовал причину гнева Ахилла; по его, Манасси, мнению, гнев Ахилла и его отстранение от битвы с троянцами вызван не отнятием у него Брисеиды, а предательским убийством Паламеда, «несправедливо погибшего» (ст. 1281, 1282; 1329—1332)³⁹.

Показательна реакция на различные сочинения о Троянской войне, зафиксированная в эпосе «Дигенис Акрит» Гротта-ферратской редакции XIV в. (напоминаем, что текст этой версии возник, вероятно, в IX—XII вв.):

Παύσατοθε γράφειν Ὅμηρον καὶ μύθους Ἀχιλλέως
ὠσαύτως καὶ τοῦ Ἑκτορός, ἅπερ εἰσὶ ψευδέα.

(Прекратите писать о Гомере и мифах про Ахилла,
так же, как и про Гектора, ибо это — ложь.)

(IV, 27, 28)

Не правда ли — довольно резкая (хотя и не новая!) оценка сказаний о самых прославленных героях древнегреческой мифологии, равно как и требование автора «прекратить писать о Гомере»?⁴⁰ Маловероятно, что эти строки — позднейшая вставка переписчика; но если даже это так, то время жизни писца — XIV в., т. е. эпоха, стоящая в центре наших наблюдений. Правда, в другом месте эпоса той же редакции, в стихах 85—88 VII книги, о некоторых центральных героях гомеровского эпоса, главное — о том же Ахилле, — не сказано ничего отрицательного. Это и понятно: спокойного тона требовал сам контекст, ибо эти слова — часть экфразы с описанием настенных мозаичных изображений во дворце, выстроенном Василием Дигенисом на Евфратской границе: их творец «поведал о мифических войнах Ахилла, о красоте Агамемнона, о гибельном <его> бегстве <отплытии>, о Пенелопе мудрой, об убитых женихах, об удивительной смелости Одиссея, проявленной при встрече с Киклопом. . .» (VII, 85—88)⁴¹. (Отметим, что здесь названы герои не одной «Илиады», но и «Одиссеи»!)

Контрастом столь невозмутимой «характеристике» гомеровских героев звучат приведенные выше две строки IV книги: их смысл показателен для умонастроения определенного круга людей. Отрицательное отношение византийского эпического поэта к гомеровскому эпосу разъясняется одним красноречивым словом, характеризующим мифы об Ахилле и Гекторе как ложь (ἄπερ εἰς: ψευδέα) (IV, 28).

[Не менее знаменательны стихи, следующие за приведенными двумя строками из IV книги: они свидетельствуют о крайне тенденциозном восприятии автором одного из важнейших этапов древней истории его народа и современного автору периода: не случайно из всех героев древней истории он удостоил рассказом лишь одного — Александра Македонского, восхитившись необычайным его умом и отвагой (IV, 29, 32), а главное — признанием им единобожия: бог, — утверждает в поэме, — был помощником Александра в завоеваниях, сделавших его властителем мира (Θεὸν τε ἔχων πυνεργὸν γέγονε κοσμοκράτωρ) (IV, 30) ⁴².

Для уяснения основного, определяющего метода художественного изображения, которым пользуется византийский автор, чрезвычайно существенно признание, сделанное им в стихе 36 после утверждения о том, что об апелатах не стоит даже говорить: «... а то, что <будет сказано> об этом <герое> (т. е. эмире, отце Василия. — Т. П.), — все правда и засвидетельствовано» (τοῦτω δὲ πάντα ἀληθῆ καὶ μαρτυρημένα) (IV, 36).

Эти слова знаменательны по двум причинам: во-первых, из них явствует, сколь большое значение автор народной эпопеи (или редактор!) придавал «правде» повествования в отличие от такого содержания, которое заслуживает определения «ложь»: ею пронизан, по его мнению, весь древний эпос. Во-вторых, не менее важно осознание необходимости акта свидетельствования относительно любого сообщения, делаемого автором. Осознание это — следствие широко распространенной в Византии X—XV вв. судебной практики: и в городе и в деревне часто происходили судебные процессы с привлечением свидетелей. Судебная волокита — предмет постоянных рассуждений в сочинениях византийских историков, эпистолографов, авторов сатирической прозы, в частности «Жития досточтимого осла», «Плодослова» и др.

Акт свидетельствования, выражаемый тем же глаголом μαρτυρέω или именами существительными μάρτυς, μαρτυρία, играл огромную смысловую роль уже в новозаветных памятниках ⁴³; вспомним из Евангелия от Иоанна: «Был человек, посланный от Бога; имя ему Иоанн. Он пришел для

свидетельства, чтобы свидетельствовать о свете, дабы все уверовали чрез Него. Он не был свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о свете» (Евангелие от Иоанна, 1, 6—8); в Деяниях святых апостолов: «. . . и будете мне свидетелями в Иерусалиме и во всей Иудее и Самарии, и даже до края земли» (Деяния. . . , I, 8); «Начиная от крещения Иоаннова до того дня, в который Он вознесся от нас, был вместе с нами свидетелем воскресения Его» (Там же, I, 22).

О том, что высказанная в «Дигенисе Акрите» абсолютная необходимость правдивости и возможности подтверждения каким-либо свидетельством всего, о чем будет повествовать произведение слова, было убеждением не одного автора этой эпопеи, но и других творцов народного эпоса, говорят следующие факты⁴⁴. В стихотворении «О жизни на чужбине» читаем то же заверение автора в правдивости его слов, высказанное с помощью такой же лексики: «Про то, что бог расселил по миру и чужестранцев, я скажу правдиво и нелживо» (ст. 105, 106); «Разве найдется человек, который бы все это свидетельствовал, что тому подобное видел своими глазами, но я скажу правду» (ст. 177—179); «Вновь я скажу вам правду, вам засвидетельствую: ни один человек не умер, не познав горечь мира сего» (ст. 190, 191).

В «Битве под Варной» автор неоднократно заявляет: «Вновь опишем это по всей правде» (ст. 102); «Пишу о том по возможности правду, то, что увидел» (ст. 109); «Ибо я говорю, свидетельствую, даю признание (признаюсь) в том, что. . .» (ст. 456). Разумеется, эти авторские признания сделаны не без влияния лексики новозаветных памятников, которые оглашались в монастырях и церквях. Вспомним, однако, противопоставление лжи и правды, наличествующих в том или ином произведении словесного искусства, которое мы наблюдали в эпопее «Дигенис Акрит»; вспомним также настойчивость, с какой мысль о необходимости правдивости повторяется в ряде византийских текстов. Из этих данных правомерен такой вывод: для византийских эпиков, либо непосредственно вышедших из народной среды, либо стоявших близко к ней, поэтическое произведение представляло ценность в том случае, если оно заключало в себе рассказы о произошедшем в действительности, т. е., так сказать, невыдуманную правду. Но мало того: эта правда должна была быть такой, которую можно подтвердить чьим-либо свидетельством.

Гомеровский эпос, на взгляд такого круга византийцев, не заключал такой правды, и потому ему не следовало подражать. Хотя приведенные оценки византийцами творений

Гомера и теоретические выводы византийских эпиков относительно того, каким должно быть содержание эпоса, составляют крайне малочисленные примеры, все же они проливают какой-то свет на отношение византийцев к содержанию и художественной стороне древнегреческого эпоса. А это отношение позволяет до некоторой степени понять, почему византийцы не продолжили древнегреческую эпическую традицию в самом стабильном элементе формы: в традиционном метре эпоса — стихотворной строке из шести трехсложных стоп. Создание иного размера стиха было следствием особых процессов, происходивших в живом греческом языке византийской эпохи, а также изменившихся принципов художественного восприятия и отображения действительности, повлиявших на способы художественного конструирования мира. Эта тема заслуживает более пристального рассмотрения.

Глава третья

ПРИНЦИПЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ СОДЕРЖАНИЯ

В предыдущей главе было установлено, что, несмотря на почитание древнегреческих литературных традиций, в Византии наблюдалось нарушение их в двух существенных моментах: в понимании цели художественного отображения событий, подвластных эпическим жанрам, и в главном принципе эпического стихосложения. Изменение в целенаправленности художественного изображения — следствие общего стиля мировосприятия, отличающего эпоху античности от эпохи средневековья. Общеизвестно, сколь объемно и многогранно понятие стиля мировосприятия, свойственного людям той или иной эпохи. Оно содержит в себе весь сложный комплекс мыслительной деятельности ряда поколений, конечным итогом которой, согласно определению В. И. Ленина, является «приближение <познания> к действительности»¹; т. е. та или иная степень адекватности понятия и действительности. Путь к достижению такой адекватности, степень ее, способы достижения и отличают мировосприятие людей одной эпохи от другой.

В архаическую эпоху античности основу мировоззренческого стиля составлял синкретизм <нерасчлененность> мировосприятия. В результате такого способа мышления возникла мифология, суть которой кратко и точно охаракте-

ризовал А. Ф. Лосев как объективно данную субстанциальность². Но уже в классическую эпоху наблюдался распад этого синкретизма, что было следствием неизбежной необходимости, ибо человеческое мышление развивалось от познания общего слитного единства к познанию отдельных его составных частей; иными словами, от синкретизма к углубленной сосредоточенности на тех областях, которые ранее этот синкретизм составляли. То есть синкретизм как бы распался на отдельные части; из них оформилась религия как вера и религия как учение о вере (теология); естественно-научное и художественное, ранее слитые воедино, также стали существовать как отдельные области. Художественное же творчество оказалось диалектически связанным с каждой из этих областей. Основной его принцип — адекватность понятия и действительности — не изменился. Однако, как это ни парадоксально, степень этой адекватности стала и проще и сложнее. Проще в том смысле, что в сознании людей области идеального и реального разделились: мы имеем в виду области, прежде всего соответствующие религиозным представлениям, ибо по степени овладения умами людей они были главенствующими и в античности, и в средневековье. Но если в античности, как известно, прямым следствием синкретических представлений о мире, о которых мы говорили, был политеизм, то в средневековье следствием распада синкретизма стал монотеизм. В истолковании людей того времени он привел к представлению о невидимом, абстрактном боге, обитель которого — небо, тогда как реальные конкретные люди жили на земле. Однако поскольку все в мире взаимосвязано, то мыслители протянули соединительную нить между небом и землей: согласно идеологам того времени, бог, создавший мир видимый и невидимый, правит не только на небе, но и на земле; правление его осуществляется через волю земного правителя (царя, императора), олицетворяющего на земле подобие божественного образа, божественной воли и власти, существующих будто бы в царствии небесном³.

По этой причине сущность мировосприятия, свойственного людям средневековья, заключалась в одной казавшейся всем простой и понятной мысли: на земле и небе правит бог, и все, что ни происходит на земле, свершается по воле божьей. Однако эта взаимосвязь между миром земным и миром небесным имеет свои особенности: с одной стороны, бог и человек словно приблизились друг к другу (Христос — это богочеловек); люди общаются с богом посредством его изображений — икон, статуарных изображений; приобщаются че-

рез евхаристию к плоти самого бога. До сознания людей того времени это было доведено в высшей степени ясно. Но с другой стороны, уже здесь заложена необходимость и возможность знакового способа общения между человеком и богом, общения посредством особого рода символов, притч, аллегорий и т. д. Все эти принципы мировосприятия и мышления находили разные степени отражения в художественном освоении действительности в разных социальных слоях средневекового общества. Иными словами, адекватность понятия и действительности в средние века нашла иное по сравнению с античностью выражение. В византийской народной литературе это сказалось на способах конструирования содержания художественного произведения, что, как увидим, привело к появлению новых признаков жанровых форм, приемов повествования, создания художественных образов и способов характеристики героев. Анализ способов конструирования содержания следует начать с внешней, словесной его организации, которая зиждется на принципах стихосложения.

1. Стихосложение византийских эпических памятников

Как уже говорилось, в некоторых формах языкового развития живой разговорной греческой речи в Византии наблюдалась тенденция к нивелированию сложностей: в фонетике исчезло различие долгих и кратких звуков, а осталось одно ударение; в морфологии сократилось число падежей, унифицировалось склонение имен существительных и прилагательных (согласные основы преобразовались в гласные: например, $\phi\lambda\acute{o}\xi$ в $\phi\lambda\acute{o}\gamma\alpha$, $\chi\acute{\epsilon}\iota\rho$ в $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho\alpha$). В синтаксических конструкциях перестали функционировать два так называемых абсолютных оборота, сократилось число союзов, частиц, предлогов, большая часть которых стала управлять лишь одним падежом вместо двух, трех. Многие из этих изменений в языке повлекли за собой изменения в метрической системе стихосложения и в интонационно-синтаксических принципах построения стиха. Рассмотрим их более пристально.

а) Метрическая система

Приблизительно с IX в. господствующим размером народной эпической поэзии стал «политический» («общедоступный») 7-стопный ямб с женской клаузулой и непременной цезурой после четвертой сильной стопы (т. е. 15-сложный ямб). Этот размер утвердился в Византии не сразу. В VII—VIII вв.

преобладала более короткая стихотворная строка — 6-стопная двухсложная, или двенадцатисложник⁴. Но таких памятников народной поэзии того времени не сохранилось. От более позднего времени мы имеем один весьма красноречивый пример: введение к эпосе «Дигенис Акрит» в Гроттаферратской рукописи XIV в. — первые 29 строк; это силлабический стих с постоянным ударением на предпоследнем слоге и с цезурой после пятого или шестого слога. Существует наиболее вероятное и, кажется, единодушное мнение исследователей, согласно которому это введение — позднейшая вставка редактора-монаха (возможно, он был и переписчиком рукописи), а не автора остального текста эпоса, возникшего в IX—XII вв.⁵ На этом основании некоторые исследователи не придают большого значения разнице в стихотворном размере введения и остальной части текста. Однако, на наш взгляд, пренебрегать этим фактом не следует. Во-первых, если введение и сочинено редактором, то все же оно относится к византийскому периоду. Во-вторых, применяя этот размер, поэт-редактор стремился, быть может, напомнить и продолжить прерванную традицию VII—VIII вв., либо дать читателю в начале эпоса более облегченный стих, укоротив его строку хотя бы на три слога. Тем самым введение заметнее отделялось от остального текста эпоса. Очевидно, поэт использовал 12-сложный ямб по каким-то особым соображениям, обусловленным эстетическими требованиями своей эпохи.

Остальные многочисленные примеры эпических памятников византийской поэзии, начиная с IX в. и позже, свидетельствуют о том, что где-то на рубеже IX—X вв. и в народной эпической, и в ученой поэзии (здесь несколько позже) 12-сложный ямб уступил место 15-сложному политическому стиху. Почему же в народной поэзии византийцев не закрепился 6-стопный ямб? Что побудило их отказаться от традиционного эпического метра — 6-стопного дактиля с одной усеченной стопой? Можно ли считать средневековых греков первыми создателями 15-сложного размера и почему он довольно легко привился на византийской почве, завладев не только эпической народной поэзией, но и романтической, утвердившись даже в ученой поэзии? Сначала попытаемся выяснить, были ли византийцы новаторами в греческой поэзии, употребляя строку из пятнадцати слогов? Отвечаем на этот вопрос отрицательно, так как впервые 15-сложный ямб встречаем у древнегреческих лириков — у Сафо и Анакреонта; затем в ряде комедий Аристофана («Ахарняне», «Всадники» и др.), в одной из ранних комедий Менандра —

в «Брюзге» (ст. 880—958). Обращаем внимание и на то, что гекзаметром в Древней Греции пользовались иногда лирические поэты (Евмел, Терпандр, Алкман) и трагедийные (Софокл, Еврипид). Напомним, что, сопоставляя эпос с трагедией, Аристотель в «Поэтике» утверждал: «. . . в ней (в трагедии. — *Т. П.*) есть все то же, что в эпосе, даже эпическим метром пользоваться в ее власти»⁶. Согласно замечанию М. Л. Гаспарова, «гекзаметрические реплики есть в «Трахинянках» и «Филоклете» Софокла, в «Троянках» Еврипида»⁷.

Таким образом, прославленные мастера древнегреческой поэтической драмы считали возможным даже в одном жанре, мало того, — в одном произведении — применять и ямбический, и дактилический метры: один, типичный для драмы, другой — для эпоса. Не будем забывать, что один из этих метров состоял (в чистой форме, без распущений) из двухсложных стоп, другой (в его совершенной форме, без спондеев) — из трехсложных.

Что касается дальнейшей судьбы гексаметра в древнегреческой поэзии, то статистические данные свидетельствуют об его эволюции, проходившей, как ни странно на первый взгляд, по линии устремления к диподическому строению. Этот факт весьма существен для ответа на вопрос, почему византийские эпические авторы столь решительно отказались от гексаметра. Тенденция к выделению диподий в гексаметре наиболее отчетливо проявилась в поздний период античности⁸. Причина тому — образование вторичного ритма в результате чередования сильных и слабых стоп, т. е. стоп часто и редко спондензируемых. Напомним, что вторичный ритм в ямбе с самого начала древнегреческой классической поэзии играл основную конструирующую роль: благодаря ему ямбический триметр делился на диподии. Иными словами, в поздние века античности ритм гексаметра приближался к ритму ямба.

Итак, и гекзаметрическая строка, и строка в ямбическом триметре делилась на диподии посредством вторичного ритма. Кроме того, немалое значение имела при этом значительная спондензация в каждой из первых пяти стоп гексаметра, допускаемая позднеантичными и ранневизантийскими поэтами (Григорием Назианзином, Павлом Силенциарием): так показали статистические наблюдения А. Людвига, наглядно представленные М. Л. Гаспаровым в названном исследовании⁹. Склонность к спондензации, как явствует из приведенной М. Л. Гаспаровым таблицы, была и у Гомера, и у Гесиода; она не утрачена, а даже усилена у поздних поэтов начиная с Арата; причем показатели велики для всех

пяти стоп, в большей мере — для первых четырех: у Арат^а спондеев в первой стопе 38 %, во второй — 41 %, в третьей — 20,4 %, в четвертой — 19,5 %, в пятой — 14,4 %. У Феокрита — в первой стопе 39,7 %, во второй — 44,6 %, в третьей — 16 %, в четвертой — 18,3 %. Столь же высоки показатели для Каллимаха (в первой стопе 25,7 %, во второй — 48,7 %), Аполлония Родосского (соответственно 30,4 % и 43,5 %), Григория Назианзина (31,7 % и 30 %), Иоанна Газского (во второй стопе 38,5 %, в четвертой 24,1 %), Павла Силенциария (соответственно 47,3 % и 27,8 %) (правда, у него нет ни одного спондея в третьей стопе, но и у других поэтов эта стопа наименее спондеизирована). Таким образом, у всех названных наиболее известных поэтов IV в. до н. э. — VI в. н. э. почти половина стоп в гекзаметре была не трехслоговой, а двухслоговой; соответственно уменьшалось общее количество слогов в строке гексаметра.

Итак, для поздних древнегреческих и некоторых ранних византийских поэтов мы имеем тяготение 17-слоговой строки гексаметра, во-первых, к диподийному строению; во-вторых, к двухслоговой стопе; и в-третьих, сокращение длины стихотворной строки на 2—4 слога. Это тяготение сочеталось еще с одной тенденцией в развитии древнегреческого стиха, которую удачно сформулировал Р. В. Гордезиани: «Наблюдение над закономерностью развития греческой поэзии . . . выявляет большее стремление к ямбическому, чем к дактилическому ритму»¹⁰.

Несмотря на разницу в месте акцентирования двухсложной стопы в гекзаметре и в ямбе, все четыре тенденции очень многое объясняют, почему в византийском эпосе столь настойчиво проявлялась тенденция к замене трехсложной стопы, свойственной гекзаметру, на двухсложную. Даже полная утрата в византийском гекзаметре вторичного ритма, которую констатирует М. Л. Гаспаров для Иоанна Геометра (X—XI вв.), Цеца и Продрома (XII в.), не могла приостановить этот процесс¹¹. Тем более что пристрастие к спондизации продолжалось: как показывает исследование М. Л. Гаспарова, у Геометра в первой стопе 25,3 % спондеев, во второй — столько же, в третьей — 25,9 %, в четвертой — 19,5 %. У Цеца — соответственно 36, 29, 29, 32 %. У Продрома показатель несколько ниже: 12,6; 13,8; 18,8; 16,2¹². Таким образом, в гекзаметре вместо трехсложной стопы оказывалась в большинстве случаев двухсложная; поэтому та частотность, с какой выявлялись сильные слоги в гекзаметрической строке и в ямбической, была почти одинаковой. Не случайно Михаил Пселл (1018 — ок. 1096 г.) констати-

рует для своего времени: «Сейчас героический размер сохраняет величие древности, однако составляется не по точным метрическим правилам, а из смешения дактиля, спондея, итифаллических метров и ямбов. Видно, что и ямб не имеет прежних концовок, ритмов, соединений, но... перескакивает через любую стопу, перелетает через любой ритм»¹³.

Итак, частотность ритма ямба и гекзаметра при спондечной стопе оказалась одинаковой. Видимо, это явление было достаточно отчетливым уже в ранний период истории византийской поэзии: только этим можно объяснить, почему уже в VII—VIII вв. некоторые поэты даже высокого придворного круга сочиняли эпические по теме и содержанию стихи ямбическим размером. В VII в. Георгий Писиды, хартофилак при Ираклии, сложил 6-стопным ямбом (обращаем внимание на то, что это 12-сложник) три героических поэмы: «На поход царя Ираклия против персов», «На аварское нашествие с изложением брани под стенами Константинополя между аvarами и горожанами», «Ираклиада, или. На конечную гибель Хосрова, царя персидского». Даже значительно позже, в XIII—XIV вв., ритор Иосиф Ракендит (1280 — ок. 1330 г.) заметил, что «ямбы — это ритмизованное летописание», приведя в качестве образца того же Писиды, а из более поздних византийских поэтов — Калликла и Птохо-Продрома (оба XII в.)¹⁴.

В XI в. Михаил Пселл применил ямбический 12-сложник в переложении ветхозаветной «Песни песней», в XII в. этим размером пользовались Феодор Продром (1070/75—1145 гг.), Михаил Глика (первая половина XII в.), Иоанн Цец (вторая половина XII в.), его современник, автор романа «Дросилла и Харикл» Никита Евгениан. Из этих сочинений наиболее показательно сочинение Продрома «На сотворение мира»: в нем четверостишия на темы библейских событий составлены то гекзаметром, то 12-сложным ямбом: поэт как бы утверждает правомочность ямбического размера стоять в одном ряду с гекзаметром.

Так в *высокой* византийской поэзии проявлялась тенденция к замене древнего традиционного эпического размера — гекзаметра — размером ямбическим. К сожалению, от начального периода *народной* эпической поэзии Византии многое утрачено, и потому примеры памятников, сочиненных 12-сложным ямбом, очень редки. Мы можем привести лишь один-единственный пример введения к «Дигенису Акриту», о котором говорилось выше. Но существовала и другая причина малочисленности подобных примеров. Дело в том, что 12-сложник, едва появившись в народной поэзии, весьма

скоро (уже с XI—XII вв.) уступил место тоже ямбическому размеру, но 15-сложному. Почему? Мы склонны полагать, что здесь сказалось стремление византийцев к своеобразному возрождению древней метрической традиции в эпосе: а именно — сохранить ее если не ритмом, то хотя бы длиной строки (15 слогов ближе к 17 — длине классической гекзаметрической строки); и если учесть спондеизацию в гекзаметре, то длина стихотворной строки 15-сложника практически равнялась длине строки спондеизированного гекзаметра. Таким образом, византийцы, изменив традиционному эпическому ритму, до какой-то степени сохранили верность древней традиции хотя бы в отношении длины стихотворной строки, равной или лишь немного уступающей длине строки классического гекзаметра.

Таковы в общих чертах различия метрической организации эпического стиха в Древней Греции и в Византии. Как повели себя византийские поэты в области, касающейся интонации и синтаксиса?

б) Интонационно-синтаксическое строение стиха

Изменения в синтаксических языковых конструкциях и в метрической системе стихосложения привели к изменениям в характере преобладающей речевой и — как следствие — стиховой интонации. В результате исчезновения таких конструкций, как Abl. abs., Inf. abs., а также вследствие более редкого (по сравнению с древнегреческим) употребления частиц $\mu\acute{\epsilon}\nu$ и $\delta\acute{\epsilon}$, требовавших непременно составления двухчленного или многочленного антитетического предложения, в синтаксисе византийцев стал преобладать партаксис над гипотаксисом (принцип сложносочиненного построения фразы над сложноподчиненным). Вследствие таких процессов интонация фразы приобрела более ровный, спокойно-однообразный характер, подчас более упрощенный по сравнению с интонацией древнегреческой риторической речи. В словесном выражении это сказалось на смене союзов, соединяющих ряд предложений, из которых составляется фраза. Если в древнегреческих текстах преобладали причинно-временные союзы, а постановка союза $\kappa\alpha\iota$ («и») требовалась значительно реже, чем постановка причинно-временных союзов, то в византийских текстах народной прозы и поэзии — наоборот; а союз $\kappa\alpha\iota$ стал наиболее часто употребляемым союзом при построении фраз, состоящих из нескольких предложений, связанных между собой партаксически. Примером может служить любой отрывок из

стихотворного и прозаического текста на новом литературном языке Византии.

Высокая частотность употребления союза καὶ в паратаксисе привела к обилию его в зачинах простых самостоятельных предложений. Например, в «Повести о подвигах Александра» читаем: «И вот пришел Александр в пустынные земли, где встретил удивительные существа: у них было две головы, лицо человеческое, а вместо ног — змеи. И вступили воины Александра в сражение с ними и победили их. После этого подошли они к горе, покрытой камнем, словно железом. И совсем неожиданно подступили к Александру жены, стали сражаться с его войском. . .»¹⁵.

В стихотворном тексте союз καὶ тоже был весьма удобен для построения начальной части стиха, открывающего новую фразу независимо от ее синтаксической конструкции. Например, в «Дигенисе Акрите»:

Kaì eùthùs perì êrwotos úm̃s anamimnḗskw...

Kaì toúto m̃hr̃eĩs áπιστον ἐξ úm̃w̃n λογισθῆτω...

Kaì ws taúta akḗkos tò eúgenēs paidíon...

Kaì dakrúsas toĩs ofthalmoĩs léγει prós tòn patéra...

А ныне о влечении хочу я вам напомнить...

Не вздумайте, что это ложь, пустые небывлицы...

Когда услышал речь отца ребенок благородный...

И со слезами на глазах родителю ответил...

(«Дигенис Акрит», IV, 4, 19, 91, 93)

Примеры легко продолжить.

Упрощение интонации в стиховой фразе привело к почти полному исчезновению такой часто применявшейся в древнем эпосе формы интонационно-синтаксической организации стиха, какой был анжанбеман, т. е. перенос части синтаксической фразы из одной стихотворной строки в другую. Этот перенос способствовал повышению в интонации напряженности за счет нарушения логического равновесия двух стихотворных строк: смысловая пауза не совпадала с ритмической паузой в конце стиха. В византийском поэтическом эпосе такие переносы — исключение, крайняя редкость; поэтому смысл фразы в каждой стихотворной строке в большинстве случаев составляет единство со структурной ее орга-

низацией; т. е. в византийском стихе смысловая и ритмическая паузы совпали. Осуществлять на практике такое совпадение — одно из требований Иосифа Ракендита, высказанное в его теоретическом трактате «Риторика»: «Самое важное в стихах — это охватить стихом мысль и охватить ее вполне, уложить ее в стих и описать, не прицепляя мысль предыдущего стиха к стиху последующему»¹⁶. Со снятием анжанбемана одна стихотворная строка четче отделялась от другой, что было немаловажным фактором при восприятии стиха на слух лицами, не искушенными в поэзии, а более привычными к простой разговорной речи.

Основываясь на синтаксических принципах обыденных разговорных фраз и безыскусной интонации, народная поэзия стала широко применять в построении стиха и партаксис, и снятие анжанбемана, и (это уже не столь часто) еще одну форму интонационно-синтаксической организации стиха — строфику. Античная поэзия прибегала к строфам в лирике (сапфическая, алкеева строфа), в трагедии и комедии (строфа и антистрофа), но в античном эпосе строф не было. В византийском же эпосе находим строфы в так называемых арифметических и алфавитных стихах: в «Стослове» примитивные строфы — в одну-две строки; в «Трогательном и душеполезном алфавите о суетности мира сего» их построение более сложное. Это стихотворение позволяет утверждать, что в интонационно-синтаксической форме стиха византийские эпические авторы дают нам первые примеры такой организации строф, какой не знала ни античность, ни ранняя византийская поэзия, но какая отчасти будет усвоена поэтами Нового времени, когда станет главным другой принцип организации строф — рифма.

Построение строф в античности и в поздней Византии неодинаково. В античности строфа составлялась из метрически разных стихов; тот же принцип использован в ранней византийской церковной поэзии — в творчестве Романа Сладкопевца¹⁷. А в строфах позднего византийского эпоса применен один и тот же размер (этот принцип будет использован в мировой западноевропейской поэзии конца средневековья, продолжен в эпоху Возрождения и далее в Новое время). Длина строк в поздней византийской строфике строго одинакова в отличие от различной длины, возможной в Новое время: например, во французской поэзии XVIII в. есть сочетания 12-сложного и 8-сложного стиха, в русской поэзии — у А. С. Пушкина — 6-ти и 4-стопного ямба¹⁸.

В народном византийском эпосе возникает новый формальный признак деления на строфы: если в античности —

это смена метра, в Новое время — смена длины стихотворных строк, то у византийцев — арифметический либо алфавитный акrostих, подчеркиваемый уже в заголовке: «Стослов», «Трогательный и душеполезный алфавит о суетности мира сего». Первое стихотворение состоит из ста строф, каждая из которых начинается с соответствующего арифметического числа (последовательность от единицы до ста); объем строф различен: от двух до десяти строк. Второе стихотворение — из 24 строф по 5 строк с алфавитным акrostихом. Строки первая, шестая, одиннадцатая и т. д. (т. е. строка через каждые пять стихов) начинаются со слова на одну из последовательно расположенных букв греческого алфавита от альфы до омеги. Следовательно, в стихотворении 120 строк.

Алфавитные акrostихи были очень распространены в греческой и западноевропейской латинской средневековой поэзии, но не все они разделялись на строфы. Этот пример из народной поэзии ярко демонстрирует роль акrostиха: он служит строфоорганизующим принципом в начале и даже в конце каждой строфы. Столь сильное подчеркивание деления на строфы проведено автором, несомненно, сознательно: его цель — передать формальный акцент, способствующий более четкой градации в содержании, а тем самым — более легкому его усвоению¹⁹.

В книжной поэзии мы имеем пример, когда акrostих применен для разделения поэмы на отдельные песни: это «Илиада» Гермониака, состоящая из 24 песен. Первые буквы первых строк каждой ее песни складываются в название той буквы греческого алфавита, которой обозначен порядковый номер песни. Все названия букв выдержаны правильно, за исключением теты: ее написание у автора не $\theta\eta\tau\alpha$, а $\theta\acute{\epsilon}\tau\alpha$ (песнь VIII). Видимо, Гермониак имел в виду не графическое изображение буквы, а древнее фонетическое звучание ее названия, только без соблюдения долгого звука. Вступление к поэме тоже выделено алфавитным акrostихом (ст. 61—84). Анализ текстов византийского народного эпоса показывает, что строфика не получила в нем значительного применения; правда, следует учесть далеко не полную сохранность этих памятников. Простоте в построении стихотворной фразы способствовало у византийских эпиков редкое употребление стилистической инверсии (перестановки слов). Из всей огромной поэмы «Дигенис Акрит» (3850 стихов в Гротта-ферратской редакции) можно привести только два примера стилистической инверсии: VII, 85, 88. В большинстве других памятников она отсутствует вовсе.

Таким образом, почти полное игнорирование стилистической инверсии, деление на строфы, сокращение длины стихотворной строки по сравнению с гекзаметрической, использование двухсложного ямбического размера (уже по самой своей ритмике весьма близкого к ритму разговорной греческой речи), преобладание паратаксиса над гипотаксисом в синтаксисе — все эти приемы организации стиха способствовали облегчению его восприятия и все они отличали византийский эпический стих народной поэзии от стиха древнегреческого эпоса. Как увидим, столь существенные изменения характерны не только для стихосложения, но и для иных принципов конструирования содержания в византийском народном эпосе ²⁰.

2. Временная дистанция и лиро-эпическая эмоциональность

Новое звучание стиха, изменившиеся законы в области синтаксиса, словообразования, морфологии, вторгшиеся в поэтическую и в прозаическую сферу словесного творчества, — все это повлекло за собой определенные изменения в традиционных формах литературы. Разумеется, изменения и в языке, и в системе стихосложения, и в самой структуре литературных жанров, а главное, в их содержании имели первопричиной то новое, что возникало у византийцев в художественном видении, в художественном мышлении. Это новое заключалось прежде всего в сокращении временной дистанции, отделяющей автора сочинения от описываемого им исторического события, и в большей степени в воплощении «авторского» начала (по сравнению с опытом эпического творчества греков в эпоху архаики). При этом под выражением «авторское начало», не случайно взятым в кавычки, имеется в виду результат коллективного творчества, присущего фольклору, но в отличие от так называемого эпического спокойствия, столь характерного для эпоса древнего, в эпоху средневековья эпос получает ярко выраженную эмоциональную окраску. Она достигается прежде всего выражением «авторского» (опять-таки в смысле «коллективного») сопереживания происходящему. Так рождается новое качество эпоса — лиро-эпическое начало, приведшее к возникновению особого лиро-эпического жанра — трагуды в греческом средневековом эпосе, романса — в испанском, балладной песни — в эпосе южных и восточных славян.

Указанные новые принципы художественного видения повлияли на приемы созидания, организации содержания

фольклорного и литературного произведений, т. е. на их композицию, на число действующих лиц, способы их эпической характеристики, а также на особенности, присущие определенному единству идейно-образных и языковых (стиховых, стилистических) моментов, составляющих основу жанровой формы.

Специфика временной дистанции, выявляемой в произведениях византийского эпоса, станет яснее при сравнении их с памятниками древнего греческого эпоса. Для героического эпоса этот принцип — основной в художественном творчестве. Он нашел сложное, своеобразное воплощение в эпических творениях Эллады доклассической поры (главная сложность и своеобразие — в соединении мифологии с историей). Опуская вопрос о мифологическом времени в гомеровских поэмах и о том, как оно сосуществует с временем эпическим, мы заостряем внимание лишь на одной стороне проблемы эпического времени: той, которая имеет отношение к реальному историческому событию, послужившему отправной точкой при возникновении древнегреческих сказаний троянского цикла, нашедших отражение в «Илиаде» и «Одиссее». Здесь следует сказать, что временная дистанция гомеровского эпоса — протяженность в несколько столетий: «Илиада» и «Одиссея» созданы в IX—VIII вв. до н. э.; исторический факт, послуживший основой сказаний троянского цикла (военное столкновение ахейцев с троянцами), как показали новейшие археологические раскопки, имел место в XIV—XIII вв. до н. э.²¹

В византийском героическом немифологическом эпосе вследствие сравнительно небольшой отдаленности эпического певца от событий, послуживших ему темой произведения, временная дистанция значительно сократилась. Изменились и другие параметры, по которым обычно исследуют памятники эпоса. В целях более полной характеристики этих изменений напомним основополагающие жанрово-содержательные признаки эпического произведения, воспользовавшись формулировкой М. Бахтина как наиболее, на наш взгляд, точной, краткой и всеобъемлющей: «Эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпоса служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гёте и Шиллера; 2) источник эпопеи — национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией»²².

Анализ исторической основы, выявляемой в памятниках византийского эпоса военно-героической тематики (как фольклорных, так и парафольклорных, а тем более книжных), позволяет утверждать следующее: предметом изображения в них, как и в древнем эпосе, оказываются события прошлого, некоторые даже ставшие национальным преданием (вспомним песни о Велисарии, о Генрихе Фландрском). Однако для каждого автора это прошлое не столь отдаленное, каким оно было, например, для Гомера. Памятники же, возникшие в эпоху турецкого завоевания, вообще написаны по «горячим следам» истории. Таким образом, в византийском эпосе мы наблюдаем сокращение временной дистанции по сравнению с эпосом древнегреческим. Продолжительность дистанции в средневековом греческом эпосе различна для каждой группы памятников, объединенных единой тематикой. В дистанционной протяженности четко различимы пять стадий. Если первую, наивысшую, условно принять за единицу, то вторая будет соответствовать половине, третья — третьей части, четвертая — четверти, пятая равна нулю.

Первая стадия характерна для эпоса о Велисарии. Поскольку анонимные редакции датировать трудно, мы не станем пытаться определять их временную дистанцию. Обратимся лишь к редакции, написанной Эммануилом Георгилой в конце XIV или в начале XV в.; таким образом, от событий эпохи Юстиниана эта редакция отделена приблизительно на девять веков. Это значительная временная дистанция, почти равная той, которая была свойственна классическому эпосу Древней Эллады. Однако в Византии примеров произведений с такой стадией временной дистанции очень немного; значительно больше примеров на все остальные стадии. Кроме того, поскольку данная редакция принадлежит исторически реальному, одному, известному по имени автору, то здесь мы имеем дело, скорее всего, с одним из первых в мировой литературе образцом литературного произведения на историческую тему, созданного в распространенном в ту эпоху эпическом жанре. Таким образом, данный пример не типичен для народного эпоса с большой временной дистанцией. Другие же редакции, повествующие о Велисарии, отделены от VI в. меньшим периодом времени, чем поэма Георгилой, но написаны не по горячим следам истории; так что они — пример произведений из ряда первой стадии временной дистанции.

Вторая стадия временной дистанции присуща песням, отражающим борьбу византийцев с арабами. Несмотря на большое количество просопографических, хронологических

сдвигов и напластований (особенно, как отмечалось, в песнях о Ксанфине, Андронике, Феофилакте), в них все же больше примет эпохи IX—X вв., деталей быта того времени (см. гл. I, часть 3), позволяющих считать эти песни в основе своей написанными спустя лишь одно-два поколения с момента свершения главного события: вспомним, что в поэме «Об Армурисе» сын мстит за смерть отца, а в песне «О Ксанфине» — отец за смерть сына.

Третья стадия временной дистанции типична для отражения эпохи латинских завоеваний: рассказы о судьбах Генриха Фландрского и Петра Лузиньяна должны были какое-то время жить в памяти народа, чтобы, преломившись в ней, найти отражение в песнях о том и другом историческом деятеле. Согласно приведенному выше мнению М. И. Ману-сакаса и Г. Г. Бека (см. с. 245, примеч. 69), с момента реальных исторических событий до времени рассказа о них в народных песнях прошла жизнь не более одного поколения.

Четвертую стадию, соответствующую еще более краткой временной дистанции, можно предполагать в апелатских песнях и более уверенно констатировать в песнях акритских. Хотя о песнях апелатов мы имеем лишь косвенные отзвуки и лишь в эпосе «Дигенис Акрит», однако с большой долей уверенности можно полагать, что они, как и акритские песни, возникали непосредственно вслед за событиями. Создание же эпоса «Дигенис Акрит» — это уже итог циклизации отдельных акритских и апелатских песен и, возможно, песни о сирийском эмире, как предполагает в последнее время Г. Г. Бек²³. Итог этот подвел не ранее XI—XII вв. скорее всего некий ученый монах, использовав свои познания в Библии, в античных романических произведениях, а также в области государственной внешней и внутренней политики Византии IX—XI вв. Относительно временной дистанции «Дигениса Акрита» важно отметить, что создание этой эпоса, даже как вторичного образования в результате творчества одного ученого автора (или редактирования), характеризуется все же не слишком большим хронологическим промежутком времени, отделяющим апелатские и акритские песни (IX—XI вв.) от времени сведения их в огромную эпоса (XI—XII вв.). Вспомним, сколько прошло веков с момента возникновения сказаний об Агамемноне, Ахилле, Патрокле, об их столкновении с троянскими вождями, до периода закрепления их в памяти аэдов и слияния воедино в «Илиаде» и «Одиссее».

Дистанция между отражением их в поэмах Гомера и временем первоначального зарождения ядра этих мифов увели-

чится еще больше, если принять (хотя и весьма спорную) точку зрения О. М. Фрейденберг, а именно: «мифы-плачи оплакивают под видом Патроклов и Гекторов космосы. Под видом Агамемнонов и Эдипов, Филоктетов и Аяксов они рассказывают о гибели миров и рождении новых светил-покойников»²⁴. Такие мифы, по мнению этой исследовательницы, были созданы в эпоху первобытного строя²⁵. Насколько мы могли заметить из сказанного ранее о содержании песен византийских апелатов и акритов, в них отражалась современная этим лицам эпоха: это заметно в описаниях и деталей их быта, и столкновений с врагами-земляками либо с иноземными пришельцами.

Еще меньшая, пятая стадия временной дистанции характерна для византийских памятников периода турецкого завоевания. Временная дистанция сократилась в них до такой степени, что объектом изображения стала современность. Здесь снова обратимся к наблюдениям М. Бахтина, предусмотревшего и такую не типичную, но возможную особенность эпического восприятия и отображения эпохи: «Конечно, и „мое время“, — писал он, — можно воспринять как героическое эпическое время, с точки зрения его исторического значения, дистанцированно, как бы из дали времен (не от себя, современника, а в свете будущего), а прошлое можно воспринять фамиллярно (как мое настоящее). Но тем самым мы воспринимаем не настоящее в настоящем и не прошлое в прошлом; мы изъемлем себя из „моего времени“, из зоны его фамиллярного контакта со мной»²⁶.

Первая часть этого наблюдения М. Бахтина имеет прямое отношение к творчеству византийских эпических авторов, запечатлевших такие события их внешней истории, как взятие турками Адрианополя, осада Константинополя Баязидом, битва под Варной, падение Константинополя, Афин, Трапезунда. Что касается второй части сформулированного М. Бахтиным наблюдения, то необходимо сказать следующее: многие памятники византийского эпоса, в первую очередь книжного (и не только относящиеся к пятой стадии временной дистанции, но к любой из пяти стадий), свидетельствуют о том, что их авторы не отстраняли себя от изображаемой эпохи, от изображаемых событий. Такое эмоциональное сопереживание происходящему или происшедшему в недалеком прошлом, определившее, как увидим, и жанровую форму произведений, и приемы авторского повествования, составляет вторую особенность эпического видения мира, свойственную греческим поэтам средневековья и отличающую их творчество от их античных предшественников: ни в «Или-

аде», ни в «Одиссее», хотя и явившихся в конечном итоге, как доказано современной наукой, результатом творческой обработки древних преданий силами одного поэта, «авторское» начало совершенно не выражено²⁷. Отсутствует оно и в позднем античном эпосе на греческом языке, несмотря на то что каждый памятник этого жанра — результат творчества индивидуальной личности без предшествующего ему коллективного опыта: мы имеем в виду поэмы Квинта Смирнского, Нонна, Трифиодора²⁸.

Византийскому же эпосу почти всегда в той или иной мере присуще выражение авторской позиции; личность автора почти постоянно словно бы присутствует в момент написания произведений. Мало того: в большинстве случаев ощущается, как мы докажем на примерах, сугубо личный, индивидуальный опыт (а не коллективный, как было в древнем эпосе), благодаря которому и возникает то или иное описание. Опыт автора, его личное сопереживание произошедшему событию, т. е. лирический мотив, составляют теперь неперемнную часть новой основы художественного творчества. Это же качество придает всему произведению отчетливо выраженную субъективность. Эпическая объективность покинула эпос византийцев, но эпическая идейная значимость, монументальность изображения остались, поскольку их произведения посвящены событиям большого исторического смысла, связанного с судьбами отдельных византийских городов и людей, их населяющих, а в конечном итоге — с судьбой всего государства.

При этом существенно то, что «автор» приближен в пространстве и времени к происшедшему и изображаемому им событию. Такая приближенность, с одной стороны, способствовала сужению ракурса его видения, но с другой — повышала силу его индивидуального мироощущения; иными словами, «автор» сосредоточивался и на внешней, и на внутренней сути каждого события. Внешняя суть — это сам факт истории в его объективной данности. Внутренняя суть этого факта для художественного словесного творчества раскрывается в зависимости от многих условий: в первую очередь — от способов художественного мировосприятия и умения отразить его в словесном произведении при соотносении с внутренним миром человека. Это сказалось на творчестве отдельных авторов парафольклорного и книжного эпоса. Для такого автора в силу его приближенности к изображаемому событию суть последнего отчасти сводилась к тому, что было нераздельно с состоянием человеческой психики, с эмоциональным миром отдельной личности.

Поэтому в фокусе наблюдений автора — мысли и ощущений человека, пробужденные определенным конкретным событием, и не просто наблюдавшимся им со стороны, а прошедшим через его личный опыт. Вот почему автор византийского парафольклорного или книжного эпоса не может не высказывать чувства сопереживания своему описанию, не может не привести соответствующей сентенции по поводу происшедшего в действительности и описанного им, создавая как бы два плана изображения: один объективно-фактографический, другой — субъективно-эмоциональный. Особенно явственно эти два плана воплощены в жанре плача, вследствие чего византийские плачи стали жанром не сугубо лирическим, а лиро-эпическим.

Не следует ожидать, что во всех памятниках византийского эпоса авторское начало высказано с большой силой и полной определенностью; этого не могло быть: ведь мы присутствуем при рождении нового качества византийских эпических произведений. Средства выражения авторского начала различны в каждом эпическом памятнике и зависят главным образом от времени его возникновения: чем больше временная дистанция, отделяющая автора от описываемого события, тем скуднее эти средства и проявляются они не столь отчетливо по сравнению с памятниками, написанными «по горячим следам» событий. Так, в поэмах о Велисарии, особенно в анонимных редакциях и у Эммануила Георгиλλы, это лишь моралистические сентенции, высказываемые автором как итог его личного понимания того или иного поворота в судьбе героя. В поздних поэмах, посвященных современным автору событиям, это либо краткие или пространные авторские реплики, либо ведение всего рассказа от лица автора, сообщающего даже автобиографические сведения. Таково стихотворение «Битва под Варной» (465 стихов), где, во-первых, мы узнаем о том, что автор наблюдал ход битвы воочию (τὰ εἶδον — ст. 109). Во-вторых, уже из заголовка, сочиненного, опять же по признанию автора, им самим (παρ' ἐμοῦ) (нам известна весьма распространенная в Византии практика сочинения заголовка переписчиком рукописи), явствует, что он был монахом: так следует перевести слово φιλόσοφος, которое в христианском мире, например у Евсевия Кесарийского, Созомена, Феодорита, Михаила Пселла, Иоанна VI Кантакузина, имело значение «монах»²⁹: хотя древнее значение «философ» в Византии сохранялось, но в определенных контекстах у христианских авторов это слово заключало в себе идею любознательности и особого образа жизни, отрешенного от всего мирского.

Следует полагать, что в качестве такого духовного лица будущий автор стихотворения прибыл в окрестности Варны накануне 10 ноября 1444 г. на случай необходимости участия в совершении соответствующего церковного обряда над кем-либо из смертельно раненых в бою христиан. В рассказах от лица автора, перемежающихся прямыми речами вождей крестоносцев, турецкого султана, а также письменными посланиями (ими обмениваются глава христианского войска Ягеллон и турецкий султан), поэт многократно говорит о себе. Число строк, составляющих рассказ «от автора», — 296 (напоминаем: всего в стихотворении 465 строк). В этих 296 строках 50 раз автор напомнил о себе постановкой глагола в первом лице единственного числа: ст. 2, 3, 6, 12—14, 22, 25, 30, 36 (дважды), 38, 51, 69 (дважды), 76, 85 (дважды), 86—88, 90, 96 (дважды), 97, 101, 105, 106 (дважды), 109 (дважды), 188, 193, 254 (дважды), 317 (дважды) 320, 417, 438, 439, 442, 443, 445, 456 (трижды), 458 (дважды), 465 и однажды во множественном числе (ст. 102).

Четыре раза он употребил местоимение «я» в форме ἐγώ (ст. 104, 108, 438, 456), пять раз — в форме ἐμοί (ст. 5, 23, 107, 255, 443). Как видим, авторское «я» вырывалось наружу часто и откровенно. Из всех случаев напоминания этого византийского автора о себе наиболее существенны четыре. Одно из них оригинально, другое — вполне обычный, общий штамп литературного стиля византийцев; два авторских излияния сочетают в себе традиционность с оригинальностью. Рассмотрим их подробнее.

Первое из авторских напоминаний о себе, сочетающих традиционное с оригинальным, имеет автобиографический характер. Традиционно в нем излюбленное византийцами самоуничижение, с каким они обычно «оценивают» свои способности к сочинению стихотворных или прозаических строк, свои познания в той или иной области образовательных дисциплин. Не изменяя такому приему самоуничижения, автор признается в том, что при написании этого произведения его «часто охватывал стыд по причине полной <его> неграмотности и необученности» (ст. 105, 106). Однако за этой шаблонной посылкой следует весьма конкретное сведение, раскрывающее индивидуальную черту автора: оказывается, «философия <всегда> доставляла <ему> огорчения»; «а с самого начала <обучения> <его> увлекала любовь к слову» (ст. 107, 108). Таково индивидуально-конкретное сведение о личности автора, преподнесенное, как видим, в довольно пространной форме.

Другое признание автора, допускаемое им в следующей же

за приведенной сейчас строке (ст. 109), всецело оригинально, а главное — весьма существенно для понимания содержания стихотворения и некоторых приемов повествования: автор подчеркивает то обстоятельство, что все происходившее на поле битвы он видел собственными глазами; в данный момент он стремится дать описание, по возможности максимально соответствующее увиденному: «. . пишу, насколько это мне по силам, то, что воистину видел».

γράφω τὸ κατὰ δύναμιν ἐν ἀληθείᾳ τὰ εἶδον.

(ст. 109)

Как уже отмечалось (гл. II, часть 3), словосочетание ἐν ἀληθείᾳ, повторенное в этом стихе (впервые оно встречается в ст. 102 в сходном контексте и в том же смысле), имело для определенного круга византийцев программное значение при воплощении идейного содержания эпического произведения; в таком случае смысл 109 стиха становится особо значительным. Существен этот стих и для понимания сути некоторых приемов изображения, сводящейся к степени реальности описания. Действительно, конкретность, с какой описаны расположение войск перед битвой или окрестности Варны, убеждает нас в том, что автор все наблюдал сам, и потому его описание имеет определенную историческую ценность. Вот хотя бы картина, рисующая расположение войск перед битвой: «. . появились венгры и заняли предгорья Варны» (ст. 110), «турки же располагаются в Али-смерах» (ст. 112) — видимо, в каком-то местечке близ Варны. Из стиха 113 узнаем, что два войска стояли на расстоянии трех миль (τριμίλιον).

Вследствие непосредственной причастности автора к этому событию его описания местности, где происходило сражение, соответствуют реальным топографическим особенностям местечка в окрестностях Варны в первой половине XV в.: из ст. 110, 273, 438 следует, что здесь была гористая местность, покрытая лесом; в этом нас убеждают слова: «предгорья Варны» (σύνορα τῆς Βάρνης), «лес» (δάσος), «холм» (βουνό) («в лес побежали прятаться турки во время одного из своих отступлений») (ст. 273).

Третий пример проявления индивидуального авторского начала, как и первый, содержит в себе и оригинальное, и традиционное. Это рассказ автора об его ощущениях во время битвы и о местонахождении в один из ее моментов: «. . я стоял на горе, поросшей лесом, сокрывшись в его зарослях, и сделался словно мрамор, словно затвердевший камень» (ст. 438—439). Особенно он испугался, когда с моря

подул сильный ветер и на берег стали накатывать огромные волны, заливая даже долину (τὸν χάμπον) (ст. 440—445). Такие слова и словосочетания, как γράφω («я пишу»), εἶδον («я видел») в ст. 109, ἐγὼ ἐπτεκάμην εἰς δάσους κρυβημένος («я стоял», «скрывшись в зарослях») в ст. 438, ὡς μάρμαρον ἐγυρόμενον («стал подобен мрамору») в ст. 439, «я смотрел так на волны» (οὕτως τὰ κύματα ᾗβλεπα) в ст. 442, τὸ λογισμὸν μου ἔπασχα («рассудок мой страдал») в ст. 443, — все это не что иное, как выражение личного опыта автора данных строк.

Сам прием доведения до слушателя (читателя) авторских чувств и впечатлений от испытанного на собственном опыте, как и сравнения своего состояния с мрамором, с твердым камнем, вполне традиционны для византийских мастеров слова; но наполнение этого приема неповторимым, сугубо конкретным содержанием оригинально именно благодаря личному опыту сочинителя данных строк.

Другой пример передачи эмоций автора — жалобы на его душевное и физическое состояние при написании этого произведения, — как уже отмечалось, весьма типичный для книжной литературы византийцев штамп. Во всех таких случаях использовались одни и те же лексические средства, вследствие чего одни и те же строки кочевали из одного произведения в другое. Так, ст. 5 в «Битве под Варной», повторенный почти без изменений в ст. 255 того же стихотворения, в точности совпадает со ст. 54 романа «Иверий и Маргарона» (разница лишь в написании в ст. 255 слова χεῖρες вместо χεῖραι в ст. 5; но это уже вина либо переписчика, кстати, свидетельствующая о том, что в то время менялась основа склонения существительного, либо опечатка в издании Э. Леграна. Сравним в «Битве под Варной»: ἑξαπορεῖ μου ὁ λογισμός, αἱ χεῖραι καὶ ἡ γλῶττα³⁰ («Тяжело моему рассудку, рукам и языку»). В «Иверии и Маргароне»: ἑξαπορεῖ ὁ λογισμός αἱ χεῖραι καὶ ἡ γλῶττα (ст. 54). В ст. 295 упомянутого романа почти теми же лексическими средствами высказывает автор мысль о сомнении в возможности словами описать красоту Маргароны: 'Ο λογισμός μου ἀπορεῖ πῶς ἐν 'καλὰ γραμμένον («Рассудок мой затрудняется, как описать прелести <Маргароны>»).

В «Плаче о Тамирланге» в ст. 6 читаем:

Ἀπορεῖ γάρ μου ὁ λογισμός, συγχέεται κ'ὁ νοῦς μου
ὅταν εἰσλάβω κατὰ νοῦν ἐκείνην τὴν ἡμέραν.

(Затрудняется ведь мой рассудок, мешается п ум мой,
Когда приходит на ум <вспоминается> тот день.)

Близко к приведенным строкам и такое выражение сходной мысли в ст. 1 анонимного плача «О Константинополе»;

ὁ νοῦς μου καὶ ὁ λογισμὸς συγχύεται νὰ γράψῃ («ум и рассудок мой мешаются, опишу ли я. . .»). Ср. также ст. 161 в «Жизни на чужбине»: «многое смешивается в моем мозгу», а также ст. 715 «Плача о падении Константинополя», вероятным автором которого ранее полагали Эммануила Георгиλλу: Καὶ μάχτό μοι λογισμὸς νὰ γράψω τὰ συμβάντα («И борется рассудок мой — <как> напишу о случившемся»). Сравним из того же плача: Πῶς ἐβαστάτο μου ψυχὴ καὶ ἔγραφα τοὺς λόγους («Как мучилась моя душа, но я писал те слова») (ст. 709) и в упомянутом выше ст. 443 «Битвы под Варной»: τὸ λογισμὸν μου ἔπασχα («рассудок мой страдал. . .»). Ст. 4 того же стихотворения: καὶ ποῖος νοῦς νὰ δυνήθῃ λεπτογραφεῖν καὶ λέγειν («и какой ум в силах живописать и говорить») весьма близок ст. 53 из романа «Иверий и Маргарона»: καὶ τί νὰ λέγω δὲν μπόρῳ καὶ πῶς νὰ γράψω τόσα («и что я говорю, — не в силах я, — и как описать такое») (ст. 53).

Ст. 445 «Битвы под Варной», раскрывающий внутреннее состояние автора, наблюдавшего сражение, по смыслу и лексически близок к ст. 673, 674 упомянутого «Плача о падении Константинополя»; ст. 445 из «Битвы» гласит: καὶ ἐγενόμην ἄνθρωπος δίχως ψυχὴν καὶ αἰσθῆσιν («и сделался я человеком без души и <способности> чувствовать» <т. е. потерял сознание>). Указанные стихи из «Плача» таковы:

Ὅμως γροικῶ, μαδεύεται, θέλει ψυχὴ μου νᾶβγῃ,
ἀπέσω ἀπὰ τὸ κοῦφος μου, ἀπὸ τὰ σωτικά μου.

(О как горит моя душа и рвется вон из тела,
какая мука жжет мне грудь и разрывает сердце!)

(ст. 673, 674; пер. М. Гаспарова)

Как ни одинаковы средства словесного воплощения одной и той же, в общем мысли, передающей душевное волнение автора при воспоминании о происшедшем, для нас важно то, что в этих словах высказано — в той или иной мере — авторское сопереживание описываемому факту или событию. Сопереживание могло быть выражено и более откровенно, как, например, дважды повторенное восклицание в одном из многочисленных анонимных стихотворений — «Плаче о взятии Константинополя»: «О город! Что претерпеваешь ты, то же претерпеваю и я! О чем скорбишь ты, и я скорблю о том же!» (ст. 34 и 50)³¹.

Это примеры краткого (преимущественно в одну-две строки) выражения авторского начала. Но оно могло находить форму и более пространной ламентации с прямым обращением к читателю; например в другом «Плаче о падении Константинополя»:

Пришла последняя пора — молю, пока не поздно,
Пускай мой голос мал и слаб, но вы его услышите.
Не отвергайте этих строк, не будьте слишком строги,
Прочтите все, узнайте все, от альфы до омеги;
Пускай на это даст вам сил небесный вседержитель.
Да, это скорбные слова, они писались в горе,
В них крик отчаянья звучит, переполняя строчки.
Я с удивлением гляжу, я сам себе не верю,
Как это вынесла душа — писать такие речи,
Как это вынесла душа, не отлетев от тела.
Господь всевышний, тот, кому открыты тайны сердца,
Единый знает, как в ночи я всакивал с постели,
Переполняемый тоской о бедствиях отчины,
Как изливал из жарких глаз и слезные потоки ³².

(Пер. М. Гаспарова)

Почти столь же пространную форму для передачи увиденного и прочувствованного нашел автор стихотворения «О жизни на чужбине». Контраст с гомеровской поэмой очевиден уже при сравнении начальных слов «Илиады» и упомянутого сейчас византийского произведения. Гомер мог позволить себе лишь смиренное воззвание к музе поэзии: «Гнев, богиня, воспой. . .» («Илиада», I, 1—2); т. е. все остальное — результат творчества не его, поэта, а самой музыки. О себе древний поэт не говорит ни единым словом; напротив, византийский поэт с первых же строк постановкой местоимения ἐγώ («я») в разных падежах либо глаголов в первом лице сообщает автобиографические сведения:

Желание я возымел, униженный, несчастный,
повествование начать от сотворенья мира;
все по порядку расскажу про все мои страданья,
найду слова с отравой и горечью ужасной. . .

(«О жизни на чужбине», ст. 1—4)

Та же тема, или тема, близкая к ней, варьируется от первого лица (т. е. лица сочинителя): ст. 7—10, 46—48, 51, 64, 106, 123—130, 138, 141, 155, 159, 161—162, 164, 179, 181, 185—190, 199, 205—248, 251, 256—281, 294—301, 326—332, 334—360, 371, 513—514, 536—546. Наиболее очевиден личный опыт автора из таких признаний: «Чужестранствие сушит меня дни и ночи» (ст. 159); «многое путается в моем мозгу; познал я страдания и все еще страдаю» (ст. 161, 162); «и скажу я правду: лишь иногда чужестранцам бывало хорошо» (ст. 179); «Много раз сидел я со странниками на чужбине» (ст. 181); «Говорю о жалобах, исходя из» по моему огромному огорчению; пусть сверкает молниями небо, пусть

остановится то время, когда породила меня моя смиренная мать! Зачем она меня породила, когда хорошего я никогда не узнал, ни губы мои не касались ничего свежего, ни сердце мое — сладкого? Вновь я скажу вам правду, вам засвидетельствую» (ст. 185—190); «Однако как насмеялся надо мной этот суетный мир!» (ст. 207 и далее см. ст. 208, 209); «Одарил меня, <мир>, осчастливив в том, чего я стражду» (ст. 210); «Я исповедаю истину, как богу это известно» (ст. 214); «И от тяжких трудов и многочисленных мучений моих / Я много раз хотел схватить кинжал; / Наточу его, как смогу, и сам себя зарежу» (ст. 221—223); «Я, горемычный, умираю, огорченный, на чужбине» (ст. 257) и т. д.

В ст. 371—512 таких авторских признаний нет, но потом они продолжают почти до самого конца (напомним, всего в стихотворении 548 строк); продолжение их предвещено особыми словами: «Наконец, вновь я возвращаюсь к тому, что касается меня» (ст. 513); и далее: «Ведь многое я претерпел и познал столько мучений, / Познал и пытки, и побои, / Пострадал и страдаю, и все мучаюсь: / Ведь одну и ту же одежду ношу день и ночь. / Из-за этого ведь я и принялся писать. . .» (ст. 542—546).

| Если же эти ламентации не основаны на личном опыте автора, а имеют лишь видимость таковых, то тогда это — фикция, художественный вымысел; в таком случае их идейно-художественная ценность не умаляется, а приумножается.

Как видим, авторская личность византийских эпических произведений проявляла себя двумя способами: либо она сообщала автобиографические сведения, либо рассказывала о пробудившихся в ней чувствах при виде или воспоминании о происшедшем. В первом случае автор заявлял о себе как обособленном индивидууме, связь которого с описываемыми событиями чисто внешняя, почти не затрагивающая ни души его, ни сердца. Во втором случае он пишет о своих душевных страданиях, вызванных конкретными событиями, имевшими место в истории его государства, его народа. Эти душевные волнения выражают ту или иную степень сопереживания автора тем или иным событиям. Отсюда такое обилие глаголов в первом лице, составляющих одну из особенностей лексики византийского эпоса, отличающих его от эпоса предшествующих эпох. Отсюда и вторая особенность лексики — обилие слов, передающих страдания души, рассудка, ума, тела. Вспомним слова: *τὸ λογισμὸν μόῳ ἐπαυρα*, *ἐξαιρητὶ μόνῳ ὁ λογισμὸς*, *αἱ χεῖραι καὶ ἡ γλῶττα* и др. в приведенных выше примерах из «Битвы под Варной», «Плача о Тамирланге», в стихотворении «О жизни на чуж-

бине», в плачах о падении Константинополя (особенно ст. 34 и 50: Πόλις, τὸ πάσχεις πάσχω τὸ καὶ τὸ πονεῖς πονῶ το в одном из таких плачей; перевод стиха был дан ранее).

Человеческие эмоции, переживания, как известно, — первейшая основа лирического произведения³³; но в лирике чаще всего они заключают узкоконкретный, интимный смысл. В эпосе византийцев переживание иного масштаба: во-первых, автора побуждает к высказыванию воспоминание о значительном факте истории, имеющем не узкоиндивидуальное, а общественно-широкое значение (воспоминание о гибели того или иного города, взятого иноземными завоевателями, о страдании людей на чужбине и т. д.); во-вторых, чувство автора — и здесь находим определенное тождество между классическим эпосом Греции древней и средневековой — сливалось с настроением целой большой общности людей, для которых пленение Константинополя, Афин, Фессалоник, Адрианополя означало трагедию всех народов, населявших византийское государство. В силу этих причин индивидуальное переживание автора приобретало общенародный характер. То есть в византийском эпосе главнейший признак эпического (по теме и, следовательно, содержанию) произведения благодаря эмоционально-субъективной трактовке этого содержания оказывался в нерасторжимом единстве с основным признаком лирического произведения.

Таким образом, в византийском эпосе, как и в древнем, мы тоже наблюдаем синкретизм, но качественно иных составных признаков, характеризующих миропонимание эпохи; система эпического художественного мышления древних греков основана на передаче всеобщего чувства, всеобщего миропонимания; в силу многовековой традиции, развивавшейся в пределах мифологической коллективной системы этого мышления, общее и индивидуальное представлялось автору в уже слитой, готовой форме эпического синкретизма³⁴. В Византии же из-за отсутствия многовекового коллективного опыта художественного выражения это слияние должен был осуществить автор через свое, индивидуальное, отчетливо выражаемое миропонимание. Так изменилась древняя система мышления, одно из самых типичных проявлений которой состояло в эпической объективности; последняя сказывалась прежде всего в том, что эмоции авторской личности не находили себе выражения в тексте эпического памятника.

В средние века, напротив, эмоциональная окраска даже в эпосе проявляет себя достаточно отчетливо и носит лирический характер, отражающий не заранее заданное слияние

общеколлективного и индивидуально-авторского сознания, а слияние, осуществляемое актом творчества данного автора. Такой особый синкретизм, а также продолжительность временной дистанции, т. е. основные принципы конструирования содержания, сказались на претворении этого содержания в присущую только ему жанровую форму, в частности лиро-эпическую. Иными словами, они сказались на смысле выражения пространства и времени, на объеме произведения, на способах эпической характеристики героев, на образной системе произведения. Рассмотрим это влияние в последующих частях исследования.

3. *Время; пространство; объем произведения*

Жанр и объем произведения — два взаимосвязанных и взаимобусловливающих показателя, имеющих более или менее постоянную определенность и в фольклоре, и в книжной литературе; но в последней возможны отступления чаще всего в сторону преувеличения «канонического» объема. Что понимать под «каноническим» объемом? Этот вопрос еще ждет своего разрешения для каждого жанра. Попробуем наметить его решение в отношении одного из самых древних фольклорных жанров — треноса, т. е. плача. Он ограничен определенным пространством и временем, в силу чего объем его должен быть в пределах 40 стихов, если принять за классический пример объем плача Андромахи, произносимый ею с городской башни Трои («Илиада», XXII, 477—514). Хотя это и литературная обработка фольклорного материала, тем не менее, как полагают исследователи, она сохранила многие признаки фольклорного образца (о них речь пойдет в IV главе).

В византийской поэзии мы не имеем образов *фольклорного* плача по какому-либо горестному событию, но зато имеем отдельные плачи, соединенные в пространные циклы *книжной* поэзии; длина таких плачей могла достигать 1045 стихов — таков, например, анонимный «Плач о взятии Константинополя». Остальные дошедшие до нас византийские плачи значительно короче, но каждый из них больше указанного выше плача Андромахи, который можно считать канонем: плач о взятии Афин — 69 стихов, «Плач о Тамирланге» — 96 стихов, плач «О Константинополе», записанный в 160 патриаршем кодексе Иерусалимской библиотеки, содержит 128 стихов. Жанр трагүди и песни (*ἔρμα*) воплощался в еще более кратком объеме — от 6 до 100 стихов, жанр повествования (*δι' ἡγήσεως*) мог содержать несколько сотен стихов, приближаясь к тысяче.

Особое внимание следует обратить на объемы акритских песен: они колеблются в пределах 30—50—100 стихов. Дело в том, что акритская поэзия вследствие тесных контактов ее авторов и певцов с многочисленными иными этническими группами, жившими по другую сторону границ Византии, сыграла решающую роль в возникновении и развитии типологически сходного с ней эпоса у многих этих народов, прежде всего — у славянских как этнически наиболее близких грекам. Не случайно в среде южных славян, прежде всего у болгар и сербов, возник типологически сходный с акритским эпос: песни южных славян в объеме от 50 до 200 стихов. Так в юго-восточном европейском регионе заявила о себе тенденция к созданию жанра малого песенного эпоса, возникшего под влиянием византийского лиро-эпического жанра.

Ту же тенденцию обнаруживаем и на восточных, точнее арабских рубежах Византийской империи, где контакты были, видимо, еще более активными по причине участия в них сирийского населения, издавна близкого грекам. Через посредничество арабов, покоривших население Испании, общий характер акритских песен в какой-то степени передался иберам. Это во многом проясняет причины типологической близости между византийским акритским эпосом и испано-мавританской балладой — так называемым романсом, иногда очень древним в своей первоначальной основе, но завершенным и записанным в XV—XVI вв. Не случайно жанр «малого эпоса» вызвал к жизни также испанские романсеро о реконките.

Тенденция к жанрам «малого эпоса» сохраняется в фольклоре Византии до самого конца ее существования. В паравольклоре и книжной поэзии возникали и более пространные произведения — в 500 и более стихотворных строк. Так, «Битва под Варной» содержит 465 15-сложных стихов, Гротта-ферратская версия «Дигениса Акрита» — 3850, Андросская той же эпопеи — 4778, «Ахиллеида» — 1820, «Жизнь Александра» — 6120, «Илиада» Гермониака — 8799 хореических строк. Но в целом, даже если взять произведения византийского книжного эпоса, следует отметить явное сокращение объема таких эпических памятников по сравнению с эпосом древнегреческим: ни один из них не может соперничать с «Илиадой» Гомера, состоящей из 15 690 стихов, или с «Одиссеей», заключающей 12 110 стихов.

В объем произведения различными способами вписываются временные и пространственные параметры, в которых свершается то или иное событие. Подробно анализировать

эти способы не входит сейчас в нашу задачу, но отметить основной результат их, или художественный эффект воплощения идей пространства и времени, необходимо.

Как явствует из большинства эпических памятников фольклора и парафольклора, масштаб пространства и времени в объективе византийцев невелик: ведь эпический автор разрабатывает какую-то *одну* тему — взятие *одного* города (Адрианополя, Трапезунда, Константинополя, Афин), *одной* битвы (под Варной, поединка с сарацином или апелатом на медном или мраморном току, под гладкой грушей, в узком горном ущелье и т. д.). Даже в эпопее византийский автор не дает в качестве фона широкого полотна, где сливаются судьбы многих людей в общую большую картину на несколько тысяч строк с охватом целого ряда событий одного плана, как это свойственно «Илиаде», рассказавшей о событиях последнего года Троянской войны в 15 690 строках гекзаметра.

Однако в Византии были и такие эпические произведения, в которых время и пространство имели широкие границы, выходящие за пределы Византии. Сказанное относится и к небольшим по объему стихотворениям, и к пространным. Вот, например, трагудия «О взятии Адрианополя», в котором всего-навсего шесть строк:

О соловьи восточные, о западные птички!

И утром слезы льете вы, и вечером, и в полдень,
вы слезы льете потому, что взят Адрианополь.

Три раза грабили его и каждый раз все в праздник:

при свете свеч рождественских, в воскресный день пред
Пасхой

и в Пасху, в праздник светлого Христова воскресенья.

Г Называнием плачущих птиц восточными и западными достигается представление о том, какие земли скорбят о падении фракийского города Адрианополя, взятого турецким султаном Амуратом I (Мурадом I) в 1361 г.: пространство этих земель конкретно не обрисовано, но в целом это и Восток и Запад. Время в этом стихотворении передано настойчивым подчеркиванием, что птицы плачут и утром, и днем, и вечером. Это более конкретное выражение времени. В последних трех строках еще более конкретное обозначение времени достигается упоминанием трех праздников, когда Адрианополь подвергался разграблению; так передается печальная история этого города, на который, как отмечалось выше, трижды нападали враги.

В пространном «Плаче о падении Константинополя» тоже, как мы помним, про огненную реку точно сказано,

что она разливается по Византии и соседним с ней землям в шесть потоков (ст. 620), причем названы народы, населяющие эти земли: валахи; сербы, венгры, болгары, греки. Иногда время и пространство раздвигаются беспредельно, и тогда события изображаются как бы вне времени и пространства. Доказательство тому — стихотворения «О жизни на чужбине» и «Алфавит о суетности мира сего». Тщетно искали бы мы в них приметы чужой страны или времени, когда там жил изгнанник, от лица которого написаны эти стихи.

Стремление народных поэтов Византии нарисовать картины широкого эпического плана привело к тому, что в «Плаче о Тамирланге» герою, монголо-татарскому хану Тимур Ленку (в греческом произношении — Тамирланг), посвящено всего лишь восемь строк из 96 (ст. 41—48) в связи с его походом 1402 г., когда он своим вторжением в Малую Азию отвлек турецкого султана Баязида от стен Константинополя и заставил его снять осаду со столицы Византии. Основное место в этом стихотворении (ст. 49—86) заняли описания жестоких казней, которым подвергал греков тот же Тимур Ленк во время и после похода 1402 г. Указанная отличительная черта византийского эпоса не исключает его общих закономерностей в возможности широко охватывать и отображать окружающий мир, точнее, дать пространственное эпическое полотно в качестве фона, на котором происходит действие, а также показать героические, богатырские образы действующих лиц: реально-конкретных либо абстрактно-символических. На их характеристике сосредоточим сейчас наше внимание.

4. Способы эпической характеристики героев

Сначала выявим преобладающие типы героев. Среди них четко различаются два: один в произведениях любовной тематики, второй — военно-героической. Цель изображения героя первого типа — передать лирическое переживание. Как правило, образ этот стабилен, обрисован на протяжении очень короткого отрезка времени, чаще всего даже в какой-то один его момент. Это подчеркивается соответствующей лексикой: влюбленный отправляет своей возлюбленной послание, которое он «сочинил вчера» («Родосские песни любви», ст. 333); другой влюбленный признается девушке: «Я увидел тебя тогда, когда ты шла с купанья» (Там же, ст. 696). Фиксируется и такая ситуация: «В зеленом платье девушка присела у окна», — и юноша, взглянув на нее, пленяется синевой ее очей» (Там же, ст. 702 сл.).

Пространственные контуры, в которых действует такой герой, обычно отсутствуют, а образ его лишен индивидуальности: он довольно абстрактен, если только ему не послужило прототипом какое-либо историческое лицо, как, например, в «Песне Ародафнуса» или в песнях о Генрихе Фландрском. Обобщенный, абстрактный образ влюбленного дан в «Родосских песнях любви», в «Стослове» и других подобных этим памятниках. Отсутствие индивидуальных, конкретных примет в этих образах отдаляет их от героя лирического произведения; именно их отсутствие делает эти образы типичными для эпоса. Но это с одной стороны. С другой, — в соответствии с лиро-эпическим характером византийского эпоса, в этих образах заметно отражение определенных черт психологии человека. Это очень существенный для дальнейшей истории поэзии факт. Он проявился в Византии при изображении отдельных моментов душевного состояния героя, его эмоций, интимных переживаний, воплощенных не в мифологических образах, как это было в древнегреческой трагедии, и не в образах с преобладающей фантастикой, как в древней аттической комедии, а в образах с отдельными реальными чертами, такими, какие встречались в жизни.

В этой области византийские авторы достигли довольно значительных результатов благодаря прежде всего такому приему, какого не знала даже новая аттическая комедия и эллинистические мимы, где отдельные черты характера (и в какой-то, но очень малой степени — черты психологии) тоже были следствием подражания реальному человеку в реальной жизни: у византийцев это прием сопоставления того или иного эмоционального ощущения героя с миром живой и неживой природы. Так, душевное состояние несчастливо влюбленного раскрыто уподоблением сочиняемых им стихотворных строк цветкам в венке, ибо соединение строк образует, по его признанию, своеобразный «веночек печали» («Родосские песни», ст. 154). Или: любимую девушку герой называет «нежной ромашкой», «голубкой», «горлицей» (Там же); чувства любящего без взаимности уподоблены печали соловья, которому «в неволе не поется». Этот мотив варьируется обычно на протяжении нескольких стихотворных строк (в «Родосских песнях», например, он занимает шесть стихов: 681—686). Сопоставление с природой придает этим образам одухотворенность благодаря раскрытию тонких душевных эмоций, характерных для конкретного психического состояния человека. Но самая важная черта — то, что образ и героя, и героини дан здесь в пределах реальности,

без какого-либо гиперболизма и фантастики. Образ этот весьма однозначен и почти одинаков для всех произведений любовной тематики.

В произведениях военно-героического эпоса типы героев более разнообразны и даются не только в плане реальном, но и гиперболическом, сказочном, фантастическом. Кроме того, в фольклоре преобладают одни образы, в парафольклоре — иные, отличные от них; в книжной поэзии — еще более непохожие ни на первых, ни на вторых.

В фольклоре наиболее популярные герои — апелаты и акриты. Апелаты — отрицательные образы разбойников, совершающих нападения на акритов, на их невест и жен. Акриты — положительные образы мужей, занятых либо мирным трудом (землепашеством, посевами), либо ратными делами. Как правило, они любящие мужья, защищающие своих жен от посягательств соперников, апелатов. Сражаются они либо с врагами-иноземцами — иноверцами, либо с олицетворением смерти — Хароном.

В парафольклоре герои тоже показаны либо в мирной, либо в военной жизни. Из человеческих образов — это муж и жена, дева-воительница, император («Дигенис Акрит»). В произведениях, относящихся к жанру плача о гибели того или иного города, герой своеобразен тем, что он — конкретный образ города, к которому обращен плач. Разумеется, этим образом олицетворен народ: в таком многоступенчатом олицетворении, являющемся высшей степенью абстракции, состоит характерная особенность образа героя этих произведений, придающая своеобразие жанровой их структуре. Это отражается и на композиции, и на заголовке произведения (не случайно даже в пространных заголовках название города фигурирует непременно: «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афине»).

Композиция таких произведений строится по законам единства времени, места и действия. Время почти не течет: оно словно замерло, остановилось. Действие происходит чаще всего в одном городе: Афинах, Адрианополе, Константинополе. Иногда топографические рамки действия расширяются: так, в одном из плачей о Константинополе турки доходят до земель венгров, валахов, чехов, болгар; но эти народы объединены общим горем и общей идеей помощи Константинополю; т. е. опять все подчинено одной цели, единству места и самого действия — плача о Константинополе. Такое единство трех компонентов придает единый стиль всему произведению, а жанровой форме — монолитность, слаженность всех частей повествования, подчиненных единой

цели: вариации ламентаций по поводу горестного события, занимающих едва ли не большую часть произведения, описанию отзвуков этого события в различных частях ойкумены, призывом объединить силы государств и народов для борьбы с турками.

Идейная значимость образа героя опосредована той или иной тематикой, в наших примерах — военной. Поэтому в «Битве под Варной» «герой» выступает в коллективном облике воинов, составляющих войска нескольких народов, ополчившихся против турок, хотя там есть и отдельные конкретные образы героев — полководцев и того героя из народа, который ворвался в палатку Мурада с целью вонзить в него нож (ст. 413 сл.). Однако все эти образы парафольклорных памятников — не плод коллективной творческой фантазии, выработанной веками в среде определенных слоев народа; это — результат творческого акта в поэтической деятельности какого-то одного автора, создавшего свое произведение на основе наблюдений над жизнью народной среды.

В книжной поэзии различаются герои произведений исторической тематики («Жизнь Александра») и тематики мифологической («Ахиллеида», «Илиада» Гермониака и др.). В произведениях «исторических» героям присущи черты реально-исторического лица в незначительной степени; в нем больше черт, сближающих его с героями романических повествований. В произведениях мифологических черты мифологического героя чаще всего не выдерживаются: они вытеснены чертами романического героя (Ахилл в «Ахиллеиде» — куртуазный герой).

Поскольку, как уже отмечалось, объем византийских памятников эпоса, даже книжных, не говоря уже о фольклорных и парафольклорных, значительно меньше гомеровских, то и число действующих лиц в них соответственно меньше. Так, если в «Илиаде» их было 350, а в «Одиссее» — около сотни,¹ то в «Дигенисе Акрите» — 17 (не считая дракона). Соответственно такому числу меньше возникает необходимости отличать одних героев от других, но больше возможности сосредоточить внимание на одном-двух героях, т. е. награждать их теми качествами, которые свойственны всем героическим личностям.

* Тенденция какой-то части византийцев, сводившаяся к отрицательной оценке эпоса Гомера, проявила себя в том, что древняя традиция нарушена даже в использовании способов эпической характеристики героев. У Гомера, как известно, преобладал эпитет. У византийцев преобладают

метафоры, сравнения, гиперболы. Эпитет в редких случаях дается только положительным героям эпоса («везде прославленный Ксанфин» и «ужас наводящий»; «благородный», «трижды славный» Дигенис в эпосе I, 2); «солнцeroжденная» Евдокия (IV, 635, 807 эпосе «Дигенис Акрит»).

Редкость использования эпитета можно объяснить так: эпитет, содержащий какую-то оценку героя, в творчестве византийских народных авторов не несет в себе какой-либо социальной характеристики, выработанной народным сознанием и закрепленной в многовековой культурной традиции. Для народных творцов византийского эпоса такой традиции не существовало; они только формировали ее, причем стараясь отвлечься от каких-либо кастовых, социальных позиций; поэтому они избегали каких бы то ни было социальных оценок, классификаций и характеристик, кроме тех, которые касались нравственного облика героя. Таким образом, все выражение этого облика концентрировалось только в этике, воплощавшей идеал героической личности военного времени. Благодаря такой сосредоточенности одной идеи на одном образе воздействие его на слушателя (читателя) получало наибольшую силу.

Для силы воздействия имел значение способ обрисовки образа посредством объемных больших штрихов — метафор и гипербол без какого-либо оценочного содержания. Именно в гиперболах автор давал широкую волю своей фантазии. Вот, например, как в поэме «Армурис» передана мысль о том, сколько времени отсутствовал в доме отец Армуриса-младшего и каким был его конь:

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,
Который гвозди сможет сгрызть, а встанет — и не сдвинешь»

(«Армурис», ст. 21—26;
пер. М. Гасперова)

При обрисовке врага и грека наблюдается такая закономерность: грек изображался либо без гипербол, либо с незначительной гиперболизацией; враг же непременно с очень сильной гиперболизацией, как увидим из приводимого примера. Грек Василий, попавший в плен к сарацинам, изображен в песне «О Ксанфине» без единого гиперболического штриха; отец его Ксанфин — со слабо развернутой гипер-

болизацией: она дана всего в одной половине строки («чей голос — гром, чьи слезы — град» — ст. 2). Образ же сарацина, как мы помним, был обрисован посредством ряда гипербол (на голове у него вертелись мельницы, стояло 65 крепостей и 42 деревни). Такой прием позволял сделать более действенным эффект победы грека над врагом: весь смысл слабой гиперболизации образа грека и сильной — образа сарацина в названной сейчас песне раскрывается в ее окончании таким описанием:

Везде прославленный Ксанфин и ужас наводящий,
Как размахнулся палицей над этой головою,
Разрушил, опустив ее, все крепости разрушил
И разорил деревни все, и мельницы сломал он.

(«О Ксанфине», ст. 27—30)

Превышение гиперболизации врага над гиперболизацией грека — не исключительная примета лишь византийского эпоса; оно присуще эпосу и других народов, что отмечает С. Ю. Неклюдов при анализе ряда славянских былин: «Вообще движение в пространстве от своего к чужому и движение во времени назад связано с изменениями в эпическом мире: отход от «здесь» и «нынешнего» рождает эффект деформации, искажения эпической реальности. Враг всегда выглядит крупнее и сильнее героя, часто он оказывается чудовищем»³⁵.

Образу героя византийского народного эпоса свойственны еще другие черты, позволяющие ставить памятники этого эпоса в один типологический ряд с памятниками не только западноевропейского средневекового героического эпоса, но и эпосов всех народов. Начнем с рождения ребенка — будущего героя; оно всегда необыкновенно: либо родители его неодинакового этнического происхождения, как родители Василия Дигениса, либо (и тогда мы имеем «сниженный мотив» чудесного рождения) герой появляется на свет в темнице, в рабской неволе, как в сказании «О сыне Андроника», либо он рожден монахиней тридцатилетнего возраста (трапезундская песня «О Порфире» № 16), на порфире-траве (трапезундская песня «О Порфире» № 17), либо такой монахиней, которая мучится родами год и пять месяцев (критская песня «О Просфире»).

В западном средневековом героическом эпосе весьма распространен мотив рождения героя при печальных, трагических обстоятельствах. Так, во многих версиях французского эпоса Роланд рожден сестрой 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 молодого Сигурда гибнет в бою с сыновьями своего соперника Хундинга.

Вторая типичная для образа эпического героя черта — быстрый рост и необыкновенная физическая сила уже в младенческом возрасте³⁶. В песне «О сыне Андроника» герою едва исполнился год, как он берется за саблю; двух лет он держит в руке копьё, а трех лет он уже никого не боится, садится на своего вороного коня и отправляется на бой с сарацинами. В имврской песне «О Лиссаре» герою нет еще и двух месяцев, а он грызет сухари, трех месяцев — бобы (ст. 2, 3). В трапезундской песне «О Порфире» № 16 герой уже в первый день жизни съедает сухарь, на второй — целый каравай, на пятый — все, что в печи испечено (ст. 7 сл.); в такой же песне № 17 Порфир одного дня отроду съел целый каравай хлеба, на второй день своей жизни — 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 копьё, на третий ищет хлеба поесть, на четвертый похвастал, что никого не боится (ст. 2 сл.).

Быстрый рост младенца-богатыря и сказочное увеличение его физической силы свойственны эпическим героям не только византийцев, но и других народов средневековья. В исландской версии «Саги о Карле Великом» новорожденного Роланда кормят четыре мамки и с трудом пеленают его. Герой армянского эпоса Давид Сасунский рвет колыбельные ремни, а железная цепь, которой его обвязали, не выдержала — разорвалась. Героя персидского эпоса «Шах-наме» Фирдоуси, новорожденного Рустема, с трудом могут накормить двенадцать мамок. В русской былине «Саул Леванитович» (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, разорвал пополам (IV, 143 сл.); Василий устремился навстречу льву с одним мечом, который

«Начала не хотел брать, и одним ударом разрубил льву голову (IV, 174 сл.). Заметим, что обычаю византийцев считать 12-летний возраст героя как знак его возмужалости можно найти объяснение в реальной их жизни: закон разрешал юноше вступать в брак после 14 лет. Охота на диких зверей — древний вид богатырства; им отличались еще Геракл, Тесей. В песне о Дигенисе (№ 6 «Обереженный олень») поется, что Дигенис убил триста медведей, пятьдесят два льва и случайно попал в осторожного оленя; в песне № 7 «Местный дух и храбрец» герой убил шестьдесят драконов и столько же ранил. Свершение первого богатырского подвига в чрезвычайно юном возрасте — также типичная черта эпических героев разных народов средневековья. Напомним, что Сигурд—Зигфрид убивает дракона, будучи мальчиком; 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 борьбу с сарацином и побеждает его.

Итак, указанные черты в образах византийских эпических героев являют собой определенную типологическую близость к героям многих западноевропейских и восточных средневековых эпосов. Способы эпической характеристики героев не блещут большим разнообразием, а главное — даются по иным принципам по сравнению с древнегреческим эпосом. В целом обрисовка образа героя обусловлена системой поэтических средств, выработанных практикой фольклорных повествований. Как увидим из следующей главы, обстоятельства жизни героев, их передвижение в пространстве и времени, многие стороны их психологии, эмоционального облика раскрываются в плане, типичном для народного поэтического мировосприятия.

Сейчас подведем итоги основным принципам конструирования содержания. Все эти принципы, воплощенные в слове, находят выражение в жанре произведения, в данном случае — в жанрах византийского народного эпоса. Рассмотрим каждый из них.

5. Жанровая форма — результат взаимодействия конструирующих принципов

Любое произведение византийского народного эпоса получало то или иное жанровое воплощение в результате взаимодействия следующих основных факторов: 1) протяженности

временной дистанции, отделяющей автора от изображаемых им событий; 2) степени авторского сопереживания изображаемому, в большинстве случаев связанного с этой дистанцией; 3) эмоционального лейтмотива темы; 4) преобладающего типа образа главного героя; 5) объема произведения.

В письменной традиции жанровая форма произведения чаще всего четко фиксируется уже в заглавии: *ῥῆγος*, его синоним — *ἀνακάλυψα* («плач»), для которого характерны высшая степень авторского сопереживания и наикратчайшая временная дистанция. *Τραγῶδι*, *τραγῶδιον* («трагүди»), где степень выражения личностного начала слабее, чем в плаче, дистанция же несколько длиннее (примерно — третья стадия). *ᾠδή* («песнь») — еще меньшая степень авторского сопереживания герою; временная дистанция приблизительно такая же, как в трагүди. Это та эпическая форма, из которой в результате определенной эволюции возникнет произведение, впоследствии названное теоретиками литературы эпической балладой ³⁷. Наконец, *διήγησις* (лексические варианты — *διήγημα*, *ἀφήγησις*, *ἐξήγησις*) — «рассказ», «повествование», «повесть». В этом эпическом типе повествования менее всего выражено авторское сопереживание происшедшему или происходящему; временная дистанция в большинстве таких памятников наивысшая, но могли быть исключения; пример тому — стихотворение «Битва под Варной», написанное очевидцем события 1444 г. и с ярко выраженной авторской реакцией на происходившее.

Стилистических и тем более жанровых различий между синонимами *ῥῆγος* и *ἀνακάλυψα* не было никаких, хотя первое из названных слов в отличие от второго — древнейшего происхождения: еще в долитературную эпоху оно означало в греческом фольклоре похоронную песню по умершему человеку, в которой отмечались самые лучшие его качества. По мнению исследователей, наиболее близки к такой фольклорной заплачке треносы, введенные Гомером в XVIII, XXII, XXIII и XXIV песни «Илиады»: в XVIII (ст. 324—342) и XXIII песнях (ст. 17—23) — плач Ахилла по Патроклу; в XXII, XXIV — плачи по Гектору; в XXII (ст. 477—514), XXIV (ст. 725 ³⁸—745) — плач Андромахи; XXIV (ст. 748—759) — плач Гекубы; XXIV (ст. 762—775) — плач Елены. (См. также плач девяти муз по погибшему Ахиллу, о котором в Аиде тень Агамемнона рассказывает тени Патрокла, — «Одиссея», XXIV, ст. 58—60.) Плач Ахилла в XVIII песни и Андромахи в XXII песни исполняются при первом известии о гибели человека, остальные плачи — перед сожжением его трупa.

Плачи родных и близких по покойнику, предваряющие его сожжение, — вторая часть песенного похоронного обряда; первая часть исполнялась специально приглашенными для этой цели певцами, которых упоминает Гомер в XXIV песни «Илиады» в стихах 720—722: это особые «певцы, зачинатели плачей» (ἀοιδοὶ θρήνων ἑξάρχαι — ст. 720, 721); «они пели плачевно надрывную песнь» (οἷτε στονόεσσαν ἀοιδὴν οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον — ст. 721—722), а за ними стонали женщины (ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες — ст. 722). То же, что принято называть плачем Андромахи, Гекубы, — это погребальные γόοι — «рыдания», «стоны», «причитания», «вопли»: «Первой белорукая Андромаха начала рыдания» («Илиада», XXIV, 723).

Именно эти исконно народные заплачки дали впоследствии жизнь литературной форме плача, в создании которой участвовали и творцы архаической лирики (Симонид, Пиндар), и древнегреческие трагики (свидетельство тому — коммы в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида), и эллинистические поэты (Феокрит, Мосх, Бион). В Византии традиция литературного плача была продолжена довольно плодотворно не только количественно (мы рассматривали немало памятников фольклора, парафольклора как небольших по объему, в пределах сотни стихов, так и значительных — в несколько сот стихов), но и качественно, в частности благодаря усвоению ветхозаветной историко-культурной традиции.

Литературная эволюция жанра плача в греческой литературе, начиная с архаического периода и кончая средневековым, частично исследована в статьях и монографиях. Отметим лишь одно важнейшее качество, отличающее жанр плача в византийских народных памятниках от его воплощения в памятниках древнегреческой литературы: в Древней Греции в жанр плача облекалась тема непоправимого горя, испытываемого людьми вследствие смерти одной конкретной личности. В Византии же в этот жанр воплощалась тема народных бедствий, происходивших вследствие пленения иноземными врагами-иноверцами целых городов — Афин, Трапезунда, Константинополя, олицетворявших собой греческую цивилизацию, имевшую значение для всего христианского мира. Поэтому рассказ о падении Константинополя облекается в форму плача, исходящего из уст патриархов четырех крупнейших городов тогдашней православной ойкумены — Константинополя, Александрии, Антиохии, Иерусалима. По этой же причине плачи о падении Константинополя возникают в разных местах бывшей Византийской

империи — в Трапезунде, на Крите, в Константинополе, а гибель его оплакивают и чехи, и валахи, и сербы, и венгры.

Слово *ἀνακάλυμα* возникло в византийский период: оно зафиксировано в «Словаре языка греческих авторов средней и поздней эпохи» как греческо-варварское слово³⁹. Образовано оно от глагола *ἀνακαλίσμαι* — «взываю к богу», «взываю к возмездии», «причитаю», «жалуюсь», «плачу». Но даже в средневековые греки предпочитали вместо этого нового термина употреблять старый — *θρήνος*: из всех плачей по городам нам известен лишь один случай наименования произведения посредством слова *ἀνακάλυμα*: стихотворение в 118 строк, сочиненное на Крите вскоре после взятия Константинополя.

Слово *τραγῳδίων* тоже не было известно древним грекам; оно возникло в византийскую эпоху. «Словарь языка греческих авторов средней и поздней эпохи», ссылаясь на Лиутпранда, ставит знак равенства между этим греческим словом и латинским *cantilena*; кроме того, к нему приводится греческий синоним *ὠδή*.⁴⁰ Корень нового слова тот же, что в древнегреческом слове *τραγῳδία* — «трагедия»; но как из «трагедии» получилась «песня»?

Первое изменение значения слова *τραγῳδία* относится к началу эллинизма, когда смысл его значительно расширился благодаря драматургическому творчеству киников — Диогена из Синопя, Кратета и Эномея. Согласно наблюдению И. М. Нахова, их трагедии утратили признаки классической драмы: это было более или менее органичное соединение элементов комедии, трагедии, мима, сатировской драмы⁴¹.

Первым на расширение значения слова *τραγῳδία* в постклассическую эпоху обратил внимание Э. Роде; дальнейшее изменение его значения проследил К. Крумбахер: «Наряду с значением слова *τραγῳδία* — „трагедия“ уже у Диодора, Дионисия Фракийского, в схолиях к Феокриту и у отцов церкви появляются слова *τραγῳδία*, *τραγῳδῶ* и *τραγῳδός* в значении „пение“, „я пою“, „певец“. Точно так же в новогреческом языке *τραγῳδῶ* означает простое „я пою“, и то *τραγῳδῶ* — техническое выражение для „народной песни“. Примечательно, что *τραγῳδῶ*, *τραγῳδῶ* употребляются лишь относительно светского пения; о церковном пении даже на народном языке говорят только так: *ψάλλω*, *ψαλμῳδία*, *ψάλτης*»⁴².

В предложенную К. Крумбахером историю слова *τραγῳδῶ* следует внести одно уточнение: не совсем верно трактовать его значение как нейтральное «народная песня», без какого-либо смыслового оттенка в его содержании. Какая же в таком случае разница между *τραγῳδῶ* и *ᾄσμα*? Не вернее ли

утверждать, что трагический оттенок в значении слова *τραγῳδία* частично сохранился? Ведь не случайно в этом жанре сочинены стихи о печальной судьбе Генриха Фландрского (Генегауского), о не менее печальном факте троекратного захвата иноземными врагами города Адрианополя. Обращаем внимание на то, что судьба Адрианополя стала темой не плача, а именно трагедии: дело в том, что в средневековье этот город трижды подвергался натиску врагов: в 1205 г. — болгар, в 1353 и 1361 гг. — турок. Но каждый раз он был отвоеван византийцами, т. е. непоправимой катастрофы не происходило. В жанр же плача претворялась, как правило, тема, связанная с самым тяжелым для греческого народа, непоправимым бедствием — окончательным завоеванием турками того или иного византийского города. Именно трагический смысл содержания слова трагедии составляет главное отличие этого жанрового определения от другой жанровой формы, определяемой словом *ᾠδή*. Ведь оба эти слова означают «песня», но *ᾠδή* по содержанию и преобладающей эмоциональной тональности песни не трагическая, более спокойная; таковы, например, многие акритские песни, поэма «Армурис», «Песня Ародафнуса» и др.

Ветхозаветная «Песнь песней» была переведена в Византии посредством слова *ᾠδή*: ᾠδὴ *ᾠδὴ*. Слово *ᾠδή* появилось в литературном языке Древней Греции классической эпохи: так называли главным образом насмешливые песни (торжественная песнь называлась *ᾠδή* — из *ᾠδὴ*); впервые оно зафиксировано у Платона⁴³. В византийском словаре Гесихия читаем: ᾠδὴ, ὕμνος, δίαᾠδή. Καὶ μέλος ᾠδῆς ᾠδὴνέστατα· χαίρων (Σώφρων)⁴⁴. В словаре «Суда» примерно то же самое⁴⁵.

Слова *διήγησις*, *διήγημα* возникли в Древней Греции приблизительно в то же время, когда и *ᾠδή*: так греки называли и прозаические, и поэтические произведения⁴⁶. В отношении прозаических произведений значения этих слов, передаваемые по-русски как «рассказ», «рассказывание», «повествование», «описание», вполне понятны. Но ведь «рассказывание», «повествование», «описание» может осуществляться и средствами поэтического языка.

Аристотель в своем конспекте «Поэтики» разграничивал поэтику повествовательную и подражательную, осуществляемую в метрах (*περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς...*). Очень существенно следующее за тем его утверждение: «А метр <в эпосе> установился в результате опыта героический: в самом деле, если бы кто совершал повествова-

тельное подражание (διήγηματικὴν μέτρην) другим метром или многими метрами, это показалось бы несообразным»⁴⁷.

Прокт в «Хрестоматии» также относил слово διήγηματικός к поэтическим произведениям; это явствует даже из пересказа Фотия: «Что касается поэтического <искусства>, то одно есть повествовательное, а другое подражательное; повествовательное делится на эпос, ямб, элегию и мелос, а подражательное — на трагедию сатиров и комедию»⁴⁸.

Таким образом, называние *эпических* произведений словом διήγησις вполне закономерно для греческой поэзии⁴⁹. Но история — часть эпоса. На этом основании еще в античности, особенно в поздний период, понятия διήγημα и ἱστορία идентифицировались⁵⁰. То же наблюдалось и в средние века; в словаре Гесихия так и значится: διήγημα· ἱστορία⁵¹. В словаре «Суда» этого слова нет ни в какой форме, так же, как в словаре, отразившем лексику более поздней византийской эпохи⁵². Однако это отсутствие красноречиво «говорит» само за себя: ведь Византия знала такой род словарей, которые имели особое назначение — фиксировать лишь то, что было отклонением от нормы, установленной древними греками. Следовательно, отсутствие этого слова в таких словарях подтверждает мысль о том, что его значение воспринималось греками IX в. и позднее так же, как в эпоху их древней истории. Только этим можно объяснить тот факт, что византийцы ставят это слово в заголовок произведений, историческая основа которых фиксируется уже самим заголовком: например, «Повествование о Феодоре» (XIII в., 83 нерифмованных стиха⁵³), четыре редакции поэмы о Велисарии: три анонимных и одна написанная Эммануилом Георгиллой под названием «Повествование о Велисарии», стихотворение, кратко называемое исследователями «Битва под Варной», о полном заголовке которого будет сказано особо. Быть может, так отчетливее фиксировалась та мысль, что сюжет данного произведения взят из истории Византии, чаще всего отдаленной. Но, быть может, здесь сказался общий характер византийского героического эпоса, основой которого были события, имевшие место в действительности; а стремление подчеркнуть это обстоятельство пересилило логику мышления в отношении ритмической организации слов — поэтической и прозаической. Поэтическая мощь слова, заполонившая и область эпоса, и в очень скором времени область византийского романа, все же не поколебала той исторической основы, которая была в произведениях героического эпоса и даже, по мнению византийцев, эпоса, основанного на мифологии. Дело в том, что «Ахиллеида»,

например, — произведение, стоящее на грани эпоса и романа (это будет выявлено в I главе второго раздела нашей книги), — тоже имело в заголовке слово διήγησις.

Итак, эпические произведения исторической тематики, истоки которой чаще всего таились в далекой от автора эпохе, назывались «повествованием», или «рассказом». Однако жанр «рассказа» мог избираться и с целью запечатлеть современное автору событие. Свидетельство тому — стихотворение под условным заглавием «Битва под Варной». Рукописный его заголовок, воспроизведенный в издании Э. Леграна, — Διήγησις [γραμμ] ἐντὶ παρ' ἐμοῦ φιλοσόφου Παρασπονδύλος ζωτικῶς⁵⁴. В этом заголовке вызывает недоумение именительный падеж Παρασπονδύλος вместо требуемого логикой согласования родительного, в результате чего это имя собственное не согласуется с относящимся к нему словом φιλόσοφου. Быть может, писец здесь допустил ошибку, как, несомненно, он сделал ее в написании наречия ζωτικῶς; такого слова нет ни в одном словаре; есть слово ζωτικός, в древнегреческом языке означающее «жизнелюбивый», «животворный», в средневековом — «жизненный», «жизнеспособный», «живучий» и т. п. (между прочим, следует учесть, что о и ω в поздних византийских рукописях часто взаимозаменяются вследствие утраты в произношении долготы и краткости звука). Э. Легран предложил такую краткую форму заглавия этого сочинения: Παρασπονδύλου ζωτικοῦ Ἡ ἐν Βάρναι μάχη⁵⁵. Вряд ли правомерно превращать наречие в рукописном заголовке в имя существительное, изменяя к тому же орфографию этого слова, тем более что если принять чтение ζωτικοῦ, то смысл оказывается несколько странным. Не вернее ли читать ζωικῶς, сохранив рукописное «ο», а «τ» изменив в «ρ»? Основание для такой конъектуры следующее: поскольку писец даже не согласовал падеж имени Παρασπονδύλος с падежом слова φιλόσοφος, то он мог допустить ошибку и в написании слова ζωικῶς, изобразив его как ζωτικῶς; тем более что смысловое значение этого слова с его идеей жизнелюбия могло произвести на писца сильное психологическое воздействие. Прилагательное ζωικός, имеющееся и сейчас в димотике, означает «тяжелый», «трудный». Таким образом, если читать ζωικῶς, то заголовок следует переводить так: «Рассказ, с трудом сочиненный мною, монахом Параспондиллом».

Чтение ζωικῶς вполне соответствует обычному топосу в творчестве представителей византийской традиционной литературы, любивших порисоваться своим якобы неумением владеть словом. Как мы уже знаем, эта черта была свойственна и автору данного произведения: вспомним его

сетования на полученное им плохое образование (ст. 104—109). Однако вполне вероятно, что в избрании автором этого слова могла быть и другая причина: желание сказать, сколь тяжелы были для него воспоминания о виденном. И в том и в другом случае слово *ζοριχῶς* соответствует контексту и смыслу всего стихотворения.

Из других особенностей этого заголовка отметим две. Первая: здесь мы имеем весьма редкий для народной литературы пример (редкий даже для книжной литературы на народном языке), когда имя автора названо в заголовке произведения. Вторая особенность состоит в том, что прибывший на битву, не участвующий в ней, а, как выясняется из ряда стихов (ст. 109, 438—445, 456), только наблюдающий ее ход, называет себя *φιλόσοφος*; но мы поясняли (примеч. 29 к этой главе), что в данном контексте это слово означает не «философ», а «монах».

Итак, жанровую форму эпического произведения византийцы чаще всего и довольно четко фиксировали в заглавии. Слова «чаще всего» здесь не случайны: до нас дошли памятники, в заголовке которых нет никакого жанрового определения; в этих случаях необходимо принять во внимание, что некоторые заголовки не сохранились в рукописях, как, например, заголовок эпоса «Дигенис Акрит» Гротта-ферратской версии. Отсутствие жанрового определения характерно для большинства фольклорных памятников и для некоторых памятников книжной литературы (относительно памятников фольклора следует иметь в виду возможную позднейшую утрату имевшегося в заголовке слова). Таковы стихотворения «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афинах», «О жизни на чужбине».

При отсутствии в заголовке жанрового определения мы вынуждены относить памятник к тому или иному жанру, учитывая либо эмоциональный лейтмотив, либо приемы описания, характерные для определенной жанровой формы. В качестве примера рассмотрим первое из упомянутых сейчас произведений — «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афинах». В его заголовке нет слова *ἄρτος* («плач»), однако, по справедливому замечанию Г. Дестуниса, это стихотворение следует относить к жанру плача⁵⁶: ст 27—69, т. е. 43 стиха из общего числа стихов, равного 69, представляют собой плач, жалобы, причитания Афины по поводу разгрома прославленного греческого города. Эмоциональная окраска слов в этих стихах и заключенный в них смысл предопределены уже знакомой нам (см. гл. II, раздел 2) стихотворной строкой 26, косвенным образом содер-

жающей определение жанровой формы произведения: «Ίδνται Ἀφίνα καὶ πλάττει, κλαίει, καὶ οὐκ ὑπομένει...» (Κάθεται Ἀθήνα καὶ θρήνηϊ, κλαίει καὶ οὐκ ὑπομένει). Именно слова θρήνηϊ, κλαίει («плачет», «жалуется»), соотношенные с женским образом, олицетворяющим город, позволяют отнести это произведение к жанру плача. Основания этому следующие: во-первых, глагол κλαίω воспринимался византийцами как синоним глагола θρήνω: в словаре «Суда» читаем: θρήνω σε·κλαίω σε⁵⁷. Во-вторых, для жанра плача характерны формы горестного восклицания οἰαί μοι, φεῶ μοι, обнаруживаемые в этом памятнике: восемь раз при помощи первой из этих форм строится анафорическое восклицание (ст. 27—30; 62, 63; в ст. 27 и 62 это восклицание повторено дважды); один раз встречается форма φεῶ μοι (ст. 36). В-третьих, в ст. 43 находим тот же глагол κλαίω, отнесенный к Афине, и еще один глагол — χόπτεται, тоже отнесенный к Афине⁵⁸; значение его — «бить себя в грудь» во время горестного рыдания, плача. И еще одно слово убеждает нас в том, что это плач: ὀδύρμους («рыдания»), тоже относящееся к Афине в ст. 50: Πάλιν Ἀθήνα ὀδύρμους ἐκ βάθους ἀναπέμπει («Опять Афина возсылает плач из глубины <сердца>») (ст. 50).

Стихотворения «О жизни на чужбине» и «Трогательный и душеполезный алфавит. . .», насколько нам известно, еще не нашли в научной литературе жанрового определения; нам кажется, их следует относить к жанру трагүди: ведь основной лейтмотив первого памятника — печальная судьба человека, в силу каких-то причин (каких — из текста не явствует) оказавшегося на чужой земле среди чужих людей. Лейтмотив второго из упомянутых памятников — ламентации по поводу изменчивости, превратности человеческой судьбы, традиционно уподобляемой вращающемуся колесу (ст. 6—9, 14); все содержание сводится, в сущности, к варьированию одной мысли о тщетности дел человеческих, о быстротечности человеческой жизни, непременно оканчивающейся смертью для всякого, «кто б ни был ты: царь, бедняк, знаменитейший из патриархов, архонт ли, или под властью архонта, — холм земляной ожидает тебя» (ст. 106—108). Объем первого стихотворения — 548 стихов, второго — 120. И хотя мы видели трагүди более краткого объема — 40—60 стихов, все же на основании эмоционального трагического лейтмотива в содержании того и другого произведения их следует относить к жанру трагүди.

Таковы основные жанровые формы византийского народного эпоса. Их характеристика была бы неполной, если не

раскрыть хотя бы в общих чертах степень близости парафольклорных и книжных произведений к фольклорной основе. Этому вопросу посвящена следующая глава.

Глава четвертая

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЧЕРТЫ В ПОЭТИКЕ ВИЗАНТИЙСКОГО ЭПОСА

Как известно, поэтические средства выражения обусловлены многими факторами исторического и культурного развития того или иного народа, в том числе традициями фольклорного и литературного творчества. С основными событийными факторами, определявшими ход истории поздней Византии, а также с ролью литературных традиций мы ознакомились в первых двух главах. Теперь необходимо выяснить степень влияния византийского фольклора на систему образных средств эпических памятников.

Уже при беглом ознакомлении с этой системой выявляется одна примечательная главенствующая черта: в большинстве своем средства поэтического выражения одни и те же в разных эпических памятниках независимо от того, воплощают эти памятники военно-героический или мирно-бытовой (частный случай — любовный) сюжетный лейтмотив. Точнее говоря, наблюдается известный стереотип тропов, а также определенное постоянство некоторых лексических выражений, сложившихся в неизменные эпические формулы, типичные для фольклора. Такие тропы и постоянные эпические формулы составляют общие черты в средствах поэтического выражения как фольклорных, так и парафольклорных и книжных памятников Византии. Установить их постоянство и повторяемость необходимо для определения степени воплощения фольклорных поэтических средств в том или ином памятнике. Это первое замечание, которое следует иметь в виду. Второе: при рассмотрении поэтических средств в различных памятниках примеры намеренно будем приводить в такой последовательности, при которой эпопея «Дигенис Акрит» в большинстве случаев замкнет этот ряд: так очевиднее станут черты, сближающие ее поэтику с поэтикой других эпических народных памятников или, напротив, отделяющие ее от поэтики других произведений.

1. Принцип формульности в описании битвы

Для группы памятников военно-героического сюжетного лейтмотива характерны следующие объекты изображения: место битвы или поединка, оружие сражающихся, имена тех, кого в народе считали помощниками в бою. Какие же средства выражения применяются в таких случаях народными сказителями?

Место битвы или поединка обозначается так: «медный ток» (т. е. «гумно») (τὸ χαλκίον ἀλών — «О Ксанфине», ст. 5; «Смерть Дигениса Акрита», ст. 10); «мраморный ток» (акритские песни № 9, ст. 16; № 13, ст. 19), «горный перекресток», «перекресток дорог» (τὸ σταυροδρόμι); на горном перекрестке встречается Ксанфин великана-сарацина («О Ксанфине», ст. 20); на перекрестке дорог Акриту встречается Харон (песня № 12), а в другой песне Акрит там же сталкивается с враждебным племенем узов (песня № 3); на дорожном перекрестке видит волка пастух Яни, герой одной трапезундской песни (№ 505) ¹. В другой песне, бытовавшей тоже в Трапезунде, дан 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, чтоб отомкнуть преисподнюю» (песня № 71). Как видим, эти обозначения — довольно устойчивые формулы, в которых запечатлелся рельеф местности: горы, белые или красноватые от лежавших в них мраморных и медных пород, — характерная черта многих областей Греции и Малой Азии.

В «Дигенисе Акрите» место встречи с врагами обозначено иными лексическими средствами, но тоже запечатлевшими рельеф местности: «долина» (κάμπος) — место поединка сирийского эмира с братом его будущей супруги (GRO I, 150, 172), «ущелье» (κλεισόβρα) (I, 90; II, 233; III, 89, где отец Дигениса сражается с львом), «теснины» (τὰ στενά), где скрываются апелаты и нападают на путников (TRE IV, 1045); с Василием Акритом они лишь состязаются в силе и удалстве и потому предлагают «сойтись на равнине» (ὀμαλία) (AND IV, 1636), что и осуществляют (TRE IV, 1642). Указываются еще названия местностей в Каппадокии — «Лаккопетра» (GRO II, 101, 140, 153) (в последнем стихе сказано без названия «скала»), «Халкопетра» (ESC 321), «Левкопетра» (TRE 230; AND 680), «Халкургия» (V, 238, 257). «Левкопетра» — «Белая скала» (по аналогии с ней «Лаккопетра» на русский язык переводится так же, что неверно;

«Лаккопетра» — «Нависшая скала»²; «Халкопетра» — «Медная скала», «Халкургия» — «Медный рудник».

Итак, автор эпоса по разным причинам отступил от сложившихся в эпических песнях формул обозначения места встречи героя с врагом: в одних случаях он, видимо, стремился к фиксации точного географического обозначения, ибо «Лаккопетра», например, — название горы в Каппадокии, в долине Хериане, между горной грядой «Антитавр», с одной стороны, и «Парнадр» — с другой³. В иных случаях, где в эпосе нет точного географического названия, эти отступления могли быть продиктованы метрическими соображениями, а отчасти — желанием автора верно передать подробности быта определенного круга людей того времени: ведь апелаты действительно скрывались в тесных ущельях. Но в любом из этих названий (будь то нарицательное или собственное имя существительное) отражен характер местности: «Белая скала» — скала из белого камня — мрамора или какой-либо другой каменной породы, «Нависшая скала» — также скала белокаменная, как свидетельствуют очевидцы, ибо эта скала стояла в Малой Азии еще в середине XX в.⁴

В «Битве под Варной» при отмеченном выше индивидуально-специфическом обозначении места сражения словами τῶ σῶρος τῆς Βάρνης («предгорья Варны»), δάσος («лес»), βουνό («холм») (ст. 110, 273, 438) дважды это место обозначено так же, как в «Дигенисе Акрите»: χάρπος («долина» в ст. 443) и στενόν («теснина» в ст. 151, 158). Первое из этих двух слов дано при описании происходящей на глазах у автора битвы, второе — при воспоминании о времени, предшествовавшем этой битве, когда турки сначала овладели каким-то узким проливом в Черном море близ Варны, а потом византийский император Иоанн VIII Палеолог отбил их из этого пролива. Трудно сказать, намеренно ли только в этих строках автор данного стихотворения приблизился к общепринятым в фольклоре обозначениям, или это было непреднамеренно и объясняется лингвистическим фактором, безразличным к какой-либо поэтике.

Что касается описаний оружия сражающихся, то из них явствует, что это было типичное для регулярных войск Запада и Востока того времени вооружение: копье (τὸ κοντάρι), щит (τὸ ἔιφος), стрела (ἡ σάιττα), меч, сабля (τὸ σπάθιον). Из этого ряда названий в народных песнях встречается только сабля, и то нечасто: в критской песне «О Просфире» (ст. 33 сл.) герой ею поражает франков, в акритской песне № 3 Акрит «вытаскивал саблю из ножен из золотых», в поэме «Об Армурисе»

молодой Армурис отрубает саблей руку сарацину (ст. 96); по, помимо сабли, у него есть дубинка (ст. 94, 99, 114).

В народных песнях значительно чаще встречается дубинка — типичное оружие апелатов и акритов: τὸ ράβδι⁵. В песне «О Ксанфине» герой побеждает дубиной великана-сарацина (ст. 28). Дубину берет с собой для поединка с эмиром младший из пяти братьев Ирины, будущей матери Василия Дигениса⁶ («Дигенис Акрит», GRO I, 148). С дубинкой выходит на свою первую в жизни охоту против медведей Василий Дигенис (IV, 110); дубинкой орудуют герои эпоса неоднократно: GRO III, 99; IV, 119, 125, 131; TRE IV, 1041, 1072, 1080, 1081, 1083, 1085; VI, 96, 144, 146, 204, 224, 239, 259, 315, 322, 506; VIII, 114, 292. При первой встрече Василия с апелатами они предлагают ему сразиться дубинками (TRE IV, 1635) и сражаются ими (Там же, 1638, 1639, 1643). Дубинки были у византийцев самых разных размеров, толщины и других каких-то примет⁷. Однажды в эпосе упомянута «простая дубинка» — ἡτὸν ράβδι τέιν (IV, 119); быть может, следует переводить «гладкая». Дважды встречаем определение «меч-дубинка» — τὸ πικρὸν ράβδι (IV, 378, 645). По-видимому, она в какой-то части имела форму меча. В песне «О смерти Дигениса Акрита» мы встречаем другое слово: τὸ τοποῦν (ст. 17, 18, 20, 21, 38, 40, 42)⁸.

Другую характерную черту поэтики многих памятников византийского народного эпоса составляет упоминание имен «святых» воинов, считавшихся помощниками в сражениях с врагами. По эпическим песням, житиям, возникшим в народной среде, можно судить, что это были Димитрий Фессалоникийский, Георгий Победоносец, два мученика Феодора — один Стратилат («полководец»), другой — Тирон («новобранец»), Мамант и др. Их изображения нередко наносились на воинское оружие. Так, в песне «О Феофилакте» в верхней части копья героя был изображен Георгий Победоносец, а в верхнем конце его дубинки — Мамант (ст. 19, 20). Известны многочисленные жития Димитрия Фессалоникийского, Георгия Победоносца. В эпосе «Дигенис Акрит» читаем имена двух Феодоров (I, 21; IV, 477, 907; VI, 700), Георгия (I, 23; VI, 701), Димитрия (I, 24—26; VI, 701). Функция этих имен различна: два Феодора в I, 21—23 и в VI, 700 упомянуты как святые помощники Василия Дигениса; в VI, 477 герой клянется двумя Феодорами; в IV, 907 он получает в приданое от отца Евдокии икону с изображением этих двух мучеников, украшенную драгоценными камнями. В VII, 102—105 Василий основывает близ Евфрата храм в честь святого мученика Феодора. Теперь ясно, почему Василий

всегда полагался на милость этих двух святых воителей, о чем сказано в 21 стихе вступления к эпосе.

Георгий и Димитрий упоминаются во вступлении тоже как оказывающие свою милость (τὴν χάριν) главному герою, а Димитрий назван еще и его «защитником-покровителем» (προστάτης) (I, 25). В VI, 701 они помогли Василию одолеть врагов, прибывших вместе с Максимо. Имена указанных святых помощников-воинов, названные в эпосе, сближают ее с фольклорными эпическими песнями.

2. Постоянные эпические числа

Следующий отличительный признак народной эпической поэтики — постоянные эпические числа 3, 9, 30, 33. Так, Феофилакт трое суток рубит врагов направо и налево, о чем говорится трижды (ст. 27, 70, 95). О брате его Алиандре в песне поется: «... расставили <враги> силки — взяли Алиандра. Зашили его оченьки тройною ниткой, заковали ему рученьки тройными оковами, наложили на спину свинцу три мерки» (ст. 49 сл.). В стихотворении «О сыне Андроника» читаем: «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.) В том же стихотворении мать говорит сыну, что в том человеке, который ему встретится и поклонится три раза, он узнает своего отца (ст. 40, 50).

В критской песне «О Просфире» герою враги также «зашивают оченьки трех сортов шелками» (ст. 20). В имврской песне о Лиссаре поется: «И схватили его, и сковали тройными цепями, зашили ему глаза тройным шелком» (ст. 18, 19). В акритской песне № 5 упомянуты три друга Дигениса (ст. 2), трое удалцов (ст. 8); Дигенис борется с Хароном три ночи и три дня (песня № 8, ст. 39). Окружающие раненного Дигенисом сарацина люди, желая посмотреть на его рану, срывают с него три выпитые одежды (там же, ст. 102). Мать Дигениса, наблюдая за его единоборством с Хароном, стоит неподалеку и «держит трех сортов вины и трех сортов яд; если победит Дигенис — поднесет ему вина, а если нет — тотчас же сама выпьет яд» (песня № 9, ст. 19 сл.). Даже рождение Дигениса приходится на «третий день недели» (τρίτη означает вторник, т. е. третий день недели⁹; во вторник же, согласно предсказанию, он должен и умереть) (песня № 6, ст. 1; песня № 10, ст. 1).

В эпосе «Дигенис Акрит» первый эпитет, которым награждает автор героя, — «трижды блаженный» (τρίδμῃχαρος) (I, 2); эмир берет с собой в дорогу трех слуг (III, 262); «три целых года Дигенис в науках упражнялся» (IV, 68); «И третьего я узнаю — отец мой с ними (братьями. — Т. П.) едет», — говорит Евдокия Василию, увидав за собою погоню (IV, 657); «трижды проклятым» назван Харон (τρὶςκατάρατος) в числе трех губителей человечества (οἱ τρεῖς ἀνθρωποκτόνοι) (VIII, 269, 270); «Три месяца они подряд на свадьбе веселились» (IV, 931; в русском переводе ст. 933?). «Три года в заключении держал его отец мой», — говорит дочь эмира Аплорравда о своем возлюбленном ромее (V, 70); «Великий нами страх владел до самой третьей мили», — рассказывает она о своем бегстве с любимым (V, 100). Три дня и три ночи проводит она с ним после побега из дома (V, 112), на третью ночь он покинул ее (V, 116).

Примеры на число 9: у Акрита похитили жену после того, как он посеял в поле девятую мерку зерна (песня № 3). Девять дней и девять ночей скачет он вдогонку похитителей (Там же). Подошва у сарацина равна девяти четверикам поля (песня № 8, ст. 88). Другие эпические числа встречаются реже, и примеры их опускаем.

3. Семантический базис образной системы

Рассмотрим вопрос о том, что составляет семантическую основу (в лингвистическом смысле слова) таких элементов поэтики, как гиперболы, метафоры, сравнения, эпитеты, поэтические обращения.

Анализ поэтических средств выражения показывает, что семантика, лежащая в основе песен военной тематики и песен тематики мирной, любовной, в одних случаях одинакова, в других — нет. Так, в памятниках первой группы преобладает семантика, исходящая от опыта боевых сражений; но в тех же памятниках есть примеры семантики, обусловленной наблюдениями над миром природы и людей. Второй группе свойственна семантика только второго рода. Таким образом, для обеих групп памятников есть общая семантическая основа тропов, однако в характере тропов есть отличия для той и другой группы памятников: например, в сравнениях всех эпических произведений использованы чаще всего объекты из мира животных, птиц; но если в первой группе памятников преобладают сравнения с дикими зверями, хищными птицами, драконом, с катастрофическими явлениями природы, то во второй группе такие сравнения

отсутствуют; в памятниках этой группы объекты для сравнений составляет перечень цветов, плодов, деревьев, в общем — объекты мирного благостного состояния цветущей природы. Причем, как увидим, подавляющее большинство элементов поэтики (приблизительно около 97 %) в своей образной системе имеют истоком наблюдения над миром живой и неживой природы, меньшая часть обязана мирной бытовой окружающей среде (2 %) и совсем незначительная (1 %) — военному быту. Так, образы военной жизни играют роль лишь в одном из проанализированных нами памятников военного эпоса — в «Плаче о падении Константинополя»: «Константинополь был мечом, копьем для христианства» (ст. 614, пер. М. Гаспарова) (Ἦ Πόλις¹⁰ ἦτον τὸ σπαθίον, ἡ Πόλις τὸ κοντάριον); и уже в следующей строке использован противоположный этому образ мирной жизни: «Константинополь был ключом к империи ромеев» (ст. 615, в том же пер.) (Ἦ Πόλις ἦτον τὸ κλειδίον . . .) Тот же образ использован в другом анонимном «Плаче о Константинополе», где взятая турками столица Византии уподоблена «потерянному ключу от всей ойкумены» (ст. 5).

Из других объектов мирной жизни, положенных в образную систему художественной выразительности эпоса, авторы используют различные архитектурные сооружения. Стеной мусульман и несокрушимым пьедесталом называет Мурада его зять в «Битве под Варной» (ст. 223); каменная стена и крепость — вот метафоры, дающие понять, сколь огромны были грудь и голова Харона, с которым предстояло сразиться Акриту в песне № 5 о единоборстве Дигениса с Хароном; с несокрушимым замком и неприступной башней сравнивает Янк короля Польши и Венгрии Владислава III Ягеллона в «Битве под Варной» (ст. 351). Неприступным замком называет девушку влюбленный в нее юноша в одной из «Родосских песен любви» (ст. 704).

Такую непременно деталь любой постройки, как входные ворота, взял за основу метафоры автор эпопеи «Дигенис Акрит»: эмир, «на сына глядя, счастлив был, пока пред ним не выросли врата годов преклонных» (TRE IV, 1034 в рус. пер.; в подлиннике стих 1035). В VI, 330 оригинально использована стела: она олицетворена в ожившую статую (στήλη ἔμψυχος) и ей уподоблен в рассказе апелатовнатиск, какой они испытали со стороны отразившего их нападение Василия Дигениса (ὤσπερ σ. ἑ.).

Предметы окружающей бытовой обстановки служат основой образности значительно реже, чем объекты из мира природы, и обычно этим предметам присущ колорит сель-

ского быта. Так, в песне «О Ксанфине» сарацин-великан описан при помощи таких гипербол: на голове его помещались крепости, деревни, ветряные мельницы; в одной ноздре стоял конь, словно в просторном стойле (ст. 22—25). Но большая часть поэтических образных средств выражения навеяна миром природы; в редких случаях объекты природы поданы с космическим размахом, в масштабе вселенной, чаще — в узколокальном. Наибольший масштаб отличает гиперболу из песни «О смерти Дигениса»: в свой сад Акрит принес все растения мира и посадил их там, туда он принес всех птиц мира и сделал им там гнезда (ст. 2, 3). Или такой метафорический образ в «Битве под Варной»: небо словно разверзлось — такой сильный лил дождь (ст. 270). В не менее широком космическом масштабе подана в том же стихотворении картина олицетворенного неба, внимающего звукам битвы, и померкших от страха звезд и солнца (ст. 450, 451). С синью небес сравниваются очи любимой в одной из «Родосских песен любви» (ст. 703).

Нередко основу поэтического выражения составляет обобщенный образ земли: «Земля моя плодородная, кто-то засеет тебя», — обращается Афина с горестным восклицанием-вопросом («О покорении. . .», ст. 57). Чрезвычайно близки к этому сравнение с землей и тот же образ земли, на которую упало семя, в поэме «Дигенис Акрит»: о матери эмира, решившей после уговоров сына принять крещение, сказано:

И словно добрая земля, воспринявшая семя,
Вняла она его речам и так провозгласила. . . ¹¹

(GRO III, 230, 231)

Столь же объемным космическим содержанием отмечено в поэме такое обращение к земле и ко всей вселенной в начале плача по умершим Василии и Евдокии: «Содрогнись, земля, заплачь, весь мир!» (Σείσθητι, ἡ γῆ·θρήνησον, πᾶς ὁ κόσμος) (VIII, 215).

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что все те образные выражения, о которых шла речь до настоящего времени, имеют истоком конкретный предмет, даже если он подан в космическом или обобщенном масштабе. Возникает вопрос: были ли в поэтической образной системе византийцев-эпиков абстрактные образы? Нам удалось обнаружить единственный образ, навеянный светом, сиянием вообще, причем для памятников обеих групп. Истоки его — либо библейские тексты, либо скорее всего наблюдения над миром природы. Образ этот свойствен, как известно, всем жанрам византийской литературы на протяжении всей ее

истории. Не стоял в стороне от нее и византийский народный эпос. Этот образ есть и в сравнениях, и в метафорах, и в эпитетах: столица Византии в одном из анонимных плачей «О Константинополе» неоднократно названа светочем всех христиан (φῆγρος, φωστήρ) (ст. 540 и др.). Знаменитые византийские богословы IV—V вв. охарактеризованы как светильники всей образованности (φωδτήρας γραφῆς τὴν τέχνην ἅπασαν τὴν ἔσω καὶ τὴν ἔσω) в стихотворении «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афине» (ст. 11); в другом анонимном плаче «О Константинополе» к константинопольским архонтам отнесена такая метафора: «Вы были светильниками неба, звездой Афродиты, пресветлой утренней звездой, которая освещала весь мир, сияла и освещала всю вселенную» (ст. 23—25). «Свет померк, когда не сзетит <луна> ночью» — сказано в «Битве под Варной» (ст. 452). Лексически близки к этим стихам стихи из «Дигениса Акрита»: «двумя светочами, весь мир освещавшими» (δύο φωδτήρες οἱ πάντα κόδμον λάμπαντες) названы усопшие Дигенис и Евдокия (VIII, 231, 232).

Таким образом, стереотипность выражения в данном случае несомненна. «Светом очей» называет свою возлюбленную тот, от имени кого написана одна из «Родосских песен любви» (ст. 331); точно так же называет сына эмира его мать («Дигенис Акрит», III, 132), Дигенис — жену (VIII, 69), дочь Аплорравда полюбивший ее ромей (V, 107) и умершего отца Дигенис (VII, 128). «Свет мой сладостный», «свет мой ясный», — неоднократно обращается Василий Дигенис к Евдокии (IV, 547, 765, 805; VIII, 91). «Светом своим» (τὸ φῶς μου) называет отец Евдокию (IV, 600) и точно так же братья называют сестру (I, 238), Василий Дигенис — жену (VI, 525, 830). Из центра лика Евдокии словно луч исходил (IV, 354).

Но таких отвлеченных, абстрактных образов, или тех, которые отражают самые большие объекты мирового космоса, насколько нам удалось определить на основе имеющегося в нашем распоряжении материала, — всего лишь 5 % от общего числа образных поэтических средств выражения в византийском эпосе. Остальные 95 % составляют средства выражения, навеянные сугубо конкретными признаками объектов из жизни природы, взятых в значительно более ограниченном, локальном их проявлении. По объектам, послужившим импульсом к образному выражению, они четко разделяются на пять основных групп: явления (или состояния) природы; рельеф земной поверхности; растения; птицы; животные. Рассмотрим каждую из этих групп в отдельности, сначала выявив эти объекты внутри группы, а затем опреде-

лив характер образности в поэтике, которая создана в том или ином памятнике на основе этих объектов.

Итак, первую группу составляют такие явления природы, как гром, град, молния, снег, иней; с их помощью созданы образы во всех названных выше памятниках как военной тематики, так и любовной, а также в эпосе «Дигенис Акрит». Сюда же относим солнце, луну, звезды, также использованные во всех памятниках для создания метафор, сравнений, эпитетов, поэтических обращений, олицетворения.

Вторую группу образуют такие объекты: холмы, горы, поля, долины, утес, скала, равнины, ущелья; сюда же относим кристалл, мрамор, камень (они присутствуют в образной системе всех памятников).

Третья группа — растения вообще (деревья, цветы, трава, кустарники) и конкретные их обозначения — кипарис, роза, лилия, нарцисс, маргаритка, мускатный орех, колос и название плода — яблоко (традиционный образ, впервые встречаемый у Сафо); родовые названия растений характерны для обеих групп памятников; видовые, конкретные — преимущественно для памятников любовной тематики, в том числе для «Дигениса Акрита».

В четвертой группе также представлены общее название пернатых и конкретные их обозначения: павлин, горлица, лебедь, голубка, соловей, куропатка, орел, сокол, попугай, коршун; замечаем, что все это названия реальных птиц; нет ни одной фантастической птицы — ни грифа, ни сфинкса даже в эпосе «Дигенис Акрит» (однажды, правда, там упомянуты грифы, но в другом значении: это пряжки на плаще в виде грифов: III, 259; IV, 923). Хищные птицы встречаются преимущественно в военном эпосе, миролюбивые — исключительно в любовном.

Пятую группу составляют кони, волы, леопарды, медведи, олени, гепарды, телочка, львы, псы; отдельную группу — насекомые: пчелы, мухи, саранча, муравьи; иногда встречается общее название «хищные звери», «дикие звери». Опять дикие, хищные звери, псы, саранча, мухи, муравьи фигурируют в памятниках военной тематики; телочка, иногда лев — любовной, кони — в той и другой группе памятников.

Рассматривая специфику образности, идущей от явлений и различных состояний природы, важно обращать внимание на объект, с которым соотносится то или иное явление или состояние, и на эмоционально-эстетическую сторону образного выражения, связанную с его функцией. При этом ряд однородных примеров будут начинать те, которые взяты из указанных выше эпических произведений, а завершать его —

примеры из эпопей «Дигенис Акрит». Такое сопоставление позволит выявить, одинаков ли характер образности, обнаруживаемый в эпопее и в тех произведениях, а если нет, то в чем его отличие и, следовательно, оригинальность.

Для сочинения метафор и сравнений нередко используется звучание грома, причем безразлично — в отношении образов византийцев или их врагов. Если в отношении образов византийцев, то цель поэтического выражения заключается в создании устрашающего образа византийского героя, обладающего выдающимися физическими свойствами. Если объект метафоры или сравнения — враг византийцев, то целью ставится создание образа страшного врага (Харона, дракона, сарацина, турка). Так, голос и Ксанфина, и Харона охарактеризован как гром (песня «О Ксанфине», ст. 2; акритская песня № 5, ст. 25); удар, наносимый Дигенисом врагу, «подобен грому» (акритская песня № 8, ст. 91); «Загремел гром, когда <на Константинополь> двинулась собака» (т. е. турки) (анонимный плач «О Константинополе», ст. 108). В «Дигенисе Акрите» читаем: «когда двигался дракон, то гремел гром» (VI, 67); громом отозвались холмы на сражение брата каппадокийской красавицы с полонившим ее сирийским эмиром (I, 180).

Разящей силе молнии уподоблен во второй раз удар Дигениса, о котором уже говорилось; причем сила воздействия образа увеличена словами о том, что от такого грома и молнии город провалился сквозь землю (акритская песня № 8, ст. 91, 92). С блеском молнии сравниваются глаза Харона (акритская песня № 5, ст. 25). С быстротой молнии сравнивается та быстрота, с какой Дигенис на охоте снял с себя нагрудник (IV, 118). «Засверкали молнии, загремели громы», когда на Константинополь обрушились турки (анонимный плач «О Константинополе», ст. 108). Величине крупного града уподоблены слезы Ксанфина в песне об этом герое (ст. 2) и граду, выпавшему в поле и уничтожившему колосья, уподоблен натиск Янка, обрушившегося на турок («Битва под Варной», ст. 257—260). Это поэтическое сравнение дает почти наглядную картину, как двинулись в наступление войска крестоносцев и каков был его результат в один из моментов битвы под Варной в 1444 г. Близкая к этой картина нарисована в том же стихотворении при помощи образа, навеянного лежащим на земле инеем (ст. 200, 201). Тот же образ использован для передачи той мысли, что с приходом турок «кончилось все наслаждение» для греков, т. е. их вольное житье: все приятное «растаяло, как иней» (анонимный плач «О Константинополе», ст. 7).

Близкий к этому образ, навесивший снегом, дает представление о белизне девичьей шеп («Родосские песни любви», ст. 337), а также в эпосе — лица Евдокии (ὡς χιόνα τὸ πρόσωπον) (IV, 355), тел усопших Евдокии и Василия Дигениса (Χιονώδεϊς ἀρχαί) (VIII, 280). Благодаря сравнению со снегом, читатель, можно сказать, ощущает холод воды в одном из описанных в эпосе источников (IV, 214) и в реке Евфрат (VII, 11): вода в этой реке сравнивается с холодом только что растаявшего снега.

Из небесных светил упоминаются все: луна (анонимный плач «О Константинополе», ст. 7; эпос IV, 372), звезды — объект поэтического обращения (IV, 372; VIII, 218). В одном случае лунный свет уподоблен свету дня (IV, 407). Солнце — тоже объект поэтического обращения (I, 249, 253; III, 137; IV, 372, 405; VIII, 216); солнечное сияние послужило объектом сравнения для светлого образа юноши Василия Дигениса (IV, 249), Евдокии (IV, 350, 479, 635, 807; VI, 134), а также объектом для параллелизма между солнцем и душой человека, в результате чего создана прекрасная метафора, одной строкой передающая силу раскаяния Василия Дигениса в мимолетном увлечении дочерью эмира Аплоравда и нарушении супружеской верности:

Оплакивал я с горечью поступок тот запретный;

На солнце стоило взглянуть — глядел я в свою душу.

(V, 284, 285)

При помощи образа солнца в эпосе созданы не встречавшиеся ранее в греческой литературе эпитеты «солнцерожденная» и «прекрасносолнечная» (ἡλιογεννημένη, ἡλιόκαλος), являющиеся постоянными эпитетами главной героини (IV, 350, 479, 635, 807; VI, 134).

Звезды — основа нескольких образов как в метафорах, так и в сравнениях. Так, с их количеством сравнивается количество турецких войск, двинувшихся на Константинополь (анонимный плач «О Константинополе», ст. 80—82); свет звезд дал такую метафору в «Битве под Варной»: битва была столь страшной, что «от страха погасли звезды» (ст. 450). В эпосе со светом звезд, меркнувших перед лучами солнца, Филопапп сравнивает исчезновение врагов перед его отвагой (VI, 358, 359). Из звезд «сделаны» сигнальные огни (φρουροφάει) (VIII, 218), хоровод (VI, 357); звездой метафорически назван Василий Дигенис (VIII, 219). Небо, звезды и солнце олицетворены и дали такие метафоры в «Битве под Варной»: «небо услышало, звезды погасли, солнце от страха зашло» (ст. 450, 451). Сиянию неба уподоблено сияние земли в мае месяце

(«Дигенис Акрит», VI, 10). Так использовали византийские авторы явления действительности, отнесенные нами к первой группе объектов, послуживших основой образных средств поэтики эпоса. Обращаем внимание на то, что в этих объектах использованы главным образом их цветовые и звуковые свойства.

В объектах второй группы взяты преимущественно такие признаки: движение (приведение в движение или приостановка его), размер (величина, объем) объекта, реже — звуковая его сторона и некоторые иные свойства.

Идея пришедших в движение олицетворенных гор, полей, холмов, поверхности земли помогает передать силу ужаса от:

1) воя умирающего Дигениса («когда умирающий Дигенис воет, — горы дрожат, воет — поля дрожат», — метафорически подмечено в акритской песне № 10 о единоборстве Дигениса с Хароном);

2) движения обитающего, согласно народному поверью, в неких краях Византии духа в образе оленя («Лишь содрогнется телом он — и горы содрогнутся») (акритская песня № 7) ¹²;

3) гибели Константинополя («и от великого страха <перед турками> прогнулись дороги» — анонимный плач «О Константинополе», ст. 91; «бежали слезы у меня как бежит речка» (плач «О Константинополе», относившийся ранее исследователями к творчеству Эммануила Георгиллы, ст. 714); «Расколите, скалы», — таков призыв в анонимном плаче, ст. 3);

4) движения дракона («когда же двигался дракон, то грохот раздавался, как если б дрогнула земля. . .»; точнее «так, что казалось, что всколебалась земля» (эпопея VI, 68, 69);

5) радости («казалось, что сама земля, ступали по которой, / со всеми счастлива была, делила с ними радость») (Там же, IV, 834, 835); «и вот запрыгали холмы, затанцевали скалы» (IV, 838, 839). Взятый из эпопеи пример цветущей майской земли, уподобленной небесам, уже приводился (VI, 10).

Идея прекратившегося движения, когда природа замерла в неподвижности, обычно сопровождает описание гибели Константинополя: «И вы, текущие воды, остановитесь, чтобы не двигаться!» (анонимный плач, ст. 8); «И вы, реки, высохните, и вы, родники, осушитесь!» (Там же, ст. 4).

Яркий образ огромного утеса дает представление о размере плеча Харона: «Плечо его сравнить с большим утесом только можно» (акритская песня № 5). Посредством озвучивания объектов рисуется необыкновенный образ уже упоминавшегося нами ранее духа: «лишь гласом зычным завопит — вопят холмы и горы» (акритская песня № 7). Постигшее Кон-

Стантинополъ несчастье передано такими метафорическими выражениями: «Ты, море, реви о несчастии Города» (анонимный плач, ст. 8); «Вы, холмы, плачьте!» (Там же, ст. 4). Наконец, в эпосе при поединке брата каппадокийской красавицы с эмиром «горы ответили эхом, громом отдались холмы» (I, 180). Поэтическое обращение к олицетворенным полям, земле, горам, скалам передает горестное чувство либо автора (в первом из последующих примеров), либо героя (умирающего Дигениса во втором примере): «Поля мои славные, кто-то вас пожнет? Земля моя плодородная, кто-то засеет тебя?» («О покорении. . .», ст. 56, 57); «Прощайте, горы! Я больше не смогу увидеть высокие вершины, крутые скалы» (песня «О смерти Дигениса», ст. 29, 30). Посредством четырех оксюморонов, один из которых, несомненно, взят из народной поэтики, в эпосе выражено авторское понимание любовной страсти таким образом:

Ей (страсти любовной. — Т. П.) ночи днями кажутся,
равнинами ущелья,
Бессонница — как отдых ей, далекое — ей близко.

(IV, 15, 16)

Третья группа объектов, почерпнутых из растительного мира, способствует выражению главным образом идеи прекрасного человека (в конкретном, разумеется, образе) и его эмоциональной жизни. Идея прекрасного человека воплощена посредством употребления в переносном значении таких общих определений, как «цветок» ($\tau\acute{o} \acute{\alpha}\nu\theta\omicron\varsigma$), «побег» («отпрыск») ($\acute{o} \acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$), «дерево» ($\tau\acute{o} \delta\acute{\epsilon}\nu\delta\rho\omicron\nu$) и конкретных названий: роза, лилия, нарцисс, кипарис, яблоко и т. д.

Общие определения характеризуют человека в целом, без соотнесения с какой-либо физической или нравственной его стороной. Так, например, живой Василий Дигенис — это «цветок ромеев» (VIII, 252), «цветок юности» (VIII, 290), «сладостный росток в полном цветении (VII, 2); Евдокия тоже «росток» (VI, 412). Безвременно умерший Василий Дигенис метафорически назван $\kappa\lambda\acute{\alpha}\delta\omicron\nu$; слово это тоже означает «ветвь», «побег», но сломленную, оторванную (VIII, 302). Эмир, тяжело переживая свою хотя и временную разлуку с сыном, во время сборов в дорогу к матери в Сирию и по дороге туда называет сына сладчайшим цветком (III, 53; в русском переводе ст. 54). Так же называет он его и по возвращении из Сирии (III, 293). Краса Евдокии затмила блеском все растения ($\chi\rho\epsilon\iota\tau\tau\omicron\nu. . . \tau\omicron\nu\ \varphi\upsilon\lambda\omega\nu\ \acute{\alpha}\pi\acute{\alpha}\nu\tau\omega\nu$) (VI, 30).

Конкретные обозначения цветов и растений помогают дать представление о внешности человека — фигуры и лица

(здесь излюбленное сравнение с розой): взгляд эмпра «светился на лице его, с цветущей розой схожем, соперничал сложеньем он со стройным кипарисом» (I, 36, 37). Лицо у Василия Дигениса похоже на розу (IV, 198), видом своим он напоминал мускат, источающий аромат (IV, 253); а Евдокия видом похожа была на розу (IV, 786). Василий Дигенис сидел в седле как яблочко на дереве (IV, 245); губы любимой так же красны и вкусны как яблоки («Стослов»); «Встань, яблочко душистое, цветочек нежной розы, пора нам с утренней звездой в дорогу отправляться», — поет Василий Дигенис Евдокии (IV, 434, 435). Белизна ее лица спорила с нарциссом (VI, 31) «и розой распустившейся казались ее щеки, а губы розовый бутон напоминали свежий» (VI, 32, 33).

Внутренняя, эмоциональная жизнь человека передается посредством выражения его чувств — радостных либо горестных. Радостные чаще всего связаны с описанием счастья любви: любимая для юноши — нежная ромашка («Родосские песни любви», ст. 338); Евдокия говорит, что Василий Дигенис влечет ее «как яблочко душистое, как лилии цветочек, как роза ароматная. . .» (VI, 107, 108). Замечательны метафоры, в основе которых использована трава: влюбленный Дигенис говорит Евдокии:

Что пользы мне в сокровищах и в славе преходящей?
Травой считаю это все, твоей красой богатый.

(IV, 539, 540)

«Но разве хватит сил травы с огнем ужиться жгучим?» (прозаический перевод, более точный: «но совершенно не в силах огонь остаться в траве»), — оправдывает Дигенис то, что он не смог преодолеть свою страсть к дочери Аплорравда (V, 236). «Красивейшим деревом» называет эмир жену, возвратившись из Сирии вместе с матерью (III, 292), «сладким цветком, душистой розой» — Василий Дигенис Евдокию (IV, 765).

По причине, рождающей горестные чувства, их следует разделить на три категории. Первое горестное чувство — от неразделенной любви: «Красы лишилась, не вкусив плодов ее желанных, как молодое деревцо, безвременно засохнув». Так горюет дочь Аплорравда, покинутая любимым ею ромеем (V, 175, 176);

Когда душистые цветы сажаешь ты в горшочек,
срываешь, прячешь на груди, они приятно нахнут,
и все прохожие тогда вдыхают аромат их.
Вот так и я слова свои из сердца вырываю, —

признается влюбленный юноша в одной из «Родосских песен любви» (ст. 157 сл.). Здесь для передачи чувств влюбленного удачно использовано сравнение с духами, к которым прибегала девушка.

Все тридцать веток, кипарис, нагни сюда скорее,
своею тенью осени. . . —

поэтически обращается юноша в «Стослове».

Второе горестное чувство связано с нашествием врагов извне: «Дерева мои прекрасные, кто-то вас орошать станет? Кто-то собьет с вас прекрасный ваш плод?» — читаем в стихотворении «О покорении . . .», ст. 51, 52. «Сколько листьев на деревьях, . . . столько войска двинулось <на Константинополь>», — сказано в анонимном плаче «О Константинополе» (ст. 80, 82). «Словно треугольный град падал на поле и умерщвлял колосья. . . так Янк обрушился на турок» («Битва под Варной», ст. 258, 259). От движения дракона затряслись деревья (VI, 68).

Третий повод передать горестные чувства — смерть героя или героини. Дигенис в песне «О смерти Дигениса», чувствуя приближение смерти, говорит, обращаясь к своей жене: «Пусть обо мне скорбят леса. . . Ты положи у моего изголовья горные цветы» (ст. 31, 33, 35).

Те же функции в основном передают образы, отнесенные нами к 4 и 5 группам. Опуская примеры, отметим только, что, быть может, метафора «собака-янычар», «турок-пес», «пес-агарянин» дала начало позднее таким же метафорам в эпосах других народов (например, «псы-рыцари» — в русском, «собака-феодал» — в белорусском и др.). Кроме того, поэтическое выражение «свет очей» также, по-видимому, перешло к другим народам от византийцев (у древних греков его не было?), как и обращение «душа моя».

Приведенные примеры художественных образов, отражающих мир природы, не означают, что в тех же памятниках нет других образов, построенных на иных принципах ассоциаций со сложными явлениями действительности. Но раскрытие их не входит сейчас в нашу задачу: оно должно стать темой специального исследования. На основе сказанного позволим себе сделать следующее заключение: итак, мы установили преобладающую семантическую основу многих художественных образов, построенных на переносном значении слов, называющих какой-либо предмет или явление действительности. При этом мы видели, что в принципе обращения к этим предметам и явлениям преобладает конкретность. Абстрактные, отвлеченные явления и предметы избираются

значительно реже. Это во-первых. Во-вторых, мы уяснили, в каких случаях и с какой целью используются средства поэтики. Наконец, установлен народный генезис многих поэтических образов, запечатленных и в небольших сказаниях песенного характера, и в пространной эпопее «Дигенис Акрит» (3850 стихов по Гротта-ферратской рукописи). Этот последний вывод представляется особенно существенным. Ведь приведенные примеры свидетельствуют о том, что образные средства эпопеи и по характеру, и по функциям, и по сосредоточенности на определенных объектах одинаковы с образными средствами поэтики устных эпических византийских сказаний, возникших в народной среде и бытовавших исключительно только в ней до первой их письменной фиксации; самые ранние свидетельства этой фиксации относятся к XVI в. После письменной фиксации эти сказания, разумеется, продолжали свое устное бытование, но в условиях турецкого господства трудно проследить их судьбу.

Факт стереотипности многих средств поэтической образной системы — еще одно доказательство в пользу сугубо народного, устного происхождения тех сказаний, которые легли в основу эпопеи. До настоящего времени устная форма первоначального существования эпопеи доказывалась на основании ст. 4—7 книги I Андресской рукописи:

Я услышал рассказ от тебя, стыдившегося меня,
и тотчас взволновался и начал писать все о Дигенисе
и о его предках.

Этот аргумент представляется нам довольно слабым. Дело в том, что можно предполагать чтение вслух по письменному тексту, как читались, например, жития и менологии в монастырях и церквях Византии. Более убедительным нам кажется именно тот чисто народный характер поэтики поэмы, о котором сейчас говорилось. Разумеется, мы не зачеркиваем других сторон ее поэтики, которые носят сугубо оригинальный, исключительно авторский почерк. Под автором подразумеваем то лицо, которое записало поэму, подвергнув ее литературной обработке. Это примеры поэтических средств, не совпадающих с народными образами. Мы уже не говорим о благочестивых религиозных размышлениях автора, вкрапленных в текст этой эпопеи, о прославлении смысла христианского крещения, о строках, посвященных главным ветхозаветным образам и Иисусу Христу, Богородице, св. Троице. Показательно, что частотность упоминаемых святых защитников-воинов, названных выше, значительно уступает частотности в употреблении имени Христа, Богородицы: I, 17—19,

140, 143; II, 134, 251, 273, 274, 289; III, 30, 173, 174, 206, 212, 238; IV, 151, 321, 370, 371, 444, 515, 595, 685, 686, 691, 693, 732, 748, 758, 944—948, 992, 1014; V, 12, 47, 253, 267; VI, 186, 275, 305, 336, 347, 392, 397, 400, 528, 566, 650, 659, 691, 699; VII, 84, 97, 177, 183, 186, 187, 224, 226, 228; VIII, 145, 152, 153, 165, 166, 173, 180, 190, 192, 260, 282, 283, 286, 289, 291, 301, 306, 311, 312.

И по содержанию, и по стилю эти мотивы сугубо книжные, подвергшиеся литературной обработке стараниями какого-то клирика, который, согласно мнению большинства исследователей, связал устные сказания о Василии Дигенисе Акрите с письменной традицией византийской литературы.

Такова в общих чертах история жанровых форм эпоса в византийской народной поэзии. В следующей главе рассмотрим вопрос о том, каким образом эти эпические жанры повлияли на становление позднего византийского романа.

ВИЗАНТИЙСКИЙ РОМАН НА НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ



Глава первая

ГЕНЕЗИС ПОЗДНЕГО ВИЗАНТИЙСКОГО РОМАНА

На новом этапе осмысления отдельных сторон действительности, в результате определенной эволюции (точнее — процесса органического слияния идейно-тематических традиций главным образом эллинистической повествовательной литературы и художественно-выразительных средств книжного и фольклорного творчества) в Византии XIII—XIV вв. возникает жанр, который в Новое время исследователи называли романом¹. До XIII в. даже у аттицизирующих авторов не было специального слова для обозначения такого рода произведений, хотя романические памятники создавались. Достаточно напомнить сочинение в прозе «Исминий и Исмина» Евмафия Макремволита, стихотворные произведения «Дросилла и Харикл» Никиты Евгениана, «Аристандр и Каллитея» Константина Манасси².

Согласно доказательству А. Д. Алексидзе в книге «Мир греческого рыцарского романа XIII—XIV вв.» (на грузинском языке: Тбилиси, 1976; на русском языке: Тбилиси, 1979), романы XIII—XIV вв. — качественно новое явление по сравнению даже с византийским романом XII в. Об этом свидетельствует и новая гуманистическая их концепция, предвещающая некоторые идеи Ренессанса, и заключенный в них идейно-художественный смысл, возникший вследствие специфических форм развития феодализма в поздней Византии (о них говорилось во Введении), а также усилившихся с XIII в. контактов византийцев с народами Западной Европы.

При формировании приемов конструирования содержания немалую роль играла трансформация некоторых эпических жанров, в частности таких больших, как эпос, и таких малых, как песнь-трагедия или нарративная сказка. Трансформация оказалась возможной в силу того, что отдельные эпические памятники представляли собой не сугубо эпические жанры, а жанры лиро-эпические; об этом свиде-

тельствовались мотивы повествования и способы словесного его воплощения. Разумеется, одна эпическая основа не создавала всех условий, необходимых для формирования жанра романа. Такие условия сложились на новом этапе идейно-художественного синкретизма, когда с эпическими признаками органично соединились отдельные черты лирики и отчасти драмы; тогда на качественно ином уровне словесного творчества стало возможным выражение нравственных и эстетических идеалов определенной группы людей, действующих в атмосфере широко раздвинутых рамок внешнего мира, с одновременным раскрытием эмоционального содержания их внутренней, духовной жизни.

Отдельные черты лирики и драмы были присущи всем греческим романам, написанным до XIII в., начиная с эпохи поздней античности³. Но влияние эпических жанров в них отсутствовало. Именно наличие этого влияния в поздних византийских романах и составляет черту, отличающую их от предшествовавших им образцов того же жанра. Почему этого влияния не было раньше и почему оно появилось теперь, ясно из того обстоятельства, что поздние романы имеют общий с эпическими памятниками язык, тогда как все предшествующие романы этой общности не имели: они создавались на традиционном литературном языке, далеко от живой разговорной речи своего времени. Теперь очевидно, что вопрос о воздействии народного эпоса на формирование жанра поздневизантийского народноязычного романа имеет первостепенное значение. На нем сосредоточим сейчас внимание.

1. Переходные формы от эпоса к роману

Итак, начиная с XIII—XIV вв. произведения, которым впоследствии теоретики литературы дадут жанровое определение «роман», византийцы стали называть словом διήγησις, уже знакомым нам как определение одной из жанровых форм эпоса. Слово это стоит в заголовках всех шести дошедших до нас поздних византийских романов, в том числе «Ахиллеиды» (ниже будут изложены основания, по которым это произведение считаем не эпической поэмой, а романом):

Διήγησις ἐξαιρετος Βελφάνδρου τοῦ Ῥωμαίου; Διήγησις ἐξαιρετος, ἐρωτικὴ καὶ ξένη τοῦ Ἡμετέρου θαυμαστοῦ καὶ κόρης Μαργαρώνας; Διήγησις ἐξαιρετος, ἐρωτικὴ καὶ ξένη Φλορίου τοῦ πανευτυχοῦς καὶ κόρης Πλάτειαφλόρης; Διήγησις τοῦ Ἀχιλλέως; Τὸ κατὰ Καλλιμάχον καὶ Χρυσορρόην ἐρωτικὸν διήγημα; Τὰ κατὰ Λύβιστρον καὶ Ροδάμνην· στίχοι πολὺ ἐρωτικοί, ἀφήγησις Λυβίστρον, πῶς ὁ φίλος ὁ Κλειτοβόρς διηγῆται τῆς Μυρτάνης⁴.

«Повествование дивное про римского Велфандра» (XIII—XIV вв.); «Повествование дивное, любовное, чужое (т. е. чужеземное⁵. — *Т. П.*) про славного Иверия и деву Маргарону» (XV в.); «Повествование дивное, любовное, чужое про Флория счастливого и деву Плацафлору» (XV в.); «Повествование об Ахилле» (XV в.); «О Каллимахе и Хрисоррое любовное повествование» (XIII—XIV вв.); «О Ливистре и Родамне: стихи весьма любовные, повествование Ливистра, <преподанное так>, как друг Клитовос повествовал Миртане» (XIV—XV вв.)⁶.

Итак, во-первых, слово διήγησις присутствует в рукописных заголовках всех шести романов, дошедших до нас от поздней Византии. Во-вторых, о существовании каких-либо еще романов, которые могли быть утеряны в последующие века и в названиях которых вместо этого слова могло быть другое или оно могло отсутствовать, мы не имеем никаких сведений. Следовательно, можно утверждать, что слово διήγησις стало почти жанровым обозначением определенного рода произведений. Допущенная здесь оговорка не случайна: дело в том, что таким же словом διήγησις византийцы называли произведения и некоторых других жанров народной литературы, например сатирических; однако это было редким явлением: из таких произведений лишь два имеют в заглавии слово διήγησις: прозаическая сатира «Повествование о Плодослове» (Διήγησις τοῦ Πωρικολόγου) и стихотворная сатира «Повествование для детей о четвероногих животных» (1082 стиха) (Διήγησις παιδιόφραστος τῶν τετραπόδων ξώων)⁷.

На основании немалой частотности употребления слова διήγησις именно в отношении романического жанра нам кажется возможным усматривать в этом слове если не жанровый термин, то, во всяком случае, такую семантическую его функцию, которая весьма близка к роли жанрового термина. И то обстоятельство, что тем же словом византийцы обозначали некоторые эпические произведения, несколько не противоречит высказанной мысли, а, напротив, подтверждает ее. Следовательно, они не допускали резкого жанрового разграничения тех и других произведений. Это, как увидим, имело свою логику и составляло примечательную черту в процессе формирования жанра романа в византийской народной литературе.

Если обратиться к истории слова διήγησις, то прежде всего необходимо сказать, что слово это не фигурировало в поздней античности при обозначении романического жанра (когда возник этот жанр)⁸. Это не должно нас удивлять: ведь усто-

явшегося обозначения таких повествований у древних греков не существовало.

Далее примечателен следующий факт: в IX в. константинопольский патриарх Фотий (годы жизни 827—ок. 891, годы патриаршества 858—867 и повторно 877—886), прочитывая сочинения Антония Диогена, софиста Ямвлиха, Ахилла Татия, Гелиодора, философа V в. Дамаския, называет их либо словом διήγημα, либо διήγησις⁹. В частности, о «Невероятных приключениях по ту сторону Фулы» Антония Диогена Фотий пишет, что это «драматическое сочинение (δραματικόν οἱ λόγοι) имеет стиль ясный и настолько чистый, что требует мало разъяснений, и только тогда (т.е. когда требует все же разъяснений. — *Т. П.*) оно отклоняется от такого рода повествований» (κατὰ τὰς ἐκτροπὰς τῶν διηγημάτων¹⁰). Очевидно, Фотий имел в виду какую-то определенную группу произведений, которым свойственны какие-то постоянные общие для всех них признаки. Это явствует и из другого его замечания относительно некоторых сочинений Дамаския: в них все обстоит именно так, как обычно бывает в «таких повествованиях» (ὡς ἐν διηγήμασι τοιοῦτοις¹¹). Обращаем внимание на то, что словом διήγημα обозначены у Фотия произведения, большую часть которых исследователи впоследствии будут характеризовать как роман; их содержание составляли либо фантастические истории (рассказы), либо сложный лабиринт приключений реального толка.

Из всех приведенных примеров нас интересуют два случая использования этого слова: одно, касающееся романа, другое — эпоса. Основания, по которым этим словом в Византии обозначались отдельные произведения эпического жанра, были приведены в 5-м разделе III главы об эпосе. Сейчас нам предстоит выяснить, чем оправдана такая общность в названиях отдельных эпических произведений и всех дошедших до нас от поздней Византии романических произведений. Основания для такого сближения станут очевидны, если рассмотреть четыре важнейших параметра, при неразрывном единстве которых создается определенная целостность художественного произведения, характерная для того или иного жанра.

Параметр первый — сюжетосложение, зависящее от темы художественного произведения, либо почерпнутой в преданиях, либо взятой из действительности. Второй — форма словесного выражения, проявляющаяся в ритмической организации слов. Третий параметр, характеризующий всю структуру произведения, — его объем. Четвертый пара-

метр — приемы словесного выражения: прежде всего это описание посредством авторского рассказа или посредством изображения поступков героев или сочетание того и другого приема. Преобладание одного из таких приемов словесной изобразительности определяет основной характер внутренней структуры произведения. Иными словами, к четвертому параметру относятся приемы повествования, при помощи которых персонажи подвергаются тем или иным изменениям в пространстве и времени.

Теперь подробнее о каждом из этих параметров.

Переход от эпоса к роману в какой-то мере был подготовлен появлением в эпосе лирических любовных мотивов в таком масштабе, что можно говорить о любовном лейтмотиве таких памятников, как «Дигенис Акрит» или «Ахиллеида». В «Ахиллеиде» много признаков и эпоса, и романа, но все же, как увидим, это произведение включает в себе больше оснований рассматривать его в ряду романических памятников, нежели эпических: в «Дигенисе Акрите» любовная тематика занимает около 70 % общего объема произведения, в «Ахиллеиде» — почти 90 %. После исследования А. Д. Алексидзе «Мир греческого рыцарского романа XIII—XIV вв.» нет необходимости доказывать значение темы любви в позднем византийском романе, продолжившем в этом отношении традицию эллинистического романа: приоритет в открытии этой темы в европейской литературе принадлежит, несомненно, грекам¹².

Необходимо обратить внимание лишь на то, что увлечение византийцев любовной тематикой затронуло и эпос. На этом основании мы отмечаем определенную сюжетную типологию романа и большой формы эпоса. Именно в разработке темы любви двух сердец сказалось смещение роли тех сюжетных мотивов, которые были характерны для классического эпоса и стали характерны для византийского эпоса и романа. Как известно, в классическом эпосе лейтмотив составляли военные подвиги героев; их личная жизнь освещалась лишь в малой степени. В византийском эпосе, напротив, мотивы личной жизни героев и — что особенно характерно для эпохи — мотивы любовной тематики превалировали над мотивами ратных подвигов.

Так, в «Дигенисе Акрите», состоящем, как справедливо полагает немецкий исследователь Г. Г. Бек, из двух частей (романа о сирийском эмире, отце Василия, и песен о Василии, соединенных в эпопею), и в первой и во второй частях любовные мотивы занимают такое большое место, какое им подобало бы занимать только в любовном романе. В Гротта-

ферратской редакции эпосов, относящейся к XIV в., из 951 стиха, посвященных эмиру, три четверти стихов повествуют о его любви к невесте, затем жене и о других моментах его личной жизни; одна четверть — о его военных походах и завоеваниях. Из 2901 стиха, посвященных Василию, две трети рассказывают о его любви к Евдокии, о защите им ее от нападающих соперников, наконец, о совсем уже не свойственном положительному герою богатырского эпоса, порочащем его поступке — измене его жене. И только одна треть стихов посвящена ратным подвигам героя. Даже если учесть то обстоятельство, что любовные мотивы добавлены в первоначальное ядро «Дигениса Акрита» позднее, то и в таком случае речь идет о XIV в., т. е. о времени, когда, согласно неопровержимому доказательству А. Д. Алексидзе, проходящему через всю его указанную выше книгу, византийский роман вступил в новую фазу своего развития. А. Д. Алексидзе справедливо утверждает, что в дошедшей до нас более поздней редакции эпосов «явно чувствуется влияние византийской любовной литературы и, в частности, романа»¹³.

Что касается «Ахиллеиды», то мы уже знаем, что любовная тема заполнила почти все содержание этого произведения. Тема эта звучит с первых же строк в обращении автора к Эроту. Примечательно, что в качестве божества любви здесь выступает Эрот, а не Афродита. В «Велфандре» Эрот становится даже одним из действующих лиц. Впервые Эрота как веселое божество, ранящее сердце человека любовью, трактовали александрийские поэты; в византийском же романе, согласно доказательству А. Д. Алексидзе, Эрот олицетворял движущую миром, по мнению византийцев, космическую любовь¹⁴. На основании сказанного считаем более справедливым рассматривать «Ахиллеиду» в ряду романтических, а не эпических памятников.

В то же время существенно, что в поздних византийских романах, любовных по своей тематике, не исключены и мотивы свершения героем богатырских военных подвигов; мотивы эти словно перемещаются из эпоса в роман, но при некоторой трансформации — придания подвигам рыцарских примет. Примеры тому — сцены турниров — поединков с оружием в руках влюбленных соперников, претендентов на руку девушки. Эти сцены занимают значительное место в «Иверии», «Флории», «Ахиллеиде», «Ливистре». В «Велфандре» некоторые сцены батального характера кажутся словно перенесенными из эпоса или продолжением эпических сцен. Таковы эпизоды, когда Велфандр при помощи типичного для эпического героя оружия — дубинки — расправляется с послан-

ными ему вдогонку отцом архонтами (т. е. вельможами) или с напавшими на него в узком ущелье разбойниками¹⁵: это почти те же знаменитые эпические апелаты Фильопапп, Киннам, Иоанникис. К названным сценам следует добавить те, по поводу которых А. Д. Алексидзе тоже замечает, что они «навеваны акритическим эпосом»¹⁶.

Эпические мотивы играют довольно значительную роль в содержании «Ахиллеиды»: похищение Ахиллом своей возлюбленной из родительского дома, преследование похитителя ее братьями, сражение Ахилла с преследователями, охота на диких зверей, которой предается главный герой, плач Ахилла на могиле супруги.

О влиянии эпоса свидетельствуют три трагүди, которые поет Ахилл, восхищенный красотой своей возлюбленной, страдающий от любви (ст. 272—277, 1223—1243, 1290—1539), и один мирологий (плач Ахилла на могиле супруги, ст. 1753—1758), а также два любовных трагүди девы (ст. 970—984, 1540—1565). Правда, по содержанию они не составляют типологической близости с эпическим трагүди: эмоциональный их лейтмотив сугубо лирический — любовные переживания, в большинстве случаев с оттенком грусти; только лексическое обозначение этих вставных эпизодов взято из эпоса. Так сказывается влияние еще одной генетической линии в истории романического жанра поздней Византии — лирической поэзии. Эти мотивы находили себе выражение в средствах, характерных для лирики, — в лирических песнях, в любовных эпистолярных посланиях, в особых метафорах, эпитетах, заключающих образ-переживание, которые, как мы видели, не были чужды и византийскому народному эпосу. Это с одной стороны. С другой стороны, сокращение временной дистанции, также наблюдавшееся нами в эпосе, сделало возможным изображение некоторых явлений действительности по «горячим следам», т. е. рассмотрение этих явлений с близкой дистанции, а также быстрой (по времени) их фиксации в словесной форме. Если при этом учесть необычайную склонность византийцев соблюдать литературные традиции, выработанные прежним опытом словесного творчества, то все это, вместе взятое, создавало благоприятные условия, позволявшие авторам не отрываться всецело от эпического принципа видения и отображения действительности, а развить его далее при определенной трансформации этого принципа и новых средствах создания художественных образов.

Результаты трансформации сказались в первую очередь на трактовке некоторых сюжетных мотивов, на изменении

роли одних и тех же сюжетных мотивов в эпосе и романе, а главное — на трактовке образов центральных героев, о чем будет сказано во II главе. Именно первоначальная, наблюдавшаяся при генезисе романического жанра близость его к эпосу в тех моментах, о которых сейчас говорилось, и позволила византийцам предпочесть для этого жанра не прозаическую, а стихотворную форму; в стихотворной же форме — не изобретать никакого другого размера, а воспользоваться завоевавшим популярность и ставшим, видимо, привычным для слуха византийцев размером — ямбическим пятнадцатисложником. Тем более что этот размер легко подчинялся изменившимся нормам и морфологии, и синтаксиса: в морфологии он позволял развить далее любимый византийцами словообразовательный прием, истоки которого следует искать еще в гомеровском языке: соединение в одном слове корней двух, трех, иногда четырех слов, чаще всего близких (иногда противоположных) по смыслу. В итоге возникало новое сложносоставное слово — *verbum compositum*.

Что касается ритмической организации слов, то ее практически можно считать одинаковой и для эпических, и для романических произведений: все поздние романы написаны 15-сложным политическим стихом и, как отмечалось выше, подавляющее большинство эпических произведений написаны тем же размером. Следовательно, здесь мы имеем дело с явным заимствованием метрической организации слов произведениями романического жанра из стихотворной формы произведений эпических: ведь по времени пятнадцатисложник в эпосе возник, как мы знаем, значительно раньше, чем в романе, а именно — в IX в., и к XII—XIII вв. завладел эпосом почти всецело.

В таком случае встает ряд вопросов: почему византийцы, начиная с XIII в., предпочитают для романического жанра поэтическую форму, хотя до этого были примеры создания произведений такого рода и в прозе, например «Душеполезная история о Варлааме и Иоасафе», «Стефанит и Ихнилат», «Книга Синтипы», сочинение Евмафия Макремволита «Исминий и Исмина»? Механическим ли было столь активное заимствование этого размера из эпоса?

При недостаточном еще изучении проблемы стихосложения византийской народной поэзии вряд ли на эти вопросы можно дать исчерпывающие ответы; однако кое-что прояснить попытаемся, высказав ряд соображений. Во-первых, немалую роль играл факт популярности эпических произведений в значительной массе греческого населения Византии, причем, видимо, не только низового, но и среднего,

и высшего сословий, поскольку один из первых романов на народном языке — «Каллимах и Хрисоррея», вполне возможно, окончательно сформировался в порфирородной среде¹⁷. Во-вторых, играла роль многочисленность памятников византийского народного эпоса IX—XIV вв., т. е. в период, предшествующий появлению других жанров на возникавшем в то время новом литературном языке. Такие памятники эпоса заполнили всю сферу словесного творчества византийцев: ведь до начала XIV в. мы не имеем, в общем, каких-либо значительных памятников на этом языке других жанров, кроме эпических: первые романические и сатирические произведения появляются не ранее начала XIV в.

В качестве еще одного доказательства типологической близости византийских эпических и поздних романических произведений приведем следующий: объем произведения. Все поздние романы — достаточно пространные сочинения, охватывающие одну, две, три, четыре тысячи стихов. Точнее, в «Каллимахе» 2607 стихов, в «Велфандре» 1348, в «Иверии» 862 (в перифированной версии), в «Флории» 1796, в «Ливистре» 3911, в «Ахилленде» 1820 стихов. Напомним, что объем «Дигениса Акрита» в редакции XIV в. составляет 3850 стихов. Таким образом, и здесь наблюдается определенное типологическое сходство.

Все сказанное позволяет в какой-то мере понять, почему в романическом жанре византийцы предпочли стихи прозе, почему они восприняли для романа эпический размер и почему в объеме романического произведения старались в большинстве случаев не отклоняться от объема, типичного для большой эпопеи, а нередко превзойти его.

Таковы аргументы, позволяющие говорить о близости эпического и романического жанров в отношении первых трех параметров, т. е. того, что конструирует внешнюю форму художественного произведения. Теперь рассмотрим четвертый параметр, при помощи которого конструируется внутренняя форма произведения: мы будем анализировать технические приемы, способствующие возникновению повествования, характерного для такого именно жанра. Здесь тоже следует констатировать некоторые общие приемы в формировании внутренней структуры эпического и романического произведения, однако смысловое наполнение этих приемов имеет отличия в том и другом жанре.

Прежде всего это касается композиции: и эпопея, и роман строятся по одинаковому принципу: вступление, основная часть (развертывание эпизодов)¹⁸, заключение. Византийские эпикаи весьма усердно соблюдают это композиционное

правило, ставшее каноническим: они всегда дают общее вступление и общее заключение ко всей эпосе, часто (но не всегда!) — вступление в некоторые песни и — еще реже — заключение к некоторым песням, входящим в состав целого эпического произведения. Таковы вступления в «Дигенисе Акрите», в «Илиаде» Гермониака; «Жизнь Александра» на песни не делится, но вступление ко всей поэме есть: первые 28 строк.

Цель вступления — дать краткое изложение сути того, о чем пойдет речь в данной эпосе либо в отдельной песне (иногда вступление к песне отсутствует: см. «Дигенис Акрит», песни II и VII). Цель заключения — подвести краткий итог сказанному в той же песне, иногда с уклоном в сентенцию, например заключение в IV песне той же эпосе с мыслью о том, что многословие «всегда враждебно слуху» (ст. 1090—1093). Иногда заключения не бывает, как в песнях II, III, V, VI, VII.

Вступление ко всей эпосе более расширенно, чем к каждой песне: в «Дигенисе Акрите», например, его составляют первые 29 стихов, написанных двенадцатисложником, в «Илиаде» Гермониака — ст. 1—85; из них 61—85 образуют алфавитный акростих. Следует учесть, что длина строки в поэме Гермониака — восемь слогов, таким образом, разница в объеме вступлений к тому и другому произведению не очень велика.

Общие принципы композиции всех шести поздних византийских романов — те же, что в книжном эпосе. Примечательно, что длина вступления к двум романам — к «Каллимаху и Хрисоррое» и «Велфандру и Хрисанце» — одинакова: 24 стиха. Характерно не столько это совпадение, сколько само число стихов — 24. Вероятно, число составлено по традиции от алфавитных акростихических стихотворений, образцы которых уже знакомы нам по памятникам народного эпоса.

Однако цель, а следовательно, и определяемый ею характер вступлений лишь в трех романах такой же, как в эпосе: дать краткое изложение основного содержания. Таковы вступления к «Каллимаху», «Велфандру», «Флорию». Иногда содержание кратко пересказывалось не только во вступлении, но и в заголовке романа (тогда появлялся так называемый аннотированный заголовок), например в «Велфандре»:

Повествование дивное про римского Велфандра,
Который от отца терпел безмерные страдания
И потому стал странником, родимый край покинув,
Но возвратился он домой с супругою Хрисанцей.

Дочь царская она была в Антиохии славной.
Увез ее Велфандр тайком: родители не знали.

Изложение содержания в заголовке поздних романов имело прецедент в XII в.: роман Никиты Евгениана «Повесть о Дросилле и Харикле» убеждает нас в этом:

Дросиллы и Харикла здесь содержатся
Побег, скитанья, бури, грабежи и плен,
Враги, тюрьма, пираты, голод и нужда,
Темницы мрак ужасный, даже солнечным
Лучам в нее проникнуть запрещающий,
Ошейник, из железа крепко скованный,
Разлуки тяжелой горе нестерпимое,
Но после все же бракосочетание.

(Пер. Ф. А. Петровского)

В двух наиболее поздних романах — «Иверии и Маргароне» и в «Ахиллеиде» заметно некоторое отступление от канонического правила давать краткий пересказ в вводной части; так, в первом из названных романов это правило осуществлено лишь наполовину. Во втором романе, как это ни парадоксально, вступление формально свидетельствует о продолжении древней эпической традиции, но по сути — о новом ее толковании соответственно воззрениям людей той эпохи. Поясним подробнее: в краткой нерифмованной версии «Иверия и Маргароны» вступление (ст. 1—14) состоит из двух частей: первые две строки — совершенно в стиле византийской высокой литературы — заключают в себе lamentации автора по поводу его «незнания, каким образом начать и кончить рассказ прекраснейший, любовный и великий» (ст. 1, 2). Далее, согласно канону, излагается краткое содержание всего романа, причем, в отличие от других романистов, делающих такое изложение, и даже от рифмованной версии романа под тем же названием, автор сначала говорит о страданиях героини (ст. 5—7), а потом о страданиях героя (ст. 9—14). Между этими темами он посвящает несколько слов себе как автору данного повествования (ст. 8).

Вступление к «Ахиллеиде», по замыслу, такое же, как в «Илиаде» Гомера, — обращение к божеству, однако объект обращения иной: в «Илиаде» это Муза поэзии, в «Ахиллеиде» — Эрот. Т. е. формально византийский автор следует древней традиции, но соответственно запросам эпохи он наполняет эту форму другим содержанием. Выше уже говорилось, какую роль в раскрытии темы любви играл у византийцев Эрот. Обращение к божеству любви в «Ахиллеиде» вполне отвечало замыслу автора и вкусам читателей: ведь

и автора, и его читателей волновали не ратные подвиги Ахилла; отважное выполнение им военного долга и нравственный воинский кодекс героя составляли суть его образа в «Илиаде»¹⁹. Византийского же автора интересовала преимущественно личная жизнь Ахилла, его любовные переживания: им уделено в романе 12 эпизодов из 23; в количественном отношении это составляет около двух третей общего числа стихов «Ахиллеиды».

Заключение в романе, как и в эпосе, обычно кратко подводит итог сказанному. Иногда провозглашение окончания повествования выражалось традиционным в христианской литературе благодарением богу. Таковы два последних стиха «Каллимаха и Хрисоррой» (ст. 2606—2607). Концовка «Велфандра и Хрисанцы» (ст. 1342—1348) — довольно оригинальный вариант тоже традиционной формулы, провозглашающей окончание авторского труда над этим сочинением. Описав свадьбу и венчание на царство Велфандра и Хрисанцы, поэт заключает:

Пора остановиться мне теперь на этом месте;
А мы послушаем сейчас Паремиаста слово:²⁰
«Коль в жизни хорошо сперва, потом бывает худо;
Сам разум говорит о том, что это неприятно:
Ведь лучше, коль беда пройдет, потом наступит счастье;
Тогда и все прекрасное чрезмерноблагодатно».
Но говоря «аминь, аминь», кончаю эту повесть.

(ст. 1342—1348)

Вариантность примененной здесь «формулы» наиболее отчетливо выражена в первой из процитированных строк: сочетание таких значащих слов, как *ταῦτα μὲν ἐνταῦθά μοι, μέχρι τούτων στήτω* (ст. 1342), возвещает окончание повествования посредством иной лексики, чем в других подобных заключительных формулах; ср. в «Каллимахе и Хрисоррое»: *Καὶ τέλος εἴληφεν λοιπὸν τὸ νῦν παρὸν βιβλίον* («И вот конец теперь настал той книги, что пред вами») (ст. 2606); ср. также в романе «Ахиллеида», в последнем 1820 стихе: *τέλος γάρ πάντα ὁ θάνατος, τὰ πάντα καταβάλλει* («конец всему на свете смерть, она все сокрушает»).

Наибольшая степень оригинальности концовки «Велфандра» заключается в соединении начальной фразы этой вариантной формулы с притчей, которая вводится обращением автора к слушателям: «а мы послушаем сейчас Паремиаста слово» (ст. 1343). Это определенным образом характеризует авторскую манеру повествования и, кроме того, проливает некоторый свет на форму бытования романа (этот

вопрос рассмотрим в третьем разделе данной главы). Синтаксически соединение формулы с поговоркой произведено посредством противопоставления, выраженного частицами μέν и δέ в ст. 1342 и 1343.

Таково типологическое сходство общих принципов композиции эпосов и позднего византийского романа, сходство, позволяющее в какой-то мере усматривать генезис романа в эпическом жанре. Типологическое сходство не исключало, а, напротив, позволяло романистам допускать отдельные нюансы в претворении этих принципов на практике. Допущение же означало эволюцию жанра и в его дальнейшем тематически-содержательном развитии, и в способах создания определенной формы.

Среди этих способов два имеют первостепенное значение для композиции художественного произведения: это расположение и соединение эпизодов. В эпосе мы наблюдали прямолинейно-последовательное, логически выдержанное их расположение. В «Дигенисе Акрите», например, сначала излагалась история знакомства будущих отца и матери Дигениса и первый период их супружеской жизни (ст. 30—980), один из моментов которой ознаменовался рождением у них сына Василия (ст. 384—385). Затем рассказывалось о его юности, женитьбе на Евдокии, о жизни его на границе в мирное и военное время (ст. 981—3678), наконец, о смерти и похоронах Василия и Евдокии (ст. 3679—3837) (ст. 3838—3850 — заключение ко всей эпопее). Как видим, последовательность эпизодов соответствовала возрастной линии в жизни героя. Каждый значительный этап жизни Василия Дигениса или его родителей заключен в одну из песен: песня I — сирийский эмир берет в плен гречанку, дочь каппадокийского стратига, и влюбляется в нее; песня II — свадьба, рождение Дигениса, после чего эмир на некоторое время уезжает в Сирию к матери; песня III — возвращение эмира в Каппадокию вместе с матерью; песня IV — о богатырских подвигах Василия, о похищении им Евдокии из ее родительского дома, об их свадьбе; песня V — о супружеской измене Василия, раскаянии его в этом; песня VI — о бесчисленных ратных подвигах героя; песня VII — о мирной жизни на Евфрате в построенном самим Василием замке; песня VIII — о смерти Василия и Евдокии.

Переход от одного значительного эпизода к другому осуществляется либо посредством краткого резюме в конце одной песни и изложения содержания в начале следующей песни, либо без этого приема началом новой фразы с указанием на временную последовательность событий, напри-

мер: «На следующее утро, взяв с собой сына, брата жены и несколько юных слуг верхом на конях, отправился отец Василия в рощи <на охоту>» («Дигенис Акрит», IV, ст. 102 сл.; по сквозной нумерации 1082 сл.; в дальнейшем обозначаем: «по скв. н.»). Или: «Когда же благородный Дигенис прекрасный достиг такого возраста. . .» («Дигенис Акрит», IV, ст. 1037 по Трапезундской рукописи, по скв. н. 1243). Чаще всего переход от одной темы к другой осуществляется посредством союза «αὶ» («и») («Дигенис Акрит», IV, ст. 246; по скв. н. 1226; IV, ст. 1028 по Трапезундской рукописи 1024, по скв. н. 1234; IV, ст. 1079 по той же рукописи, по скв. н. 1310а). Примеры можно продолжить.

В отличие от эпоса сюжетное действие романа в большинстве случаев развивается не по прямой линии; исключение составляет лишь один из шести анализируемых романов — «Ахиллеида». В нем последовательность эпизодов (перечень их см. ниже, в первом разделе III главы) следует строгой «хронологии» событий в жизни Ахилла; событий, в которые верил или не верил средневековый автор романа, — это уже особый вопрос; во всяком случае, мы должны исходить из имеющегося у нас последовательного изложения их в повествовании автора. Перечень эпизодов позволяет констатировать развитие сюжетной линии без каких-либо отступлений. Для всех других романов эти отступления характерны; например, в «Иверии и Маргароне» действие переносится то в Неаполь, то в Канр, то вновь в Неаполь, то в Прованс. В «Флории» рассказ связан то с судьбой Флория, то Плацафлоры; оба героя перемещаются в пространстве, охватывающем два королевских двора в Испании, Александрию и Вавилон. Для «Велфандра» характерна в общем последовательная линия событий, но есть один весьма существенный для судьбы героев момент, предвещающий дальнейший ход событий: пребывание реального Велфандра в вымышленном замке Эрота и встреча его там с вымышленной Хрисанцей. Так сюжетная линия реальности прерывается, отклоняется в область фантастики и тем самым в сюжете осуществляется особый прием — забегание вперед, т. е. сюжет развивается не совсем по прямой линии.

Еще сложнее организован сюжет в «Ливистре и Родамне»: здесь переплетены три сюжетные линии, связанные с личными судьбами не одной, как в предыдущих романах, а трех любовных пар: Ливистра и Родамны, Клитовоса и Меланфии, Клитовоса и Миртаны. В «Ахиллеиде» же именно ничем не нарушаемая логическая последовательность событий сближает этот роман с эпосом в манере повествования. Для

такой манеры характерно сцепление эпизодов посредством непротивительного союза καί («и»), наречия εἴτα («затем», «далее»), частицы τοίνυν в значении «итак» (τοίνυν в ст. 35). Среди этих лексических средств преобладает союз καί: при существенном сюжетном повороте событий (например, при перемене места действия, переключении внимания с одного объекта описания на другой, не схожий с предыдущим ни по сути своей, ни по внешнему облику) этот союз встречается в тексте романа 48 раз, тогда как противительный союз ἀλλά в той же позиции — 6 раз (ст. 9, 311, 799, 1050, 1551, 1789). Союз ὅμως («однако», «все же») в этой позиции встречается только один раз (ст. 1739).

Частицы в тексте романа вообще весьма редки: γέ нет совсем, μέν—δέ — всего два раза (ст. 676, 1789); δέ (без μέν!) немногим более сорока раз (следует учесть, что текст «Ахиллеиды» дошел до нас в неплохой сохранности: есть лишь одна невосполненная лакуна в семь слогов в ст. 1744).

В романах со сложным развитием сюжетной линии сцепление эпизодов происходит, напротив, при преобладании противительных союзов ἀλλά («но»), καί — καί («хотя... но»). Так, в краткой версии «Иверия» «резкий» поворот от эпизода № 4 к эпизоду № 5 осуществлен посредством ἀλλά и καί (ст. 206, 207), от эпизода № 5 к № 6 — посредством καί — καί (ст. 240, 241). Если же нет значительного для развития действия изменения в ходе повествования, то такие «изменения» в ходе повествования осуществляются лексическими средствами одного и того же эмоционального ряда, без каких-либо антитез и противительных союзов. В таких случаях обычны союзы временного значения — ἀφ' ὅτου или ἐξ' ὅτου («после того как», «с тех пор как») и такие же наречия — εὐθύς, ἄρα («как только», «в то же время»).

Что особенно примечательно для техники романического повествования — это целые стихи (один, два, три), посредством которых автор изменяет ход или место действия. В средствах авторского рассказа был лишь один способ показать такой поворот сюжета — объявить о нем особой стихотворной строкой: так, автор «Иверия», описав свадьбу героев и закончив этот эпизод (ст. 438—454) сообщением о том, что Иверий стал королем (ст. 448), объявляет: «Теперь рассказ мы поведем опять о Маргароне» (ст. 455). Или после эпизода, в котором молодожены отправляются на родину Иверия, в Прованс, а родители Маргароны посылают за ними слуг вдогонку, чтобы вернуть их в Неаполь, но безуспешно; далее автор должен рассказать о том, что произошло с Иверием во время отдыха на берегу морского залива; это событие

автор предваряет такими словами: «И наконец, к Иверию мы обращаем слово» (ст. 492). С некоторой лексической вариацией это выражение повторяется в ст. 590 и 677 в той же позиции.

Если в «Иверии» такие вставные фразы не всегда знаменуют переход от одного эпизода к другому, то в «Каллимахе и Хрисоррое» они значительно чаще осуществляют эту функцию, составляя нередко не одну стихотворную строку, а несколько:

О, рока злобного скрижаль, судьбы безумной воля,
Свершай желанья, завершай свои предначертанья.
Здесь начинается рассказ о старой чародейке.

(ст. 1063—1065; пер. Ф. А. Петровского)

Или:

Старуха, колдовство свое над яблоком закончив,
Вновь обращается к царю теперь с таким советом.

(ст. 1215, 1216; пер. Ф. А. Петровского)

Примеры можно продолжить.

Таковы в общих чертах элементы формы, позволяющие говорить о типологической общности эпических и романических произведений, общности, проявляющейся, разумеется, на ранних этапах становления романического жанра в византийской народной литературе.

Исследователи справедливо возводят поздний византийский роман к одному источнику малой эпической формы — к греческой волшебной народной сказке (прозаической). Сюжет сказки составляют поиски героем счастья, прежде всего материального блага. Этот сказочный мотив поисков счастья, для достижения которого необходимо странствовать, в позднюю эпоху средневековья зазвучал в унисон с реальным жизненным мотивом рыцарского обычая странствовать либо в крестовых походах, либо за дамой сердца. Вопросу о связи позднего византийского романа с греческой сказкой уделили немало внимания многие исследователи, особенно С. Ламброс, К. Крумбахер, Г. Мегас, А. Д. Алексидзе, Г. Г. Бек. А. Д. Алексидзе настолько ясно и четко изложил мнения ученых по этой проблеме, что нам остается только отослать читателей к его названной ранее книге (см. с. 63—65; собственные рассуждения А. Д. Алексидзе изложены на с. 65—78, 80—82). Учитывая столь детальную разработку этой проблемы, считаем возможным не останавливаться на ней подробно. Отметим лишь одно существенное обстоятельство: в истории византийского романа на народном языке мы наблюдаем генезис его в эпосе не только на

примере отдельных составных частей сюжетосложения и средств выражения. Кроме них, мы располагаем целыми законченными произведениями, которые представляли собой переходные формы от эпоса к роману. До нас дошло два таких произведения: «Загадки Льва Мудрого» и «Утешительное слово о Несчастьи и Счастьи». Судьба их во многом связана с такими обстоятельствами в истории романического жанра, которые нельзя рассматривать, не учитывая разного рода влияний чисто исторического характера, сказавшихся на формировании романического жанра в Византии.

*2. На перекрестке трех путей:
иноземных — восточного, западного
и автохтонного греческого*

В истории романического жанра существенную роль сыграло то обстоятельство, что формы духовной жизни поздней Византии складывались под влиянием многих факторов не только внутригосударственной, но и международной истории. Из событий внешней истории едва ли не самым значительным был фактор тесного взаимного общения византийцев с народами Востока и Запада. Общеизвестно, сколь результативной для различных народов всегда была международная миграция форм и сюжетных мотивов, составлявших содержание мифов, эпических песен и народных сказок²¹. На содержание и форму позднего византийского романа большое влияние оказала такая миграция идей и некоторых способов жанрового их воплощения. Поэтому один из пластов, выявляемых в истории этого жанра, — тот, для которого характерна иммиграция сюжетных мотивов и жанровых форм, имеющих более или менее отчетливые следы восточного происхождения. Другой пласт сюжетных мотивов и форм их выражения берет свое начало в литературе некоторых стран Западной Европы.

Вполне понятно, что любая иммиграция той или иной стороной входила в контекст идейно-художественных завоеваний, достигнутых мыслью и эстетическими принципами византийцев, в истории культуры которых большую роль играли свято чтимые ими традиции. Поэтому в данной связи следует рассматривать и некоторые идеологические вопросы вообще, проблему традиций словесного художественного творчества в частности. Наиболее важные из них те, которые связаны с историей религиозных и философских воззрений, сказавшихся на жанровых особенностях словесных форм

выражения. Яркий пример тому — развитие жанровых форм от мифа к сказке ²².

Итак, в целях хотя бы общего прояснения предыстории романтического жанра в поздней Византии, обратимся к рассмотрению сначала восточных, а затем западных влияний, оказавших воздействие на развитие этого жанра.

Первый яркий след от знакомства византийцев с восточными сказаниями — прозаический роман на аттическом языке «Варлаам и Иоасаф», временем возникновения которого на византийской почве условно считается период VII—XI вв. Индийский оригинал подвергся греческой адаптации (вольному переводу или пересказу) либо в Грузии, либо в Палестине, либо в Абиссинии, которую византийцы по традиции, восходящей к древнегреческой, называли Индией ²³. Сюжет этот, содержащий несколько сказочных вставных эпизодов, возможно, возник в Индии: основу его составили сказания о Будде. Не менее яркий след остался у византийцев от проникновения к ним древней индийской повести о семи мудрецах, фольклорной в своей основе. Мотивы многих кратких рассказов новеллистического типа, из которых состоит эта повесть, были разработаны в «Панчатантре» (III—IV вв.). В Византии она стала известной предположительно с XII в. под названием «Книга Синтипы» ²⁴. «Панчатантра» дала жизнь и другой повести, снискавшей очень большую популярность у греков XIII—XV вв., — «Стефаниту и Ихнилату». Восточная ее история такова: в середине VI в. «Панчатантра» была переведена на среднеперсидский язык — пехлеви, а с него сделан перевод на сирийский (ок. 570 г.) и арабский (ок. 750 г.) языки. С арабской версии, озаглавленной «Калила и Димна», в 1081 г. повесть была переведена на греческий язык под названием «Стефанит и Ихнилат» ²⁵.

Восточные рассказы в том или ином виде (вероятно, и в устном, и в письменном — в переводах) проникали в Византию и в позднюю эпоху, подвергаясь соответствующей переработке. Прежде всего об этом свидетельствуют пять версий на народном языке одного произведения, сюжет которого также, несомненно, пришел с Востока: название его «Загадки Льва Мудрого» ²⁶. Точно датировать версии не представляется возможным, но исследователи полагают, что самая ранняя из них — содержащая 384 стиха; позднее возникли тексты объемом в 399, 409, 332 и 853 стиха. Одни версии (первая, вторая и пятая из названных сейчас) написаны пятнадцатисложником, остальные — восьмисложным трохеем. Это произведение — более или менее развернутая

сказка-притча, как полагают исследователи, восточного, скорее всего индийского происхождения, ибо сюжетно восходит к той части «Махабхараты», где рассказывается о Нале и Дамаянти. Еще в Индии этот сюжет подвергался неоднократным устным и письменным обработкам, и одна из них дошла до византийцев, вероятно, через посредство других народов: в разных греческих версиях лексика носит печать заимствований из итальянского, арабского и тюркских языков. Произведение показательным тем, как византийцы «приспосабливали» иноземный сюжет к своей собственной словесной культуре: из оригинала устранены мотивы супружеской любви, сохранен лишь мотив служения бедного человека богатому на чужбине; цель рассказа — прославить ум этого бедняка, который в конечном итоге обретает богатство и свободу. Касаясь этого произведения, мы говорим лишь о некотором сюжетном, но не идейном иноземном влиянии. О влиянии приемов повествования тоже говорить не приходится; они сугубо византийские: похвала Константинополю, длинные рассуждения-амплификации в духе излюбленного антицистами «плетения словес».

От поздней Византии сохранилось лишь это одно произведение с ярко выраженным заимствованием восточного сюжета. Мы имеем значительно больше примеров произведений, где восточные сюжетные мотивы тоже присутствуют, но в сильно трансформированном, адаптированном применительно к греческим условиям в зависимости от греческих культурных традиций виде. Таковы некоторые мотивы в поздних рыцарских романах, а также в одном произведении, стоящем на грани между сказкой и романом; название его — «Утешительное слово о Несчастьи и Счастьи»²⁷. Единственная его версия в 756 политических стихов сохранилась в рукописи XVI в., но возникла она скорее всего в XIV в. (некоторые исследователи полагают возможным относить эту версию к XIII либо XV в.).

Произведение это **впитало** в себя несколько жанровых признаков — сказки, романа, эпической поэмы; по идее, объединяющей сказочные, романические и эпические сюжетные мотивы и образы, его точнее всего охарактеризовать как философско-аллегорический роман. Памятник представляет собой интерес, с одной стороны, как образец восприятия сильно адаптированных на византийской почве восточных влияний и, с другой стороны, как образец переработки и усвоения исконно греческих традиций, возникших за период многовековой истории фольклора, парафольклорной и книжной литературы греков, начиная от древнейших вре-

мен и кончая их современностью. Сюжет его схематично прост; он основан на последовательном развитии одной сказочной идейно-смысловой линии, встречающейся у многих народов: поисков счастья неким человеком. От сказки здесь прием введения главного действующего лица: он даже не назван по имени, не определен ни возрастом, ни указанием на социальное положение. То есть в центре произведения — человек вообще; таким образом, уже в самом основном способе воплощения идеи заложено отвлеченно-аллегорическое понимание образа, несущего в себе обобщающий философский смысл. Из стиха 23 мы узнаем об этом человеке самое существенное для дальнейшего развития сюжета: что он несчастен (*ὁκλήεις δυστυχής*), но в чем именно его несчастье — автор не считает нужным уточнить нигде на протяжении всего сочинения. Здесь в еще большей степени проявилось влияние отвлекающейся от конкретного материала парадигматики, свойственной риторическим разработкам абстрактных тем, начало которым было положено еще в поздней античности; подлинного апогея такие разработки достигли в философских и богословских трудах византийских ученых и западных ученых средневековья²⁸.

По пути странствий герой встречает трех человек: одного по имени Хронос (ст. 43 сл.) и двух служанок (*δούλες* — ст. 267), аллегорических абстрактных существ — Несчастья (ст. 230 сл.) и Счастья (ст. 335 сл.). Хронос — это олицетворенное Время, предстающее перед странником в образе обнаженного мужа (*ἄνδρα γυμνόν* — ст. 51) с набедренной повязкой, спускающейся до колен (ст. 52). Служанка Несчастья — старуха отвратительной внешности, служанка Счастья — прекрасная юная дева. Таким образом, от фольклорной поэзии здесь древние мифологические образы Хроноса, Счастья и мотив, посредством которого раскрывается понимание смысла человеческой жизни (подробнее об этом будет сказано далее), сказочные образы главного героя, старухи и юной девы, а также мотивы поисков счастья, игры на флейте, имеющей символическое значение; от романической литературы — описание замков Хроноса, Несчастья и Счастья, путей, ведущих героя к этим замкам, вставные надписи, письменные свитки; от фольклорных же эпических поэм — приемы, посредством которых описывается место встречи героя с Хроносом на труднопроходимой горе (ст. 48), в диком страшном месте, усыпанном камнями — осколками скал (ст. 49), место встречи со старухой посреди гористой, труднопроходимой дороги зла (ст. 230); от философской литературы — аллегоричность образов Хроноса, Судьбы (Тихи),

ступеней жизни, лестницы, ведущей к Счастью, колеса жизни, космическое толкование времени и пространства.

Вопрос об иноземных влияниях литературных форм чрезвычайно сложен и в отношении византийской литературы он еще ждет своего решения. Здесь следует различать два аспекта: один — более или менее очевидное заимствование сюжетов и форм, о которых сейчас говорилось. Второй аспект касается типологии сюжетов и самых общих принципов их воплощения. Заимствование могло происходить при непосредственных контактах двух народов либо при посредничестве одного, двух или трех народов, как было, например, с книгой «Стефанит и Ихнилат». Типология же сюжетов и некоторых общих принципов их воплощения — следствие в большинстве случаев не контактов, а общности взглядов на отдельные стороны действительности, обычно в этическом плане, проявляющихся у разных народов, сходство духовного и материального уклада жизни народов. В этом отношении византийский роман имеет немало общих типологических признаков с жанром дастана, получившим очень большое распространение в средневековом фольклоре и в письменных литературах Ближнего, Среднего Востока и Юго-Восточной Азии. Этот восточный жанр, как и византийский поздний роман, имел своим содержанием рассказ о любви двух молодых людей, которые испытывают различные препятствия на пути к соединению. Таковы дастаны «Лейли и Меджнун» (в частности, обработка этого сюжета в XII в. Низами), «Хосров и Ширин», «Асли и Керем», «Гуль и Санубар», «Зохра и Тахир», «Саят и Хамра». Эти заглавия — не результат сокращения первоначально пространственных заголовков, а первоначальная их форма, зафиксированная в средневековых рукописях.

Во внешней форме упомянутых произведений обращает на себя внимание тот факт, что сочетание *двух* имен — двух главных действующих лиц дастана — вынесено в заголовок. В пяти поздних византийских романах имена двух центральных героев также составляли суть заголовков, только при именах были некоторые дополнения, иногда дававшие в итоге так называемый аннотированный заголовок; иногда этими дополнениями служили эпитеты, характеризующие главных героев или суть всего повествования (что касается аннотированного заголовка, то в некоторых, очень немногих письменных формах дастана он тоже имел место). Разница в характере заголовков восточных и византийских произведений заключается в том, что в большинстве восточных памятников на первом месте имя женское, на втором — мужское; во всех

византийских романах на народном языке — наоборот. Но следует иметь в виду, что тенденция называния сначала имени героини, а потом героя не чужда была и византийцам: как уже отмечалось, автор «Иверия и Маргароны» в краткой преамбуле к своему сочинению говорит сначала о страданиях героини, а затем — о страданиях героя. Кроме того, во многих античных и византийских романах, написанных на древнегреческом языке в XII в., женское имя в заголовках занимало первое место (см. примеч. 6).

Далее, типологию византийского романа и восточного дастана можно проводить по линии общего объема каждого памятника и стихотворной формы. Общий объем достигает тысячи или нескольких тысяч строк в Византии и еще более тысяч строк в письменных памятниках этого жанра в указанных странах Востока. Хотя разница в объемах и существует, но все же объемы тех и других памятников немалые. Что касается стихотворной формы, то она присуща всем византийским поздним романам и преобладает в восточных дастанах, особенно в фольклорных его формах. Дастан имел много параллелей и с византийским эпосом, например в области сюжетных мотивов: достаточно назвать такие общие мотивы, как подробное описание боевого коня, принадлежащего герою, введение в повествование сцен с участием дракона, колдовских чар. В технике повествования некоторые общие черты дастана и византийского романа и эпоса позволяют говорить о более обоснованных, чем простых типологических совпадениях. Мы имеем в виду отмечаемое исследователями однообразие некоторых композиционных приемов — шаблонные введения и заключения к произведениям, контаминацию частей, слишком различных по теме повествования²⁹.

В отличие от восточного пути в истории византийского романа западная линия его развития предстает в более несомненном контактном ее проявлении. Так, описания рыцарских турниров, которые мы находим даже в «Ахиллеиде», посвященной прославленному герою древнегреческого эпоса, не говоря уже о романах на чисто византийском материале, о таких, например, как «Ливистр и Родамна», основаны, несомненно, на личных впечатлениях авторов, присутствовавших на турнирах, происходивших в действительной жизни во время латинского господства в Византии, или, быть может, во время путешествий этих авторов в западные страны. Кроме того, о некоторых византийских романах известно совершенно точно, что они переведены с западных оригиналов, — с какой долей верности или

отступлений — это другой вопрос. Такова анонимная «Троянская война» XV в. — перевод со старофранцузского одноименного романа Бенуа де Сент-Мора (XII в.). Западного же происхождения романы «Иверий и Маргарона» и «Флорий и Плацафлора». Прототипом первого послужил провансальский роман *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (XII в.), прототипом второго — тосканская поэма *Il cantare di Fiorio e Biancifiore* (XIV в.), являющаяся переработкой старофранцузского романа *Floire et Blanchefleur*.

Факт заимствования повествования византийцы фиксировали в заглавиях своих романов словом ξένος («чужой»), которое присутствует в рукописных заголовках двух упомянутых сейчас романов. На это обратил внимание А. Д. Алексидзе, подчеркнув, что иноземное происхождение этих романов воспринималось и редакторами, и переписчиками³⁰. В творчестве византийских «авторов» эти романы отчетливо осознавались как чужеземные, что и фиксировалось словом ξένη, согласованным со словом διήγησις.

Эпосу подобные указания свойственны крайне редко; в романах же они встречаются значительно чаще. Так, в заголовке романа «Варлаам и Иоасаф» указывается, что эта «душеполезная история перенесена (ιστορία... μετανεχθεῖσα) в святой град (т. е. в Константинополь. — Т. П.) из глубин Эфиопской земли, называемой Индией». О присутствии слова ξένος в заголовках романов «Иверий и Маргарона» и «Флорий и Плацафлора» уже говорилось.

Факт иноземного происхождения четко фиксировался порой не только заглавием, но и в тексте произведения. Так, в нерифмованной версии «Иверия» в ст. 15 сказано предельно ясно: «Начало повествования из страны Прованса»³¹. Кроме того, в ст. 9, 10 рифмованной версии того же романа читаем такое откровенное признание уже, несомненно, автора рифмованных стихов: «Передо мной случайно оказался просто написанный рассказ (ἀπλὰ διεγραμμένον διήγημα), и у меня возникло желание переложить его в рифмованный». Правда, из приведенных слов неясно, какой текст имел в руках поэт — греческий нерифмованный, т. е. уже переведенный (точно или вольно) с средневекового французского языка, или сам провансальский оригинал, о котором говорилось выше. Таким образом, здесь встает нерешенная пока проблема: какая версия возникла у византийцев раньше — рифмованная или нерифмованная. Скорее всего, поэт, сочинивший рифмованные стихи, имел перед собой греческие нерифмованные стихи и редактировал их в соответствии с новой поэтической модой. В результате сличения

того и другого текста очевидны некоторые принципы, которыми руководствовался поэт в своем стремлении создать рифмы: чаще всего в конце строки он меняет два-три слова, чтобы конечные слова в каждом двух рядом расположенных строках образовали парную рифму; иногда на основе общего смысла он досочиняет новый стих. Например, ст. 17 нерифмованной версии таков:

Ἐἵχεν φουρτσίττ ἀμέτρηττ καὶ διαλεκτὰ κοντάρια.

А вот ст. 15 рифмованной версии:

Ἐἵχεν φουρτσίττ πέρλαμπρα, πλήθος τὸ πεξικόν του.

Или еще пример из двух строк, первая из которых взята из нерифмованной, вторая из рифмованной версии:

ἽἈνθρωπος μέγας, θαυμαστός καὶ ρήγας καβαλλάρης.

(ст. 16)

ἽἈνθρωπος μέγας, θαυμαστός, ρήγας τετιμημένος.

(ст. 13)

Следующий рифмующийся с этим стих таков:

Εἰς τὴν Προβέντζην ἤτονε, μυριοχαριτωμένος.

[(ст. 14)]

Примеры можно продолжить, но нас сейчас интересуют сюжетные мотивы и приемы описания не в переводных, а в собственных греческих романах, созданных в поздней Византии; причем такие, в которых нашли воплощение не иноземные, а автохтонные традиции словесного творчества.

Считается общепризнанным, что византийский роман возник на основе позднегреческого романа, унаследовав прежде всего его сюжетную схему, т. е. многое из его сюжетных мотивов. Как известно, античность создала три типа романа — любовно-приключенческий, приключенчески-бытовой и биографический. В Византии XIII—XV вв. процветает первый тип романа, названный М. Бахтиным авантюрным романом испытания³². Византинисты предпочитают называть эти произведения рыцарским греческим романом. Одно определение не противоречит другому: первое вполне передает сюжетную суть этого византийского литературного жанра; второе акцентирует новое качество жанра, порожденное изменившимся к XIII в. укладом жизни византийцев³³.

М. Бахтин сформулировал сводную сюжетную схему античного авантюрного романа. Напомним ее, поскольку некоторые формулировки послужат отправной точкой для наших последующих рассуждений и наблюдений: «Юноша и девушка *брачного*³⁴ возраста. Их происхождение неиз-

вестно, таинственно (не всегда; нет, например, этого момента у Ахилла Татия). Они наделены *исключительной красотой*. Они также исключительно *целомудренны*. Они *неожиданно* встречаются друг с другом; обычно на торжественном *празднике*. Они вспыхивают друг к другу *внезапной и мгновенной страстью*. . . Однако брак между ними не может состояться сразу. Он встречается препятствия, *ретардирующие*, задерживающие его. Влюбленные *разлучены, ищут* друг друга, находят; снова *теряют* друг друга, снова находят. Обычные препятствия и приключения влюбленных: похищение невесты накануне свадьбы, *несогласие родителей* (если они есть), предназначенных для влюбленных других жениха и невесту (*ложные пары*), бегство влюбленных, их путешествие, морская *буря, кораблекрушение*, чудесное спасение, нападение *пиратов, плен и тюрьма*, покушение на невинность героя и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, *продажа в рабство*, ; *мнимые смерти, переодевания*, узнавание — неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения в преступлениях, судебные процессы. . . Большую роль играют встречи с неожиданными друзьями или неожиданными врагами, гадания, предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье. Кончается роман благополучным соединением возлюбленных в браке»³⁵.

{ Таковы основные сюжетные мотивы в позднем античном авантюрном романе. Что же имеется в византийском романе XIII—XV вв.? Одни элементы сюжета сохранены, другие претерпели изменения в соответствии с феодальными обычаями (например, странствиями, турнирами рыцарей).

Из античного романа поздний византийский роман заимствует следующие сюжетные мотивы: встреча влюбленных юных пар, препятствия на пути к их соединению, ложные пары, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, разлука, благополучная повторная встреча, кончающаяся свадьбой. Но эти мотивы приобретают ряд новых нюансов, генетически восходящих либо к сказке, либо к византийским реалиям — деталям быта, образу жизни, так или иначе повлиявшей на мировоззрение данной социальной среды, эстетические вкусы, религиозные убеждения византийцев. Возьмем хотя бы один из самых распространенных приемов сказочного повествования, посредством которого сообщалось о социальном положении героев, — чаще всего об их царском происхождении. Герои античных приключенческих романов не имели царских родословных; их происхождение выясняется обычно спустя какой-то период после развития

действия или даже в конце его (как в «Дафнисе и Хлое» Лонга). В исконно греческих народных романах позднего средневековья, под влиянием сказочных мотивов и композиции сказок, все герои — царского происхождения, и это обстоятельство возвещается в первых же строках повествования. Так, Каллимах — сын некоего иноземного царя (ст. 25). Велфандр — сын ромейского императора (ст. 26). Хрисанца — порфирородная дочь короля Антиохии (заглавие, ст. 5; ст. 22). Ливистр — латинский принц из Ливандра (ст. 27). Родамна — дочь короля Хриса («Золотого»), правящего в Аргирокастроне («Серебряный замок»). Что касается героев двух не исконно греческих романов, то, хотя и следует постоянно иметь в виду ту или иную степень их близости к западным оригиналам, все же исключать их из поля зрения при выяснении этого и других вопросов было бы неверным. Это привело бы к искажению наших представлений о характере византийских романов той эпохи, ибо романы «Иверий и Маргарона» и «Флорий и Плацафлора» при всей своей «западной» окраске вошли в фонд византийской словесной культуры наравне с исконными византийскими романами. Здесь следует напомнить рекомендацию Г. Г. Бека рассматривать эти два романа отдельно от первых названных выше трех, исконно греческих, не сваливая их «в один литературно-исторический котел»³⁶. И хотя сами византийцы отлично сознавали определенную дистанцию между их собственными и несобственными романами (что сказалось в постановке прилагательного ἐξένη, относящегося к слову διήγησις в заголовке двух «переводных» романов³⁷, а согласно одной из версий «Иверия и Маргароны», — это ἐξήγησις — т. е. «перевод», «толкование»), все же, повторяем, исключать эти памятники из числа поздних византийских романов кажется нам не вполне справедливым.

Итак, обратимся к родословной героев этих двух романов. Трое из них, как и герои исконно византийских романов, — тоже царского происхождения: Иверий — сын короля Прованса, Маргарона — дочь короля Анапли, что значит Неаполь (ни тот, ни другой король по имени не названы). Флорий — сын саррацинских королевы и короля Филиппа, правившего в Испании; лишь Плацафлора не царского происхождения: она — дочь супруги римского рыцаря, плененной Филиппом; отец девочки до ее рождения убит Филиппом³⁸. Единственный пример отсутствия «точных» данных о родословной героя — роман «Каллимах и Хрисорроя» (XIII в.). О герое сообщается только, что он — царский сын, но какого царя и в какой стране — неизвестно.

О Хрисоррое тоже сообщается, что она — принцесса (ст. 5, 22), но место жизни ее неясно; известно только, что Драконлюдоед уничтожил родителей девушки и похитив ее, заточил в свой заколдованный замок.

Если обратить внимание на географические названия, приведенные в связи с указанием родословной героев, то напрашивается такой вывод, существенный для характеристики художественного способа воспроизведения действительности византийскими романистами: часть этих названий взята из реальной средневековой истории (Антиохия, Анапли, т. е. Неаполь, Прованс, Испания), часть — плод авторской фантазии (Аргирокастрон, родина Ливистра Ливандр — вымышленная страна, возможный прототип ее — какое-то государство франков на Востоке). Так опять в одних романах при обозначении места рождения героя перевес берет реальность, в других — фантастика. Естественно, что оба эти признака присущи и обозначению места действия: оно реалистично в трех романах: в «Велфандре», в «Иверии» и в «Флории»; смешение фантастики с реальностью находим в «Ливистре», чистую фантастику — в «Каллимахе». Хотя в «Велфандре» исходная точка места действия (город, где правит ромейский василевс Родофил и где рождается Велфандр) не зафиксирована, но далее пункты странствий героя вполне географически определены: Армения и турецкая граница (ст. 233, 234), Тарс (Малая Азия; ст. 235 сл.), Антиохия (ст. 746 сл.), снова родной Велфандру ромейский город (ст. 1308 сл.).

В «Иверии» и «Флории» все места действий имеют конкретную исторически точную топонимическую определенность: в первом из названных романов — Прованс, Анапли, Неаполь, Египет, снова Прованс; во втором — Рим, Испания, Александрия, Вавилон, Испания, снова Рим (места, где происходит действие, связанное с судьбой Флория); Испания, Вавилон, снова Испания (места, где происходит действие, связанное с судьбой Плацафлоры). В «Ливистре» исходная точка в развитии действия — вымышленная страна Ливандр; далее действие переносится тоже в вымышленный географический пункт под названием «Аргирокастрон» — буквально «Серебряный замок», местонахождение которого не определено; но затем место действия обретает географически точный исторический признак: это Египет. Оканчивается же действие опять в Аргирокастроне.

Единственный роман, где нет ни одного ни настоящего, ни вымышленного географического названия, — «Каллимах и Хрисорроя». Действие происходит в безымянном коро-

левстве безымянного короля, но места действия выражены все же посредством реальных пространственных обозначений: лес, гора, замок; хотя последний и вымыслен, но тому есть оправдание: в Византии вообще было очень мало крепостей, похожих на западноевропейские замки. Отсутствие топонимики — один из показателей сказочной основы этого романа.

Из топонимической характеристики места действия всех остальных романов следует еще один весьма показательный для мировоззрения греков той эпохи вывод: широта географических познаний. Правда, уже поздний древнегреческий роман не страдал узостью географических представлений. Как отметил М. Бахтин, сюжетное действие античного романа «развертывается на очень широком и разнообразном географическом фоне, обычно в трех-пяти странах, разлеченных морями (Греция, Персия, Финикия, Египет, Вавилон, Эфиопия и др.)»³⁹. То есть византийский роман не утратил этой отличительной черты своего жанрового предшественника, а продолжил, углубил ее. Этому способствовало расширение рамок географического кругозора, происходившее как закономерное следствие исторических процессов в жизни византийцев: с одной стороны, нашествие на них иноземцев с Запада под предлогом крестовых походов; с другой стороны, часть византийцев предпочитала покинуть родину, чем стать у себя на земле рабами тех же крестоносцев или татар, монголов, турок. Все это приводило к тесному соприкосновению греков с этими иноземцами — людьми из другого мира и другой цивилизации, что вызывало расширение географического и этнического кругозора византийцев, благоприятствовало тесным духовным контактам. Наиболее яркий результат таких контактов — возникновение на византийской почве романов «Иверий и Маргарона» и «Флорий и Плацафлора».

Итак, касаясь пространственных параметров места действия, можно сказать, что византийский поздний роман на новом эстетическом уровне, опосредованном собственным жизненным опытом византийцев, продолжает традиции позднего античного романа.

В происхождении героев типична еще одна черта, генетически восходящая к сказке: все герои, кроме Флория, — дети вымышленных императоров и императриц, королей и королев, никогда не существовавших в действительности рыцарей. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что имена порфирородных родителей либо таковы, каких никогда не было в истории Византии (Родофил — отец Велфандра

в романе «Велфандр и Хрисанца». Хрис в «Ливистре и Родамне»; исключение составляет Филипп — король Испании — отец Флория, но не следует забывать, что эта особенность своим появлением обязана французскому оригиналу), либо они вообще отсутствуют (имена родителей Каллимаха, Хрисорроя, Хрисанцы, Иверия, Маргароны, Плацафлора). Но поскольку географическая местность, где правили короли, императоры, дается точно в соответствии с топографией того времени, и ничего вымышленного, как правило, здесь нет, то вследствие этого сказочная ирреальность личности героя ставится в условия действительной реальности местности, в которой он якобы жил: так осуществляется новое сюжетно-жанровое качество византийского романа. Достигается оно неразрывностью словесной информации о том и о другом объекте повествования в одной фразе. Заметим тут же, что обозначение времени правления этих коронованных лиц, а следовательно, и времени, когда происходит действие, как правило, дается не посредством точного называния, а посредством абстрактных и неопределенных слов, свойственных сказке: «в то время, когда» (ὅταν) («в то время царствовал Родофил». — «Велфандр», ст. 6). Иногда время правления и действия не обозначается вовсе, например в рифмованной версии «Иверия и Маргароны» про отца Иверия впервые говорится таким образом: «Человек великий, удивительный, царь, пользовавшийся почетом, в Провансе он был осыпан множеством благ <харт>. Имел блестящие войска, множество пеших <войск> и других весьма и весьма блестящих конных» (ст. 13—16).

Как и в античном романе, в византийском точно фиксируется место, где происходит знакомство героя с героиней: в пути, в поисках приключений. Например, так знакомятся Каллимах и Хрисорроя; Велфандр предварительно узнает о своей возлюбленной из надписи на статуе в замке Эрота, а потом встречает ее в Антиохии, прибыв туда после продолжительных странствий; Ливистр встречает Родамну в родном ее городе Аргирокастроне, так же как и Иверий Маргарону в ее родном городе Анапли, причем этот город — первый из названных пунктов странствий Иверия; Флорий и Плацафлора с самого раннего детства растут вместе при дворе короля Филиппа.

Таким образом, в этой части сюжетосложения византийский роман продолжил традицию античного романа, не изменив правдоподобию в описовке места действия и мотивировки дальнейших событий.

Но сюжетная сторона византийского романа развивалась не только на традициях позднего античного романа. Визан-

тийцы внесли и свои собственные элементы сюжетосложения, отразившие уклад жизни и специфику мировоззрения того времени. Наиболее ярко это сказалось во введении рыцарских романических мотивов. Эти мотивы перечислены в исследовании А. Д. Алексидзе⁴⁰, и мы не будем на них останавливаться; ограничимся напоминанием выводов, подводящих итог его наблюдениям: «Основная модель побега с родины — одна для всех рыцарских романов и отличается от модели любовных романов. В отличие от любовных романов, где юноша и девушка отправляются в путь вместе, в рыцарских романах на путь приключений становится только юноша, рыцарь. Женщина на этом этапе отсутствует (она существует только для Ливистра, да и то увиденной во сне)»⁴¹.

Здесь следует сказать, каким образом несомненно рыцарский мотив — странствие героя в первой части романа — срастается в середине романа или под конец его с мотивом любовно-приключенческим, продолжающим линию античного романа. Дело в том, что когда вступает в свои права действий женщина (Хрисанца в «Велфандре», Маргарона в «Иверии»), то страдания уже происходят чаще всего вместе с ней и героиня разделяет с героем различные удары судьбы: трудный путь во время грозы, переправу через бурную реку, в которой гибнут все слуги, сопровождающие Велфандра и Хрисанцу; в этом случае Велфандр проявляет себя уже как и всякий иной влюбленный герой, выступавший еще в античном романе: даже его сила и мужество — не типично рыцарские черты, а свойства любой сильной личности, которыми отличался и античный герой. И уж вовсе не как рыцарь ведет себя Иверий после того, как его похитили сарацины и продали в рабство турецкому султану в Каире, где он стал верным слугой султана — его конюхом (ст. 592 сл.), правда, не надолго. Вскоре Иверий вновь обретает признаки необыкновенной, независимой личности: за большое разумение в делах султан «всей душой полюбил Иверия, дал ему все необходимое и почет, право убивать и вешать» (ст. 595 сл.); «все дрожали перед Иверием и низко склоняли колена» (ст. 598).

В этих сценах Иверий выступает совершенно в ином облике, нежели на турнирах в родной стране или в Напли.

Более строго выдержан рыцарский характер Велфандра. Во время переправы через реку (ст. 1102 сл.) он проявляет необыкновенную силу и находчивость; Велфандр предан своей невесте даже во время вынужденного брака со служанкой Федроказой и, согласно наблюдению А. Д. Алексидзе, подлинным «рыцарем западного типа предстает герой в сцене

встречи с царем Антиохии, когда, преклонив колена, клянется быть ему верным вассалом, а затем демонстрирует свою ловкость и мастерство в соколиной охоте»⁴².

В приемах описания византийские романисты XIII—XV вв. отчасти продолжают традицию позднегреческих романистов, отчасти используют собственную эпическую традицию, но в то же время создают свои оригинальные способы введения того или иного описания, мотива и вообще словесного воплощения мысли. Начнем с этого нового, сугубо византийского, что оказывается в позднем византийском романе. Прежде всего, вероятно, в силу особой приверженности византийцев к идее преемственности, непрерывности традиций в искусстве слова, какой бы области она ни касалась, авторы романов — там, где это действительно имело место, и даже там, где для этого, быть может, и не было никаких оснований, — указывают на первоисточник, будь то письменный оригинал или устный рассказ. Например, в «Утешительном слове о Несчастьи и Счастьи», над которым потрудился человек незаурядной словесной культуры, прекрасно владевший как риторическими средствами «высокого» стиля, так и приемами устных фольклорных сказаний, находим неоднократные признания автора, согласно которым он слышал от кого-то этот рассказ в устной форме:

«Мне рассказал это некто, претерпевший много горестного, и от него-то я вам расскажу, что испытывают те, кто бывает благодарен Добросчастью, и те, кто с горя оскорбляет Несчастье» (ст. 17—20). И в дальнейшем автор неоднократно напоминает, что пишет он со слов этого чужеземца: «Как говорил чужеземец» (ст. 232, 248); «это мне рассказал тот несчастный» (ст. 728), — в последний раз повторяет автор, кончая сочинение. Конечно, в действительности не было такого человека, который поведал о своих несчастьях оставшемуся безвестным автору этого пространного стихотворения (756 политических строк). Это особый прием, примененный для достижения большей убедительности. Он не нов; в основе его — осуществление древней греческой традиции, идущей еще от Геродота, который тоже ссылался на свои источники. Но если у древних авторов такая ссылка действительно означала тот или иной невымышленный источник, то в данном произведении она лишь художественный прием: автор «Утешительного слова» ни от кого не мог слышать такого именно рассказа со столь сложной контаминацией сюжетных мотивов. Он обработал бытовавшие в народе сюжеты, где народные грезы о счастливой доле, иногда

выпадающей человеку в его жизни, сочетались с жалобами на несчастья, часто посещающие рядового человека.

Таким образом, перед нами — особый литературно-художественный прием, цель которого — создать иллюзию действительно происходившего в жизни события, путешествия, приключения. Иллюзия эта необходима для большей убедительности рассказываемого. Но что еще более существенно, эта иллюзия — следствие одного значительного факта в истории романического жанра, отмеченного А. Д. Алексидзе: «тенденция придавать отдельным ситуациям характер достоверности. . . является одним из основных моментов трансформации сказки в роман»⁴³.

Указанный прием был знаком народному эпосу: напомним такой пример из «Дигениса Акрита»:

О подвигах бесчисленных шестая эта книга,
Пойдет в ней речь о чудесах Акрита Дигениса, —
Он сам о них рассказывал, беседуя с друзьями.

(«Дигенис Акрит», VI, 1—3)

Ὡς αὐτὸς διηγήσατο — так отчетливо выражена в эпосе ссылка на слова самого героя поэмы, который, несомненно, был собирательным образом византийского пограничного воина. Автор «Утешительного слова» тоже, как мы убедились, апеллировал к рассказу некоего человека: в ст. 17 сказано: τὰ ὁκᾶτις με ἀφηγήσατο. В рифмованной версии «Иверия» уже во 2-м стихе автор (либо переводчик, либо метафраст провансальского оригинала) тоже заявляет: «Поведаю я рассказ самого Иверия».

Следующий специфически византийский прием — доведенные до больших размеров многословные риторические отступления от основной линии повествования. В наибольшей степени они присущи аллегорическому сочинению «О Несчастьи и Счастьи». Открывается оно пространным (в 21 строку) обращением автора ко «всем тем, кто огорчен несчастьями Судьбы (Тихи), ко всем тем, кто подавлен непостоянством Времени (Хроноса), ко всем тем, кого оно заставило страдать и претерпеть зло, ко всем тем, кому Судьба дала проглотить лекарство, ко всем тем, кто по горло сыт неизмеримым злом, и ко всем тем, кого пресытило и переполнило Время, <послав> тысячи злокозней Зла-Несчастья» (ст. 1—7). Эта тирада с анафорой ὅσοις (в нашем переводе обращение «ко всем тем») продолжается далее (ст. 9—14); анафора лишь изредка нарушается союзом καί, стоящим перед ὅσοις (ст. 10, 13), и однажды словом πᾶσι, также стоящим перед ὅσοις (ст. 9). Словом ὅσοις начинается и послед-

ний, 21 стих, из этого обращения. Таким же пространным риторическим обращением ко всем, испытавшим Несчастье и Счастье в жизни, заканчивается это произведение (ст. 734—756).

Даже по неполноты приведенному переводу начального обращения очевидно, сколь оно многословно, сколь широко применены в нем риторические приемы: нарочито подобраны сочетания однокорневых слов (ст. 1 и 21; 3 и 9; 5 и 6; 3, 5 и 7, 4; 5 и 8; 5 и 12; 3 и 17; 16, 17, 18; 14 и 19), компонентов сложных слов (*κακοπαθήσου* — в ст. 3; *κακοβουλῶν τῆς Κακοδοτυχίας* — в ст. 7; *ἐπαρρηκράνευ, ἐκατεπίτρηεν, κατεγλύκαεν* — в ст. 1, 2, 10; *Εὐτυχιστοῦχία* — в ст. 9, 19), не говоря уже об анафорах, эпифорах и просто лексических повторах (из последних см. в ст. 5 и 6; 4 и 14; 16 и 18; 7 и 17; 8 и 20). Заметим, что анафора *δοῦς* применена в ст. 1—5, 11—12, 14; в трех стихах — 6, 10, 13 — присутствует то же слово, только перед ним стоит союз *καί*.

Повторами избилуют и тексты рыцарских романов, особенно такой ставшей постоянной формулой, как «промолвил и сказал», «ответил и сказал», например в «Велфандре и Хрисанце» ст. 200, 209, 524, 531, 559, 595, 800, 858, 883 и др.; в «Иверии и Маргароне» в рифмованной версии ст. 150, 214 и 243, 220 и 221, 306 и 307, 345 и 346; в нерифмованной версии ст. 397 и 402, 433 и 434, 665 и 668, 813 и 821, 821 и 825, 835 и 841 и др.

Есть и более обширные повторы целых стихов с небольшими изменениями или даже без них или половин и более стиха, например в «Велфандре»: 32 и 100, 119 и 198, 168 и 213, 169 и 214, 185 и 188, 216 и 1284, 218 и 1285, 241 и 270, 245 и 323, 769 и 790, 770 и 791, 1127 и 1138.

Повторами одинаковых словосочетаний (особенно вопросительных формул обращения), ставших неизменными формулами еще с гомеровских времен, избилуют тексты и романов, и сочинения «О Несчастьи и Счастьи». Например, стихи 28 и 30; 27 и 31; 32 и 33; 26 и 36; 32 и 37, 38; 66 (два слова в этой одной строке повторены дважды); 88 и 90; 66 и 83; 102, 103 и 109; 131, 132 и 135 (дважды повторено одно слово); 162 (то же); 76 и 185; 245 (то же); 284 и 292; 329 и 330; 364 и 365; 386 и 387; 405 и 409; 412 (повторено дважды однокорневое слово) и т. д.

Истинно византийский способ подачи той или иной информации наблюдаем в случаях преподнесения сведений о родителях героя или героини. Если эти сведения связаны с реальной топонимикой, то, как правило, они подаются предельно точно и ясно в одной фразе: «Хрисанца — дочь

великого царя великой Антиохии» («Велфандр и Хрисанца», ст. 5 заголовка, ст. 22 в основном тексте). Но вот в том же романе сообщается об отце Велфандра Родофиле, что он ромейский василевс (ст. 26); однако автор говорит об этом не сразу, а используя, так сказать, многоступенчатый прием: сначала в заголовке, в ст. 1 Велфандр назван ромейцем; далее в ст. 6 сказано: «А царствовал тогда Родофил тот самый», затем в ст. 9, 10: «вторым сыном был Велфандр от Родофила, того самого великого василевса». Наконец, в ст. 25 дается наиболее полная информация об этом правителе, который только здесь впервые назван ромейским:

Могущественным был василевсом тот Родофил
Имени ромейского, огромными землями
Тиранически правил, словно по природе был властелин;
И топархии в той округе были под его властью.

(«Велфандр и Хрисанца», ст. 25—28)

В сочинении «О Несчастьи и Счастьи» о встретившейся чужестранцу служанке Несчастья сперва говорится, что это была женщина (ст. 231), а потом уже уточняется: она была старухой (ст. 232). Многократные повторы с расширяющейся каждый раз информацией о владениях земельных и военной мощи отца Иверия также типичны для текста «Иверия и Маргароны». Античный роман не знал такого приема постепенного сообщения: он применялся в поэзии, а не в прозе.

Приемы романического повествования в Византии обусловлены не только идейной направленностью произведения, не только словесными художественными традициями, но и еще двумя факторами. Первый из них — форма (устная или письменная), в какой возникло все произведение или его основа; второй фактор — способ дальнейшего существования данного произведения. Вопросы эти заслуживают более пристального внимания.

3. Формы бытования поздних византийских романов

Степень разрешенности поставленных вопросов неодинакова. Второй вопрос выяснен исследователями бесспорно и вполне определенно, так что нам остается лишь повторить их выводы и добавить ряд примеров, подтверждающих справедливость высказанной точки зрения. Решение же первого вопроса требует еще некоторых усилий. Тот однозначный ответ на него, который давал в свое время Д. Гесселинг

или который сформулировал А. Д. Алексидзе⁴⁴, не может быть признан удовлетворительным. На наш взгляд, здесь вообще не должно быть однозначного решения. Вопрос следует решать индивидуально в отношении каждого отдельного произведения, в зависимости от возможного первоначального источника его. Так, основа «Каллимаха», скорее всего, возникла как устное повествование сказочного характера и, несомненно, в исконной греческой среде, ибо, согласно доказательству С. Ламброса, сюжет этого романа имеет много общего с сюжетами греческих и близких к ним албанских сказок⁴⁵. Но впоследствии, по нашему мнению, эта основа подвергалась (и, возможно, неоднократно) письменной фиксации; причем отдельные эпизоды в тот период варьировались до тех пор, пока не получили окончательной письменной обработки, выполненной Андроником Палеологом. Она-то и сохранилась до наших дней.

Такая история возникновения текста романа позволяет понять, почему автором сочинения, сугубо народного и по содержанию, и по форме, оказалось порфириородное лицо; кроме того, эта история объясняет до некоторой степени тот факт, что текст романа дошел до нас в единственной рукописи XV или XVI в.

То обстоятельство, что получивший на каком-то этапе своего существования письменное оформление текст мог подвергаться новой письменной редакции и даже письменным доработкам с целью расширения этого текста, показывает композиция «Каллимаха»: ведь этот роман состоит из двух частей (ст. 1—2487 и 2488—2607). Первая часть представляет собой логическое разностороннее развитие сюжетной линии, заканчивающейся в 2487 стихе. Далее следует почти зеркальное повторение этого содержания, только в сокращенном виде (ст. 2488—2590). Заметим, что это повторение оправдано подачей его через рассказ Хрисоррои и Каллимаха на суде; все же, на наш взгляд, слишком очевидно, что роман оканчивался текстом до этого повторения, а последнее сделано ради увеличения объема. Позднейшее расширение содержания, осуществленное после твердой фиксации основного текста, доказывается более совершенной ритмикой стихов 2488 сл.: по сравнению с предшествующим текстом романа в них в три раза меньше отклонений стихотворного ударения от разговорного.

Другие романы, по всей вероятности, возникли сразу в письменной форме, что явствует из некоторых слов текста. Например, в «Ахилледе», во 2-м стихе, автор вопрошает: *Καὶ πῶς νῦν γράψω τὰς ἀρχὰς* («И как напишу я начало?»). Та-

кой же вопрос находим в 1-м стихе нерифмованной версии «Иверия» с изменением грамматической формы одного лишь последнего слова: Καὶ πῶς νὰ γράψω τὴν ἀρχήν. Глагол γράψω повторен в 8-м стихе той же версии, но что примечательно — в сочетании с глаголами «говорить» и «рассказывать». Таким образом, в тех случаях, когда стоят только эти глаголы, нельзя утверждать первоначальное существование исключительно устной формы романа. Мы имеем в виду «Ливистра», ст. 3831, 3833—3835, где стоят оба эти глагола. Следует учесть, что ст. 3831 реконструирован издателем В. Вагнером, так же, как и ст. 3837, где конъектурой является очень существенное для решения интересующего нас вопроса слово γράψῃ. Если учесть сказанное выше, то эта конъектура вполне внушает доверие. Нельзя не согласиться также с мнением А. Д. Алексидзе, утверждающим, что «гипотезе устного формирования рыцарских романов. . . противоречит слишком уж четкая структура романов, их продуманная композиция»⁴⁶. В самом деле, такая сложная структура, которая, согласно доказательству того же исследователя, присуща «Велфандру» и «Ливистру», не могла первоначально сложиться в устном виде.

Что касается рифмованной версии «Иверия», то выше уже приводилось признание поэта в переработке имевшегося в его распоряжении письменного текста (с. 160). Таковы соображения по решению первого вопроса о способе возникновения в поздней Византии памятников романического жанра.

Теперь о том, в какой форме существовали поздние византийские романы. А. Д. Алексидзе нашел чрезвычайно верное его решение, признавая публичную рецитацию, существовавшую параллельно индивидуальному чтению. Он основывается на таких словах в «Каллимахе», как τῶν ἀναγινώσκόντων («прочитавших») (ст. 1961) и ἴδης τὴν γραφὴν («увидишь написанное») (ст. 20), на обращении к слушателям в «Велфандре» (ст. 1, 23). К этим примерам можно добавить другие, подтверждающие ту же мысль: в рифмованной версии «Иверия» читаем то же: «. . . когда увидите начало» (ст. 8); «что хотите услышать в этом рассказе» (ст. 7); «если я и ошибусь где-нибудь, то тот, кто прочтет. . .» (ст. 11). В «Ахиллеиде»: «. . . а прочитавшие эту историю, узнаете. . .» (ст. 1810, 1811); «теперь все послушайте этот рассказ» (ст. 11). Вспомним из «Велфандра» ст. 1343 (пер. см. выше). В «Иверии» автор тоже обращается к слушателю: «Послушай же, что произошло. . .» (ст. 632). Наконец, в «Утешительном слове о Несчастье и Счастье»: «. . . сюда сберитесь сегодня,

придите ко мне, и я расскажу вам о тяготах несчастья» (ст. 15, 16).

В заключение напомним очень важный вывод из книги А. Д. Алексидзе: «Расширение аудитории рыцарского романа было связано с ростом его популярности, с его определенной демократизацией (в смысле ослабления книжной традиции и уменьшения языковых архаизмов). Эти процессы были взаимопределяющими, взаимообусловленными».

Усиление демократизации — следствие многих исторических и духовных процессов, характерных для поздней Византии, отразившихся на содержании и форме рассматриваемого жанра. В свете решаемой нами проблемы наиболее значительны обстоятельства, связанные с процессом развития нового литературного языка, с идейной значимостью образов главных героев и с одной из первейших художественных основ сюжетной линии романа, которая заключается в специфике художественного вымысла. Эти обстоятельства составят предмет рассмотрения в следующей главе.

Глава вторая

СПЕЦИФИКА ПОНЯТИЯ «РОМАНИЧЕСКИЙ ЖАНР» В ВИЗАНТИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Любое художественное произведение — результат взаимодействия трех главенствующих принципов: идейного замысла, языкового выражения и жанровой формы. Все эти принципы историчны, и каждый из них имеет свои особенности у каждого народа, для каждой эпохи. Разумеется, в них есть и общечеловеческое содержание, и общие для многих народов способы выражения, обусловленные сходством в характере мышления людей различной этнической принадлежности. Кроме того, следствием некоторых осуществленных в художественном произведении принципов оказываются признаки, очевидные при первом взгляде на текст произведения: например, качество языка (живой язык или книжный; стихи или проза). Самоочевидное в жанровой форме — прежде всего композиция: в скольких частях заключено все произведение, последовательно развивается сюжет или с отступлениями.

Другие признаки не очевидны с первого взгляда: они составляют внутреннюю основу текста произведения. Например, в той же языковой материи это звуковая организация речи (ономатопея), а также определенный, присущий

лишь этому автору речевой ритм стиха или прозы, возникающий как результат свойственной только данному автору манеры словообразования и составления словосочетаний. В жанровом воплощении это, к примеру, та же композиция, но имеющая более сложные и — главное — индивидуальные признаки: композиция может составлять определенную геометрическую фигуру — круг или другую форму расположения материала — диптих, триптих, каждая из частей которого может заключать в себе символический смысл, а может и не заключать, и т. д. Те и другие особенности одинаково существенны для идейно-художественной субстанции произведения. В этой главе проанализируем только легко различимые идейно-художественные признаки византийских романов.

Первый из таких признаков — язык. Его составляют заключенные в стихотворную форму новые литературные лексико-фразеологические сочетания, соответствующие фонетическим и грамматическим нормам живого разговорного языка того времени. В том аспекте, на какой мы сейчас указали, язык не есть следствие конструирующих принципов содержания (таким следствием является стиль). Два других признака — главный идейный смысл произведения и жанровая форма — в высшей степени обусловлены принципами конструирования содержания.

Главный идейный смысл произведения — это нашедший словесное воплощение признак содержания, неразрывно связанный с сюжетными мотивами, композицией, обрисовкой обстоятельств, ситуаций, в которых «живут» и действуют герои, совершая те, а не иные поступки. То есть это тот идейный замысел автора, который обусловил не только специфику сюжетных мотивов, но и характер образов героев — главных и второстепенных.

Второй из указанных признаков — жанровая форма романа — включает в себе результат соединения отдельных элементов эпоса, лирики, драмы. Это новое качество опосредовано главным объединяющим те элементы принципом — художественным вымыслом. Отсюда необходимость сосредоточить внимание на трех моментах, составляющих специфику понятия «романический жанр» в народной византийской литературе: в области языка — на стихосложении и словообразовании; в области идейного содержания произведения — на образах главного героя и героини; в области формы выражения содержания — на первейшем из факторов, отличающих роман от всех иных жанровых форм, — на художественном вымысле.

1. Новый литературный язык и его значение для развития жанра

Проблему целесообразно рассмотреть сначала в отношении стихосложения, а затем — словообразования.

Насколько утратилась разница в произношении долгих и кратких слогов, вследствие чего разрушилась античная квантитативная метрика, можно продемонстрировать на преобладающем количестве стихов романтических текстов. Разумеется, в этих стихах тоже различается ударение позиционное и ударение, так сказать, природное, свойственное слову прежде всего не в стихотворной речи, а в обычной, прозаической. В этой связи наблюдаем одну закономерность, также типичную для нового живого языка Византии: тексты поздних византийских романов позволяют констатировать не абсолютное, но преобладающее совпадение (около 90 % из 100 %) стихотворного ударения с ударением разговорным¹. Отклонения от нормы разговорной тоники составляют в «Велфандре», например, всего лишь около 9 % (точнее — 8,85 %); причем небольшая часть отклонений приходится на служебные слова (22 отклонения из 62) и на первую стопу (21 отклонение из тех же 62). Такие показатели дает текст романа XIV в. По сравнению с Гротта-ферратским текстом «Дигениса Акрита» XI—XII вв. это уже прогресс: там несовпадений значительно больше (14,4 % из 100 %), и основная их часть затрагивает неслужебные слова (71 случай из 101). Несовпадения ударений есть и в указанном романе, и в эпосе почти в каждой строке, но если в романе преобладает по одному несовпадению в строке (по два несовпадения редко: из 100 стихов «Велфандра» всего в девяти: ст. 11, 17, 20, 24, 30, 43, 50, 87, 97), т. е. около 14 % (и лишь один случай троекратного несовпадения — ст. 35), то в эпосе число несовпадений по два ударения значительно большее (24 из 101, т. е. около 24 %, точнее — 23,7 %); троекратное несовпадение встречается дважды на сто первых стихов: ст. 35, 41.

В том и другом памятнике есть отдельные стихи с полным совпадением стихотворного ритма с прозаическим ударением; в «Велфандре» — ст. 3, 5, 8, 10, 14, 15, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 37, 38, 46, 55, 56, 60, 66, 69, 70, 72, 77, 86, 90, 92, 94, 100 (всего 28 стихов). В эпосе на протяжении 30—129-го стихов — 32, 36, 37, 42, 44, 52, 53, 56, 61, 63, 65, 67, 70, 71, 74, 81, 84, 87, 90, 92, 94, 99, 100, 112, 114, 123, 125 (всего 27 стихов). Как видим, «идеальные», «образцовые» стихи (без отклонений стихотворного ударения от разговорного)

в том и другом памятнике довольно часты, и общее их количество приблизительно одинаково.

Замечательна одна, казалось бы, незначительная, но красноречивая деталь: длинные (четырёх-, пятислоговые и более) слова в том и другом памятнике поэт подобрал такие, чтобы вторичное слабое ударение в них падало на необходимые слоги, не нарушая при этом главного стихотворного ударения, совпавшего с ударением разговорным. Таковы в «Велфандре» стихи 3, 8, 16, 19; в «Дигенисе Акрите» стихи 52, 53, 111 из I песни. Примеры можно продолжить.

Имена собственные тоже в большинстве случаев поставлены в такой позиции, при которой разговорное ударение не перемещается: см. в «Велфандре» стихи 9, 15, 21, 22, 25, 44, 46, 50, 56, 65, 83, 86, 89, 91, 96 и др.; исключений из первых ста стихов только два: ст. 30, 43.

Кроме того, большинство стихов строго выдерживают надлежащее количество слогов — 15, и лишь иногда это количество достигает числа 16, еще реже — 17. В таких случаях действует закон стяжения. В романических текстах он проявляет себя довольно редко: в 22 случаях на первые сто стихов в «Велфандре» (в эпосе еще реже: 5 раз на то же количество стихов). Причем в эти примеры стяжения мы включили не только сугубо стихотворные, так сказать, индивидуально-позиционные случаи стяжения, но и стяжение *ю*, которое, по-видимому, существовало и в разговорном языке того времени ². В «Велфандре» стяжение этих гласных необходимо во всех строках, где оно встречается (ст. 12, 22, 38, 75, 78, 128, 260, 1346), при единственном исключении: в ст. 408 сочетание *ю* есть, но стяжения его не требуется.

На основании вышесказанного можно сформулировать такой общий вывод: метрическая организация звуковых элементов стихов, в которых заключено содержание поздних византийских романов, осуществлялась в рамках нового литературного языка эпохи. Эта организация способствовала выработке и закреплению силлабо-тонической системы стихосложения, что явствует из двух фактов: во-первых, количество слогов в стихотворной строке составляет практически неизменное число 15; во-вторых, ритм в этих 15-ти слогах образуется не посредством чередования долгих и кратких гласных звуков, а посредством чередования ударных и безударных слогов; причем, что особенно важно, — позиционное ударение в стихе в большинстве случаев совпадало с ударением при обычном прозаическом произнесении того же слова в живом разговорном языке того времени. Мало того, слабое, дополнительное ударение, образующееся в длинных

словах при соответствующей их позиции, давало в результате их постановки тот эффект, при котором сильное главное стихотворное ударение приходилось в большинстве случаев на сильную стопу и совпадало с разговорным ударением в этом слове. Сильными стопами оказывались первая, шестая и седьмая, но особенно седьмая, где было стопроцентное совпадение того и другого ударения. В четвертой стопе в 60% ударения разговорного не наблюдалось, однако была смысловая пауза, делившая стих на две почти равные части. То есть стих четко фиксировался в окончании, а в середине еще не всегда. Иными словами, акцентная константа в конце стиха была постоянной, а в середине непостоянной. Это и понятно: стих еще не сформировался окончательно, но был на пути к формированию; поскольку число слогов постоянно в стихотворной строке и ритм задается чередованием сильных и слабых слогов, то стих следует определить приближающимся к силлабо-тоническому, но еще не устоявшимся, не сформировавшимся окончательно.

Четкая фиксация конца стиха непременно разговорным ударением облегчала слуховое его восприятие, к которому прибегали многие из необразованных или малообразованных представителей населения Византии. Лучшему пониманию текста способствовал и синтаксис стихотворных фраз, ибо в нем паратаксис преобладал над гипотаксисом. Так, в «Велфандре и Хрисанце», например, всего 347 фраз. Преобладающая их длина — 5—8 строк, хотя отдельные фразы достигают 12—18 строк. Из этого числа фраз 325 сложносочиненных и только 22 сложноподчиненных. Применение пятнадцатисложника позволяло строить длинные фразы с преобладанием паратаксиса над гипотаксисом; причем смысл любой фразы — простой или входящей в конструкцию с сочинением или подчинением, — как правило, совпадал с длиной стихотворной строки. Как и в эпосе, синтаксический строй фраз в метрических и смысловых позициях был организован таким образом, что не давал возможности для анжанбемана: не случайно в том же «Велфандре» он встречается лишь дважды: в ст. 96, 97 и 1334, 1335.

Таков общий итог при рассмотрении одной — стихотворной — стороны проблемы нового литературного языка и его значения для развития в Византии жанра романа. Вторая сторона этой проблемы заключена, как уже говорилось, в области словообразования. Самую примечательную черту в этой области составляют так называемые *verba composita*. Сложносоставные слова — не только авторская, индивидуальная оригинальность какого-либо одного или двух

романов, но отличительная черта всех византийских романов по сравнению с древнегреческими романами поздней поры: там *verba composita* не было, хотя составлять сложные слова для прозы (а поздние греческие романы — это исключительно прозаические сочинения) было значительно легче, нежели сочинять их для стихов. Тем не менее ни один из византийских романистов не преминул показать свои способности в создании такого рода неологизмов, оставшихся в большинстве своем ἀπαξ λεγόμενα.

Вот, например, как выглядят стихи в «Ахилленде», сочиненные либо целиком, либо частично при помощи таких длинных, сложносоставных слов (намеренно приводим их в той последовательности, в какой они встречаются в тексте):

ἔσαν τὸ ποικιλόμορφον καὶ χάριτος λιβάσιν
ἢ [Κύπρις φέρει] πρεσβύς, μυριοκατακοσμεῖτο.
(см. 737, 738)

φεγγαροεγαλόφθαλμος ἦτον ἢ κόρη ἐκείνη.
(см. 813)

καὶ κόκκινονπλουμόχειλη, σελήνης λαμπροτέρα,
μαρμαροχιονόδοντος, γλυκοστοματοβρύσις.
ἀσπροκόκκινονμάγουλη, γέννημα τῶν χαρίτων,
κρυσταλοχιονοτράχηλος, ὑπερβασταλμένη,
στρογγυλο-ἐμμορφοπούγουνη καὶ κάλλος εἶχεν ξένον.
(см. 816—820)

См. также стихи 866, 1016, 1070, 1078, 1081, 1082, 1754, 1755.

Пытаясь передать характер многоступенчатых образований, воспользуемся средствами дословного прозаического перевода, с некоторой перестановкой отдельных слов в целях достижения большей ясности:

Когда Киприда тотчас делает³ луг разноцветным,
<полным> харит, тысячекратноукрашая его.
(см. 737, 738)

Светолуннобольшеглазая была та дева.
(см. 813)

Пунцовоизукрашенногубая, луны яснее,
мраморноснежнозубая, сладостьисточающеустая,
белорозовощекая, порождение харит,
кристалльнобелошесая, высокорослая,
округлокрасивоногая, словом, красоту имела необычайную.
(см. 816—820)

Знай, дева-любовь, тысячекратнопреlestная.
(см. 866)

И она, непорабощенная, тотчас же стала рабыней.

(ст. 1016)

Тотчас она падает в обморок и прислоняется к фисташковому дереву <?>

(ст. 1070)

<Но едва слышав топот чудесных коней Ахилла, она> тотчас воспрянула духом и упала на цветы.

(ст. 1078)

Он обнимает сладостную свою <деву>, многократно целует ее, и дева крепко обняла юношу.

(ст. 1081, 1082)

... И полей <землю> розовой водой и пусть благоухает <точнее — пусть пахнет мускусом> и пусть расцветают розы на могиле моей красавицы.

(ст. 1754, 1755)

Первое, что обращает на себя внимание, — объект описания. Ст. 737, 738 — пейзажная зарисовка, относящаяся к весеннему времени года: перед этим говорится, что наступил май, когда весело поют соловьи и другие птицы, когда деревья и цветы — все расцветает. Ст. 813, 816—820, 866 посвящены описанию внешности девы, возлюбленной Ахилла, родственницы Патрокла; ст. 1016 передает зарождение страсти у девы после того, как ее сердце пронзила стрела Эрота; ст. 1070—1078 описывают печаль девы, удрученной разлукой с любимым, и возвращение к ней радости, едва она слышала конский топот; ст. 1081 сл. описывают встречу Ахилла с девой после долгой разлуки; ст. 1754—1755 — слова из прямой речи Ахилла, оплакивающего смерть возлюбленной на ее могиле перед тем, как вонзит он в свою грудь кинжал.

Во всех остальных романах сложные слова тоже относятся главным образом либо к описанию внешности героини или героя, либо к различного рода экфразам, объект которых — произведения статуарного или фонтанного искусства, находящиеся в саду, сам этот сад, или еще какие-либо эстетически прекрасные или необычайные предметы, а также эмоциональные ощущения человека. Цель таких сложных слов — создать усиленную выразительность в целом ряде особых, кульминационных описаний:

а) *душевное состояние человека*: Велфандр не просто ненавидим отцом, а «тысячекратноненавидим» (*μυριοκαταφροεῖτον* — ст. 12; *μυριοκαταφροῦτον* — ст. 38); тот, кто войдет в Эротокастрон (т. е. замок Эрота. — *Т. II.*), не испытывав воздействия его стрелы, должен быть не просто проклят,

а «прокляты многотысячекратно» (μυριοχιλιοκατάρδοτον — ст. 260); расставаясь с родным, любимым и любящим братом Филармом, Велфандр не просто целует его, а «тысячекратноцелует» (μυριοκαταφιλεῖ τον — ст. 78); Филарм не смог перенести сердечного пыла при отъезде Велфандра и потерял сознание (καρδιοφλόγησιν — ст. 75 сл.); в «Иверии и Маргароне» героиня скрывает ото всех «сердечносжигающую» любовь к Иверию (употреблено прилагательное, такое же по составу, как и в последнем примере из «Велфандра»: καρδιοφλόγησιν — ст. 743);

б) *внешний вид человека, неодушевленного предмета*: Велфандр был «кудрявоголовый» (ζγουροκέφαλος — ст. 34); огненная река, которую видит Велфандр во владениях Эрота, — это и τὸ φλογόταμον (ст. 254), и πυροφλογόταμον (ст. 268); вода, текущая в источнике Эрота, — «снежнокристалльная» (χιονοκρύσταλλον ὕδωρ — ст. 296); сидящая на ветвях в его саду деревянная красавица «изваяние» — «рубанкомрожденная», «рубанкомвытаченная» (ροῦκανοτέκτων, ἐρροικανοτεόρνευσεν — ст. 289, 290); чаша, в которую наливается вода в саду Эрота, — «круглотоворомвытаченная» (στρογγυλολαξευτόμορφον — ст. 303); знак Зодиака на стене одного из покоев царя Эрота был «узорчатовытаченным» (ποικιλολαξευμένα — ст. 339) и т. д.

Многосоставные словообразования были отличительной чертой греческого языка на всем протяжении древней истории греческого народа — от архаики до конца античности: вспомним гомеровский эпитет Одиссея «хитроумный» (ποικιλομήτης) («Илиада», XI, 482; «Одиссея», III, 163; XIII, 293⁴), Зевса (гомеровский гимн Аполлону, 322), Гермеса (гомеровский гимн Гермесу, 155), более не встречающийся ни у кого из древнегреческих авторов. Вспомним также эпитет πολύτροπος, встречающийся не только у Гомера («Одиссея», I, 1; X, 330; см. также гомеровский гимн Гермесу, 13, 439), но и у Фукидида («История», III, 83), Платона («Политик», 291 в; «Гиппий Младший», 364 е), Плутарха («Жизнь Алкивиада», 24), или γλαυκῶπις — излюбленный эпитет Афины у Гомера («Илиада», I, 206; II, 279; IV, 439; V, 29, 133, 405, 719, 793 и др.; «Одиссея», I, 156, 221, 364, 399, 420; II, 13, 25, 218, 229 и др.; гомеровский гимн Аполлону, 323), Пиндара («Олимпийские песни», 6, 45), Еврипида (фрагменты, 1009), реже Луны (Эмпедокл, 42, 3). Все это были прилагательные. Из глагольных образований напомним хотя бы θεοπροπεῖν («возвещать волю богов», «прорицать»), к которому прибегали почти все древнегреческие авторы, например Гомер («Илиада», I, 109; «Одиссея», II, 184), Пиндар («Пифийские песни», 4, 190), Аристофан («Лягушки», 2, 922), Аполлоний Родосский («Аргонавтика», II, 922).

По многочисленности таких словоупотреблений ясно, что большинство этих слов вошло в основной состав лексики греческого языка и не относилось к ἀπαξ λεγόμενα какого-либо одного автора. Греческий язык предоставлял огромные возможности комбинировать один или два-три предлога с глаголом, причастием, прилагательным, существительным; достаточно раскрыть любую страницу словаря, хотя бы на двойной предлог ἐπεις и т. д. Очень часты были образования с прилагательными πολὺς и ποικίλος (в словаре И. Х. Дворецкого сложные слова, начинающиеся с πολυ-, занимают 21 полный столбец: стр. 1342 (конец) — 1353; с ποικίλος — один столбец: стр. 1337). Кстати сказать, прилагательное ποικιλόμορφος («пестрый», «разноцветный», «узорчатый»), которое мы встретили в «Ахиллеиде», было у древних греков: у Аристофана так названы плящи («Плутос», 530). А вот слова πορφύρεννητος («порфирородный», «багрянородный») у них не было; это образование принадлежит византийцам, и оно очень полюбилось им, став признаком человека царского происхождения, а для одного из императоров, Константина VII (913—959 гг.), это определение играло роль второго имени. В «Велфандре» это слово встречается неоднократно, поскольку речь идет о двух сыновьях некоего ромейского василевса (ст. 8), а также о Хрисанце, дочери короля Антиохии (ст. 388, 423, 952).

Из сказанного следует, что одни из длинных сложносо- ставных слов входили в общий фонд греческого языка средне- вековой поры, другие встречались только в данном тексте и составляли отличительную черту стиля и, как увидим в главе III, — речевого ритма произведения. Особенно много таких ἀπαξ λεγόμενα в «Велфандре»: ст. 9, 34, 36, 62, 128, 130, 197, 237, 238, 247, 254, 268, 285, 289, 290, 296, 303, 305, 336, 339, 340, 342, 351, 353, 359, 360, 371, 388, 398, 407, 410, 414, 422, 423, 441, 475, 476, 477, 480, 485, 486, 516, 535, 547, 584, 623, 624, 626, 653, 665, 686, 688, 694, 703, 705, 706, 708, 731, 750, 771, 816, 825, 834, 863, 909, 915, 952, 992, 1023, 1090, 1129, 1161, 1175, 1249, 1269, 1276, 1293, 1299, 1310, 1347 (всего в романе 1348 стихов).

Из приведенных выше примеров явствует, что иногда ав- торы комбинировали одни и те же слова в разном порядке их следования; например автор «Ахиллеиды» пишет χρυστα- λοχινοστράχηλος (ст. 819) и στρόγγυλο-ἐμμορφοπούρουνη (ст. 820); автор же «Велфандра» — χινοκρύσταλλον (ст. 296) и στρόγγυ- λοαἰετομόρφον (ст. 303) (перевод см. выше); автор «Ливистра» слово κρύσταλλον сочетает с другим словом — σάρξ («тело»), добиваясь эпитета κρυσταλλόσκαρκος к τράχηλος («шея») (ст. 1409).

Излюблены сочетания со словами *μυρίος, ποικίλος, συχρός, Ἐρωτόκλατρον, χιών, εἶ, μορφόс, μάρμαρος*. Иногда получается прекрасный оксюморон: *τῆς πικρογλυκοχάριτας* («Велфандр», ст. 441) — «горькосладкие прелести замка Эрота».

Из частей речи сочетаются весьма многие: числительные, прилагательные, приставки, предлоги, причастия, глаголы, существительные; иногда соединяются два прилагательных и одно существительное и возникает новое прилагательное (последний из приведенных сейчас примеров); иногда два существительных образуют прилагательное (*χιονοκρύσταλλος* — «Велфандр», ст. 296); иногда прилагательное сочетается с причастием и существительным (*πυρογγυλοαἰετομόρφον* — ст. 303); иногда соединяются два или три существительных (*φλογοπόταμον, πυροφλογοπόταμον* — ст. 254, 268). Как видим, все эти сочетания построены легко и свободно, а главное — по законам морфологии греческого языка и таким образом, чтобы с их помощью сочинить правильный ямбический пятнадцатисложник.

Вполне понятно, что все эти лексико-фразеологические сочетания призваны воплотить тот или иной идейный замысел творца произведения; причем в данном случае не имеет принципиального значения, был ли творец в единственном числе или во множественном, был ли он первоначальным и единственным автором или последующим редактором: ведь мы рассматриваем окончательно сложившуюся, дошедшую до нас форму произведения. Следствием определенного замысла является главный идейный смысл произведения. По сравнению с эпосом мы имеем в романе значительное изменение главной идеи, а следовательно, и темы повествования: цель автора состоит теперь в изображении не воинской доблести одного индивидуума, каким был Дигенис Акрит, или Ахилл, или Александр Македонский, а в изображении любви двух сердец, и любви не возвышенно-абстрактной, какой по сути своей была у византийцев любовь к богу, а самой что ни на есть чувственной, далекой от какой-либо абстракции. Поэтому даже Ахилл в романе, как мы убедились (гл. I), переменил свою военную доблестную сущность на сущность любящего человека, страдающего от любви и от потери любимой жены.

Тема любви наиболее типична для лирического произведения, но смысл ее зависит от того, в каком плане и какими средствами она разработана. Эти вопросы станут предметом более пристального дальнейшего рассмотрения, но чтобы ясно было сейчас, скажем кратко, что в формирующемся жанре византийского народного романа, как и в сформиро-

вавшимся позднем античном, эта тема развернута в одном и том же плане: его составляют мотивы, изображающие препятствия на пути соединения двух любящих сердец, и мотивы, посредством которых эти препятствия преодолеваются.

Основную идею романа византийцы воплощали не в рассуждениях и описаниях от лица автора, но в рассказах о поступках действующих лиц, в изображении самих поступков, а также в словах, произносимых героями. То есть в значительной степени воплощение той или иной идеи было опосредовано конструированием образов главных героев. В этом состоит первейшая специфика византийского романического жанра, вытекающая из принципов конструирования содержания. Рассмотрим эти вопросы подробнее.

2. Специфика образов главных героев

Специфические черты в образе главного героя романа раскрываются в двух аспектах: идейном и композиционном. Особенно четко они проявляются при сравнении образа героя романического произведения с образом эпического героя. Основное отличие одного героя от другого прекрасно сформулировал М. Бахтин; он очень тонко заметил, что в героическом эпосе нет расхождения между подлинной сущностью героя и его внешним проявлением: «Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности»⁵. Из-за отсутствия такого расхождения эпический герой с самого начала своего появления выражает смысл большого коллектива; романический же герой, хотя в большинстве случаев и приходит к нему, но через сугубо индивидуальное начало, через собственное «я», т. е. через свою личную жизнь, в течение которой он борется с судьбой и с обстоятельствами, препятствующими ему в достижении его цели. Вот почему, говоря словами М. Бахтина, «одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы или меньше своей человечности»⁶. Именно эти различия эпического героя от романического со всей очевидностью проступают в византийских народных памятниках. В эпических памятниках мы наблюдали полное слияние в выражении идеала эпического героя с идеалом большой общности людей, его чаяний с чаяниями народа, со средой только его собственной.

В византийском романе герой и среда разобщены в силу противоречий между его идеалом и идеалом этой среды.

Это обстоятельство четко выражено в мотиве, суть которого — бегство героя из родного дома, разрыв со своей средой. Византийские авторы заставляют покидать родной дом всех героев, даже Ахилла, который сперва отражает врага в пределах своей земли, а потом, преследуя его, доходит до исконных владений этого вражеского царя, где и встречается его прекрасную дочь, без которой не мыслит себе дальнейшей жизни. Таким образом, в эпосе общественный идеал точно соответствовал индивидуальному; в романе такого соответствия нет. В эпосе преобладала атмосфера военно-героическая; в романе всюду атмосфера сугубо личной жизни, личной судьбы.

В эпосе основной проблемой была такая: человек и война. Необходимая цель — защитить себя и других от врагов, кто бы они ни были, — свои, чужие, иноверцы, или захватчики невесты, жены, дома, земли. Средство защиты — борьба с врагом (частный случай — борьба с олицетворением смерти — Хароном).

В романе проблема сводится к соотношению: человек и личная судьба, у каждого своя, поэтому герой индивидуален; в эпосе, в силу того что судьба героя слита воедино с судьбой большой общности и он — ее представитель и защитник, герои разных произведений имеют массу общих черт, затмеваящих их индивидуальность. В романе же судьба индивидуальна для каждого героя. Необходимая его цель — добиться личного индивидуального счастья через любовь к женщине, на пути к которой судьба чинит ему препятствия. Средство достижения цели — борьба с судьбой. Преодолевая ее, герой вырабатывает свою оригинальную личность и приходит к прежней, покинутой им ранее людской общности, возвращается в свою среду, достигая счастья⁷. Особенно явственно это в образе Велфандра: убежав из родного дома от ненависти отца, он возвращается через несколько лет к нему же, только отец уже сменил гнев на милость; он потерял прежде горячо любимого им первенца Филарма, и теперь вся его любовь обращена лишь к Велфандру.

Поскольку герой обретает счастье через любовь к избраннице своего сердца, которая играет значительную роль, помогая ему добиться этого личного счастья, то женщина также становится героиней романа, героиней действия; она также борется за свое счастье (особенно Хрисанца), также претерпевает временную и пространственную разлуку (Хрисоррея, Маргарона, Плацафлора). То есть женщина становится героиней романа в той же степени, в какой героем является мужчина, и потому мы в праве говорить о романе-

ческих образах главных героев во множественном числе по отношению к каждому отдельному роману.

Все сказанное позволяет понять различия между эпосом и романом, касающиеся образов главных героев. Итак, в центре внимания эпического автора — общественное дело (если личное, то с общественным резонансом, как в песне Ародафнусы или в песнях о Генрихе Генегауском). Общественный резонанс этого дела достигает одной, сугубо конкретной группы людей в конкретный (обычно недлительный) промежуток времени. В центре внимания романиста — сугубо личная жизнь героя и героини, сугубо личное их дело; охват жизни героев — от рождения до свадьбы; в эпосе часто от рождения до смерти. Однако общественный резонанс в романе значительнее, чем в эпосе, ибо через двух индивидуумов он обретает общечеловеческий смысл, поучительный для всех времен и народов. Эта разница в широте этического смысла составляет одно из существенных отличий романического жанрового функционирования от жанровых возможностей, имеющих в эпосе.

Второе отличие — богатое разнообразие мотивировок действий героев в романе и однообразие их в эпосе. Начнем с того, что уже первый мотив, связанный с судьбой героя, — уход из родного дома — мотивируется в каждом романе и мотивируется по-разному. Различные причины бегства героев указаны в книге А. Д. Алексидзе⁸. Именно этой мотивировкой сразу обрисовывается существенный момент в жизни героя: Каллимах — младший из трех сыновей престарелого царя, который одинаково любит каждого из них и потому не может решить, кому отдать «венец самодержавия» (ст. 36)⁹, не испытав каждого в отдельности вдали от их родного дома (ст. 57 сл.). У Велфандра вначале иная судьба: хотя он, как и Каллимах, тоже младший сын василевса, но имеет только одного брата Филарма (ст. 9 сл.), а главное — ненавидим отцом с самого рождения и бежит из дома от этой ненависти (ст. 13, 39 сл.). Иверий просто как истый рыцарь отправляется в чужие страны, обуреваемый жаждой славы и приключений (ст. 148 сл.). Флорий по велению отца, саррацинского короля Филиппа, едет к другому двору для завершения своего образования. Латинский рыцарь Ливистр по велению царя Эрота отправляется с сотней рыцарей на поиски своей возлюбленной. Ахилл оказывается на чужой вражеской земле, преследуя своего врага. Поступки героя после встречи с любимой также богато разнообразны и обусловлены препятствиями, возникающими на пути к соединению с любимой.

В отличие от романов эпосу свойственно однообразие мотивов действий героя: и во время войны, и во время мира его заставляют действовать лишь вражеские поступки. Изображение борьбы с врагом, кто бы он ни был, также однообразно: поединок, в лучшем случае с применением разного оружия. В романе, напротив, большое место занимает многогранное изображение любовного чувства от его зарождения до длительной кульминации (о развитии этого чувства по этапам будет сказано ниже при раскрытии специфики построения образа героя и героини); различны также причины разлуки главных героев и средства к достижению их соединения. Но главное — все действия героев мотивированы борьбой за личное счастье, за законное соединение в браке. В такой концепции человеческой жизни, которой отмечены в Византии XIV—XV века, нашел выражение широко развитый по сравнению с предшествующим временем идеал человеческой жизни; в воспевании чувства любви вообще и любви как основы семейного счастья в частности нельзя не видеть предварения идей Ренессанса.

Подводя итог сравнению византийского романа с эпосом, следует сказать, что, во-первых, в эпосе, не испытавшем влияния романа, изображение внутренней жизни человека, его чувств и эмоций, как правило, минимально (исключения бывают, но они не типичны; изображение любви в эпосе «Дигенис Акрит» введено под влиянием тех же византийских романов¹⁰). Содержание же романа от начала и до конца заполнено изображением внутренней, духовной, личной жизни, освещенной светом чистой, первой, юной, верной, неугасаемой любви.

Во-вторых, герой эпоса предстает в единственном измерении в бою. Герой романа изображается в различных измерениях, в различных временных и пространственных обстоятельствах: у себя на родине, в чужом краю, среди друзей или среди пиратов, до знакомства с любимой, при встрече с ней, в разлуке, во время вторичной встречи. Героиня предстает в несколько ограниченных по сравнению с героем обстоятельствах, но не намного: она появляется обычно позже героя, покидает родной дом только вместе с ним и также преодолевает различные препятствия на пути к соединению с избранником своего сердца.

В-третьих, герой эпоса однолинеен, однозначен в своем характере, который дан без какого-либо развития и изменения; в романе характер героя меняется, он мужает; характер героини иногда задан с первого ее появления (если ее постигает любовь с первого взгляда); иногда ее характер меня-

ется (если ее не постигает такая любовь), она становится более страстной и решительной. Пример первого образа — Хрисорроя, Хрисанца, Маргарона, Пладафлора; пример второго — Родамна, Поликсена.

В-четвертых, в эпосе нет нескольких, почти равнозначных героев в одном и том же произведении, чьи судьбы переплетались бы. В романе же такие герои есть, например в «Ливистре» оказались тесно связанными судьбы трех любящих пар. Следует отметить разницу в положениях героя и героини в романе: у героини коррелятов любимого нет, соперниц тоже нет; у героя — коррелятов любимой тоже нет, даже если он и вынужден вступить в брак с другой, как это делает Велфандр по совету самой же Хрисанцы. Однако соперники у героя могут быть: это дракон-людоед и некий иноземный царь, влюбившийся в Хрисоррою («Каллимах и Хрисорроя»), это Бердерих, обманным путем похищающий Родамну («Ливистр и Родамна»). Но героиня всегда хранит при этом целомудрие и верность своему любимому. Правда, соперники бывают не всегда: Велфандр, Иверий, Флорий и Ахилл их не имеют.

В связи с вышесказанным закономерен вопрос: индивидуализированы ли образы героя и героини в романе? Этот вопрос касается другого аспекта, в каком предстают их образы, а именно композиционного, который поможет нам понять, что имеется общего и что особенного в построении образов главных героев романа.

Во-первых, в них есть и общее, и особенное. Так, мужские и женские имена в исконных греческих романах выражают основную черту характера героя. Это их общее (в романах западного происхождения — иное; «Ахиллеида» здесь также не в счет, так как она относится к пограничной полосе между эпосом и романом и не вполне оторвана от мифологического материала). Однако черта эта индивидуальна для каждого мужского имени. В женских именах (опять же в отношении романов только греческого происхождения) первоначально нет ярко выраженной индивидуальности: и Хрисорроя, и Хрисанца — «золотые», только одна — «текущее золото» (χρυσός и ρόη), другая — «золотоножка» (ῥυτίς — «голень ноги») ¹¹. Так в двух наиболее ранних романах.

В более позднем «Ливистре» индивидуализация выражена отчетливее: имя Родамны несет в себе иной образ — не золота, а розы; имя Меланфии — дословно «черный цветок», т. е. нечто зловещее — потому она и умирает преждевременно; имя Миртаны, напротив, образовано от слова,

обозначающего приятное растение — мирт: τὸ μύρτον — «мирт» (плод), «миртовая ветвь», или ἡ μύρτος — «мирт» (растение) и ассоциируется со словом μυρτόλη — «мировое масло». Ее судьба более отрадна: долгие годы она скрывает свою любовь к Клитовосу, но в конце концов обретает с ним супружеское счастье.

Прозрачна семантика и двух мужских «говорящих» имен — Каллимах и Велфандр: «Славный воин» и «Прекрасный муж». Но значение имен «Ливистр» и «Клитовос» не прозрачно и не выяснено. Нам кажется, что первое имя — Λιβίστρος — образовано от глагола λύω («развязываю», «освобождаю») и существительного βίβων («бизон») с незначительным изменением последнего слова так же, как оно изменено в имени Миртана (Μυρτάνη), образованном, скорее всего, от слова μυρτόλη («мировое масло»). Имя Клитовос — Κλειτοβός — от глагола κλείω («загоняю», «запираю») и существительного βούς («бык») также с незначительным изменением второго компонента (ср. βοσκός — «пастух»). Таким образом, «Ливистр» означает «Освобождающий бизона», «Клитовос» — «Загоняющий быка».

Говорящие имена — не новое, внесенное византийскими романистами; они встречались еще в древнегреческой литературе. Однако там они не были обязательными для того или иного жанра. Здесь же их можно считать обязательными, ибо ни один подлинно византийский роман в совершенной его форме не обходится без говорящего имени; в этом смысле такое имя можно считать отличительной особенностью романического героя византийской литературы. Говорящее имя соответствует характеру героя, характер же его обусловлен особым построением образа. Специфика заключена в портретно-этической характеристике, которая дается герою уже в начале романа. Причем внешность героя составляет единое целое с характеристикой его внутренних качеств; этого единства автор достигает постановкой слов, описывающих лицо и фигуру героя, в один ряд со словами, из которых явствует, что он отважен, доблестен, разумен. Так воплощается своеобразный идеал калокагатии, известный грекам еще с древнейших времен. Посмотрим, как он звучит у византийцев. У разных авторов он почти одинаков. Так, в «Каллимахе» этот идеал выражен дважды через небольшой промежуток стихотворных строк (ст. 29—32 и 62—65), оба раза в четырех строках и в начале произведения. Но в первом случае дана характеристика трех братьев; во втором выражен идеал, которого они должны достичь. Характеристика такова: братья отличались

Своей осанкой и красой поистине отменной,
И благородной храбростью, к себе всех привлекавших,
И любовался царь-отец их статностью равной,
Изысканною красотой и доблестью великой.

(«Каллимах и Хрисорроя», ст. 29—32;
пер. Ф. А. Петровского)

Интересующие нас греческие слова таковы: *κάλλος, σύνθεσις, γυναιὸς εἰς ἀνδρείαν*. Таким образом, в немногих словах герой описан и этически, и портретно, но портрет дан обобщенно.

Идеал выражен в таких словах:

Тот, кто проявит больше всех и мужество, и смелость,
И силу, и умение, и здравый смысл, и разум,
Кто в доблестных деяниях всех царственнее будет,
Кто подвигами выше всех себе трофеей воздвигнет. . .

(Там же, ст. 62—65; в том же пер.)

В «Велфандре» характеристика героя дана более подробно, и тоже в начале романа, и тоже описание прекрасной внешности (лица, фигуры, сложенья) сопряжено с указанием на отменную его физическую силу и отвагу:

Охотник удивительный, искусный стреловец;
Красивый, стройный, статный был, и сильный, и отважный
Лицом пригожий: белокур, кудряв, прекраснооккий;
И белой грудь его была, холодной, словно мрамор.

(«Велфандр и Хрисанца», ст. 32—35)

Интересующие нас греческие слова таковы: *κάλλος, σύνθεσις, μέγας, ἀνδρείος, ξανθός, σκουροκέφαλος, εὐόφθαλμος, ὥραιος, ἄσπερον ἦτον τὸ στῆθος τοῦ μάρμαρον ὥσπερ κρύον, ἀρμελοτόπλασις*; Примечательно, что слова, выражающие нравственные качества и дающие общее описание внешности, одинаковы в обоих романах. Однако разница состоит в том, что в «Каллимахе» нет индивидуально-конкретной характеристики героя, тогда как в «Велфандре» она есть: даются сведения о его лице, цвете волос, красоте глаз и т. д.

Такая характеристика, более или менее развернутая, предваряет поступки каждого героя; есть она и в романе западноевропейского происхождения — в «Иверии», где физические качества тоже упомянуты в одном ряду с признаками образованности; буквально в одной фразе соединены эти понятия: «Высокий, стройный, внешне красивый и в знаниях великий» (ст. 79). По мнению автора, духовный облик, сформированный приобретенными героем знаниями, неотделим от нравственных качеств: через один стих от приведенного сейчас читаем: «Нравом (τὸ ἦθος — первое слово в строке) и

другими приметам <Иверий> был похож на старца» (ст. 81). Далее подробно описывается его лицо, линия бровей, цвет губ (они были красные — *κόκκινα*¹²), глаза, волосы. Все описание занимает десять стихов (ст. 78—87).

Описание внешности — неперенный элемент характеристики героя и, разумеется, героини. Но здесь есть различие: при описании героини этические качества отсутствуют, делается акцент только на ее внешность и сложение. Зато внешность героини описывается намного подробнее, чем внешность героя. Так, в «Велфандре» рассказ о том, какова была Хрисанца внешне, занимает 45 стихов и делится на две части (ст. 647—655; 680—715). Следует обратить внимание на то, как подано это описание: оно идет не от автора романа, как при описании внешности героя, а от лица Велфандра — в двух его речах; первая речь обращена к Хрисанце, вторая — к царю Эроту, которому Велфандр описывает избранницу своего сердца. Такой прием заострения внимания на одном и том же объекте позволяет понять, какое впечатление произвела Хрисанца на героя, ибо восторг его передан непосредственно.

Способ описания внешности героини не один и тот же в речах Велфандра: в первой речи — обобщенное описание, во второй — более детализированное. Любопытно также, что в контраст внешних прелестей Хрисанцы даны штрихи, но самые характерные, бросившиеся в глаза Велфандру при осмотре остальных тридцати девяти девушек. Среди них были и просто безобразные; причем девушки перечислены почти все до одной. Некрасивыми чертами признаны такие: слишком черные, мутные очи (ст. 558), слишком толстые губы (ст. 562, 563), холодная рассудочность (*ψυχρὸν σόφισμα* — ст. 571), сросшиеся брови (ст. 573), сутулость спины (ст. 578, 579), слишком большая полнота (ст. 584, 585), плохие (неровные и распадавшиеся) зубы (ст. 592, 593), волосатые руки (ст. 620).

Эти отличительные черты внешности девушек показаны как критерии, по которым создавался канон девичьей красоты. Поскольку выражен он устами героя, то описание внешности и оценка ее — одно из средств характеристики героя. Для романиста такие описания являются мастерством искусным, разнообразным. Таким искусством особенно славен автор «Иверия». Внешность Маргароны, героини упомянутого романа, описана весьма кратко, но внушительно, посредством оригинального, не встречающегося у других авторов приема: она дана через воспоминание Иверия, находящегося в долгой разлуке с любимой; вос-

поминание вызвано в нем созерцанием красивейшей благоухающей розы (ρόδα ὡραιωμένα), выделявшейся среди множества (тысячи) несравненных цветов (πανεξαίρετα ἄνθη) (ст. 621—623 нерифмованной версии).

В приемах создания образов главных героев следует упомянуть некоторые уже отмеченные другими исследователями нюансы: герой становится динамической, активно действующей личностью лишь с момента встречи с девушкой, когда в нем пробуждается любовь к ней (это относится и к Каллимаху, и к Велфандру, и к Ливистру, и к Клитовосу); герой показан в поступках, в прямых речах, в письменных посланиях, иногда — в мыслях, произносимых и вслух, и (реже) про себя (Велфандр, Ливистр); наконец, любовное чувство и ее, и его часто, но не всегда (лишь у Поликсены и у Родамны) показано как развивающееся, проходящее несколько стадий. Здесь следует обратить внимание на разнообразие приемов выражения этой прогрессирующей, не ослабевающей с той и с другой стороны страсти: в «Велфандре» — по предсказанию во дворце Эрота, в «Ливистре» — по аллегории с двумя горлицами, одну из которых герой убивает на охоте, в «Флории» — от постоянного общения героев друг с другом еще в детские годы, в «Каллимахе» — в результате созерцания героем необычайной нагой красоты Хрисоррой. Со стороны героя это всегда любовь с первого взгляда при внезапно, неожиданно происходящем знакомстве героев; исключение составляет только Флорий, но в этом романе, как уже говорилось, более тонкая мотивировка возникающей любви и знакомство происходит не вдруг, а герои знакомы с детства. Что касается изображения любовного чувства героини, то здесь не у всех любовь возникает с первого взгляда: Поликсена и Родамна сначала отвергают признание героев и не обращают на них никакого внимания, даже отталкивают их; лишь спустя некоторое время они загораются сильной страстью к своим избранникам. Таким образом, развитие чувства любви у героя и героини подано по-разному для каждого из них, хотя во многих романах происходит как бы один и тот же процесс.

Посредством этих приемов раскрываются многие психологические черты и героя, и героини; вырисовывается особая концепция любви, отличная от концепции, сложившейся в западноевропейской литературе того времени, характерная для эпохи Ренессанса. Все эти вопросы нашли достаточно полное освещение в научной литературе, особенно полное и доскональное — в труде А. Д. Алексидзе, и сейчас нет необходимости на них останавливаться. Важнее рассмо-

треть еще один признак, отличающий роман от эпического произведения; он касается другой особенности романического жанра — художественного вымысла.

3. Свобода вымысла: полная или ограниченная?

Выше было установлено, в чем состоит отличие идейной целенаправленности, определяющей смысл и структуру образов главных действующих лиц в эпосе и в романе. Но между этими жанрами есть еще одно чрезвычайно существенное отличие; оно заключается в характере художественного вымысла, точнее — в степени свободы вымысла, этой первоосновы любого художественного произведения.

Понятие художественного вымысла исторично, а история художественной литературы — в сущности, история эволюции вымысла от несвободного к свободному. Уже Гомер и поэты последующих веков творили на основе художественного вымысла, но это был вымысел несвободный: он был порожден мифом, сформировавшимся за много веков до времени творчества каждого из поэтов. Поздние античные теоретики определяли понятие вымысла словами «миф» (μῦθος) и собственно «выдумка» (πλάσμα)¹³.

Соответственно специфике мировосприятия людей той отдаленной эпохи, образы реальной действительности, вызвавшие к жизни тот или иной миф, постепенно претерпевали в своем содержании и форме различного рода изменения; при этом главный итог состоял в слиянии в этих образах правдоподобного с причудливым, фантастическим, выходящим за пределы реального. Это и был тот материал, на основе которого поэты могли создавать новые художественные факты. Таким образом, для Гомера и последующих поэтов (исключение составляли комедиографы, mimoграфы, эпиграмматисты в тех случаях, когда они сочиняли сюжеты на основе реальной действительности) специфика вымысла заключалась в том, что он был задан в мифах. Важно подчеркнуть еще одну особенность вымысла в ту эпоху, а именно: он воплощал в себе результат коллективного творчества художественного мышления массы простых людей, пытавшихся объяснить непонятные, страшные, удивительные для них явления природы.

Развитие художественной литературы у древних греков свидетельствует о том, что вымыслом, созданным на основе фактов действительности (но не воплощавшим еще существенных движущих сил истории), древние греческие авторы

пользовались в весьма незначительной степени. Поскольку мифология предоставляла огромные возможности для выражения всего, что волновало людей того времени, то поэты — каждый по-своему и в соответствии с жанровой предопределенностью — воплощали мифологические сюжеты в своих произведениях.

Путь к сочинению произведений на основе более свободного вымысла, взятого из реальной жизни, оказался длительным и сложным. Античные авторы стихийно, интуитивно участвовали в этом процессе, однако примеров сочинений, построенных целиком на основе такого вымысла, мы не имеем. Но чем богаче становился опыт художественного индивидуального словесного творчества, тем ближе были авторы к созданию таких произведений. Свидетельство тому — творчество поздних античных поэтов и прозаиков; в их сочинениях определенную роль, но пока еще незначительную, играет относительно свободный (в смысле возможностей выбора) вымысел, созданный на основе реальности. Более значительную роль играет вымысел, заимствованный из области невероятных историй, приключений. Такой вымысел легче было найти, пользуясь опять же сюжетами народных сказок, рассказов, легенд, разукрашенных народной фантазией. Именно такой вымысел положили в основу своих сочинений некоторые поздние античные авторы, оставившие нам замечательные образцы фантастических повестей, многие из которых в Новое время были названы романами. Достаточно назвать сочинения Ямвлиха, Ксенофонта Эфесского, Лукия из Патр, Ахилла Татия, Гелиодора, а также анонимное сочинение «Лукий, или Осел». Фантастика, доведенная до огромных масштабов, вырывается наружу уже в заголовках хотя и не всех подобных сочинений (в заглавиях только что перечисленных авторов ее нет), но некоторых: «Невероятные приключения по ту сторону Фулы» Антония Диогена (начало II в. н. э.) (роман дошел в пересказе константинопольского патриарха IX в. Фотия), «О невероятном, или Удивительные истории» Флегонта из Тралл (первая половина II в. н. э.). Здесь же следует упомянуть сочинения Дамаския (V в. н. э.), о которых говорилось в первой главе о романе.

Увлекаясь фантастическими мотивами, византийские авторы продолжают традиции позднего античного романа. В одних памятниках этого правдоподобия и фантастики больше, в других меньше. Соотношение мотивов правдоподобных и мотивов фантастических определяет прежде всего идейно-тематическую и идейно-эстетическую сторону рома-

нического жанра, опосредованного типом художественного мышления, которое характерно для определенной социальной и этнической среды в ту или иную эпоху.

Художественным вымыслом пользовались до некоторой степени и авторы эпических произведений, но отличие последних от романа состоит в степени свободы художественного вымысла. Там она ограничена историческими событиями, которые должен отразить эпический поэт. Здесь у автора больше возможностей по-своему интерпретировать действительность. Забегая вперед, скажем, что эволюция вымысла в византийском романе идет по линии все большего и большего освобождения от фантастики. В этом смысле весьма характерна «Ахиллеида»: от древнего мифа в ней осталась одна слабая канва, ибо события, происходящие в жизни главного героя, такие, какие могут произойти в жизни любого взрослого человека: он влюбляется, женится, жена умирает, он хочет жениться вторично, но коварство врагов мешает ему и доводит его до смерти. Теперь более очевидна справедливость отнесения «Ахиллеиды» не к эпосу, а к роману: основа ее — свободный художественный вымысел, правда, ограниченный тем, что такое окончание жизни Ахилла уже было показано в поэмах поздних греческих авторов — Трифиодора и Квинта Смирнского.

История византийского народного романа свидетельствует, что авторы не сразу оторвались при создании вымысла от фантастики. Это явствует из сравнения «Велфандра» с «Ливистром». Ни в одном из перечисленных романов фантастика не играет такой большой роли, какую играет она в «Велфандре». И это несмотря на то, что большая часть эпизодов этого романа, а именно 25 из 31 (№ 1—8, 14—24, 26—31), основана на вымысле, относящемся к области событий, возможных в действительности, не выходящих за пределы реального; лишь небольшая часть эпизодов, а именно шесть (№ 9—13, 25), основана на вымысле, относящемся к области фантастики. Однако по количеству стихов фантастические эпизоды составляют довольно значительную часть текста: 515 стихов (ст. 236—743 и 1116—1122) из 1348 стихов, т. е. более трети всего объема.

Место расположения фантастических мотивов-эпизодов — конец первой трети романа. Композиционная роль их очень велика. Не говоря уже о том, что в них сосредоточена большая часть символических знаков (о чем будет сказано подробнее), они предваряют дальнейшее развитие сюжетной линии, так как в этой части романа, в надписях второй и третьей, которые читает Велфандр в покоях фантастического замка Эрота,

герою предсказаны его встреча с реальной Хрисанцей (во второй надписи, ст. 384—388) и вся дальнейшая судьба героев (в третьей надписи, ст. 421—425). Здесь же происходит первая встреча Велфандра с Хрисанцей, будто бы реальной, но перенесенной в область фантастического. Любопытно, что в начале эпизода выбора красавицы автор умалчивает о том, каким образом Хрисанца оказалась в замке Эрота; лишь в конце эпизода сказано так: «Эрот стал невидим, исчез, улетел; исчез весь сонм женщин, словно сон, исчезло все, что он (Велфандр. — *Т. II.*) видел» (ст. 722—724).

Посредством какого же приема автор старается создать иллюзию того, что происходящее в замке относится к грани фантастики и реальности? Он сравнивает все, что было в замке, со сновидением, и тут же, через одно слово после слова «сон», употребляет слово из самой что ни на есть реальной действительности: *πράγμα*, которое здесь даже трудно перевести из-за резкого перехода от нереального к реальному. Кроме того, опять же в целях соединения несоединимого — фантастики и реальности — автор использует один весьма хитроумный ход: избранная Велфандром в замке красавица, которой он отдал предпочтение из сорока прибывших на смотрины девушек, не названа по имени, как и все остальные тридцать девять, внешность которых оценивал Велфандр. И только в дальнейшем, в реальном эпизоде № 16, Велфандр и Хрисанца узнают друг друга (ст. 817—825): Хрисанца понимает, что это он был судьей при выборе красавицы в замке, а Велфандр — что избранная им тогда девушка и есть Хрисанца. Так воспоминание о нереальном переходит в узнавание в плане реальном; иными словами, посредством приема воспоминания-узнавания фантастический план сливается с реальным; т. е. происходит взаимопроникновение этих двух планов, причем фантастика становится необходимой, отправной точкой для свершения уже реальных событий.

Факт слияния нереального с реальным не нов в литературе: согласно выводам И. В. Шталь, в гомеровском эпосе «истина и вымысел неделимо сращены»¹⁴; однако вымысел в таких случаях оказывался чаще всего в пределах возможного, не столь откровенно фантастического, как в данном византийском романе. И если у Гомера каждому необыкновенному явлению (будь то огромный одноглазый циклоп или завораживающие душу сирены, не говоря уже о других фантастических образах и явлениях) можно найти объяснение либо в первобытных религиозных верованиях, либо в особых представлениях о мире природы, свойственных коллективному опыту людей, сложившемуся в незапамятные

времена, то здесь — преднамеренная игра фантазии индивидуального авторского ума, индивидуального сознания того человека, чьей волею создан уникальный по идее вымысел, свойственный только данному сюжету; именно в таком вымысле и заключен основной композиционный стержень романа.

Сравнение содержания фантастических эпизодов в «Велфандре» и в «Ливистре» показывает, как на протяжении XIII—XV вв. меняется в романе характер фантастики; пусть это звучит парадоксально, но можно сказать, что фантастика становится более правдоподобной. Ведь в «Ливистре и Родамне» действие тоже частично происходит в фантастическом дворце, где властвует Эрот (дворец Эротократии), но в конце эпизода сообщается, что этот дворец — плод сновидения Ливистра (ст. 360). В «Велфандре» же ничего подобно о нем не говорится, и фантастика остается фантастикой. Даже колдунья в «Ливистре», с помощью магических средств усыпившая героя при первом своем появлении (эпизод № 19) (благодаря чему Бердерих и захватил Родамну), во второй раз не производит никаких магических действий, а помогает Ливистру и Клитовосу найти Родамну вполне обычным способом; сейчас мотивы ее поступка совершенно правдоподобны, они — следствие социальных взаимоотношений людей того времени: ее рассказ о том, что Бердерих мало заплатил ей за ее помощь в похищении Родамны, либо свидетельствует о ее жадности, либо воплощает типичную для многих эпох и стран тему конфронтации богатого и бедного. Этот взятый из жизни мотив означает поворотный момент в развитии действия романа: поскольку так или иначе Бердерих обманул прежде колдунью, то сейчас она не желает ему помогать и склоняется на сторону молодых рыцарей Ливистра и Клитовоса, помогая им отыскать Родамну. Для ее поисков тоже не требуется никакой волшебной силы: Родамна дала слово стать женой Бердериха лишь по истечении четырех лет после ее похищения; а сейчас, по прошествии только двух лет, она живет как владелица небольшого гостиного двора на берегу моря в Египте, куда прибыли молодые рыцари. Ее местонахождение известно колдунье, которая сообщает его Ливистру и Клитовосу.

Если исключить мотив сновидения Ливистра (эпизоды № 4 и 5), фантастичность которого не вполне абсолютна (ведь фантастично — и то не всегда — лишь видимое во сне; сам же процесс сновидения вполне реален), то оказывается, что в романе разработан лишь один фантастический эпизод: чары волшебства колдунии, заколдовавшей кольцо

Ливистра, от прикосновения к которому героя настигла мнимая смерть (эпизод № 19). Однако сбрасывает с себя эти колдовские чары Ливистр совершенно естественно: с течением времени он оживает сам по себе, без вмешательства какой-либо сверхъестественной силы.

Итак, мы убедились в том, как много в «Ливистре» эпизодов, построенных на вымысле, не выходящем за пределы реальности, и сколь незначительно число и сама роль фантастических эпизодов (напоминаем их процентное соотношение: 90 к 10). В «Велфандре», напротив, число фантастических эпизодов больше и соответственно выше их роль и в содержании, и в композиции романа (процентное соотношение 84,5 к 15,5). Художественный вымысел, основанный на фантастике, породил сцены в замке Эрота, но все остальные сцены в этом романе основаны на вымысле, подсказанном реальной действительностью.

Художественный вымысел в «Каллимахе» и «Флории» целиком базируется на событиях, вполне правдоподобных, и в этом смысле реальных. Об этом можно судить хотя бы по перечню эпизодов, который будет дан в начале следующей главы. Но в том и другом романе фантастика играет немалую роль, а главное — она стоит на грани чуда, даже, говоря точнее, представляет собой чудесное, невероятное явление: в «Каллимахе» это дракон, привидение в образе дракона, волшебное яблоко, обладающее двойственными, противоположными свойствами: и умерщвлять человека, и возвращать его к жизни. В «Флории» это чудесное кольцо, способное тускнеть при угрозе опасности не только носящему это кольцо, но и человеку без такого кольца, находящемуся даже вдали от его владельца. Поскольку эти предметы, обладающие неправдоподобной, невероятной силой, оказываются решающими в судьбах героев и, следовательно, в развитии сюжетов этих романов, то мы в праве сказать, что вымысел в них построен частично на неправдоподобном материале.

Иное дело в «Иверии»: здесь художественный вымысел чудесен только в том смысле, что он представляет собой редкостное возможное событие в жизни людей; однако, повторяем, вполне возможное событие: мы имеем в виду потерю Иверием амулета, который похищается у спящей героини орлом, затем орлом теряется над морем и проглатывается рыбой, попадающей на стол Маргароне, благодаря чему она думает, что ее возлюбленный погиб в море. Здесь художественный вымысел обретает одно необходимое для подлинной беллетристики свойство: про него можно сказать: невероятно, но правдиво. Взятый будто из действительности,

художественный вымысел позволяет очень высоко оценить этот роман в сравнении с другими романами. Однако в критериях этой оценки большую роль играют еще показатели, относящиеся к композиции произведения, и не к общим ее чертам, о которых мы говорили в той или иной связи, а к чертам особым, специфическим. Их рассмотрению посвящена следующая глава.

Глава третья

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ

1. Соотношение правдоподобных и фантастических эпизодов

Как уже отмечалось, композиция византийских романов в значительной степени predetermined характером художественного вымысла. Мы знаем также, что в одних романах он был в пределах правдоподобного, в других выходил за эти пределы, если основу его составляли фантастические художественные факты. По этой причине специфика композиции поздних византийских романов обусловлена количеством и расположением, точнее — соотношением эпизодов фантастических и нефантастических, т. е. не выходящих за пределы вероятного.

Для раскрытия этой специфики следует выявить общее количество эпизодов в каждом романе, которое до некоторой степени зависит от объема романа, хотя и не всегда; но даже безотносительно к нему количество эпизодов показательно в смысле насыщенности содержания событиями¹. Это во-первых. Во-вторых, в общем количестве эпизодов существенным показателем является процентное соотношение правдоподобных и фантастических мотивов. В-третьих, анализ композиции позволит выявить характер ритма, или темп повествования, зависящий от соотношения стихов, составляющих авторскую речь (рассказ автора, в том числе косвенные речи героев) и речь действующих лиц (имеются в виду прямые речи этих лиц, а также исполняемые им песни, сочиняемые письма, произносимые пересказы слов другого лица). Выявление характера ритма, или темпа повествования, необходимо для констатации такого принципа художественного изображения, который покажет, преобладает ли в романе описательность, близкая к статичности, или изобразительность, основанная на речевой динамике, достигаемой посредством диалогов героев. Темп повество-

вания зависит также от того, насколько стремительно один эпизод сменяется другим, а это предопределено объемом каждого эпизода. Таким образом, при выявлении общего ритма повествования следует учитывать два эти момента. В-четвертых, в композиции романов особое значение имеют повторы как смысловые, так и лексические; последние могут состоять из повторения одного или нескольких слов либо целых (иногда не вполне целых) стихотворных строк, входящих в авторскую речь или в речи действующих лиц. Такие повторы позволяют проникнуть в тайну форм бытования византийского романа и уточнить степень типологической близости романа и эпоса.

Выяснив наличие названных элементов формы, играющих основную роль в композиции, следует раскрыть функциональное значение мотивов-эпизодов, составляющих фантастические части романа, в которых использована символика огня, знаков Зодиака, звезды, золота, некоторых явлений животного мира.

Итак, фиксируем последовательность эпизодов в каждом романе (фантастические эпизоды выделяем курсивом). Начиная с наиболее раннего, как полагают исследователи, романа, продолжая их ряд в хронологической последовательности, соответствующей предполагаемому порядку их возникновения.

Эпизоды в «Каллимахе и Хрисоррое»:

- 1) Решение царя выбрать наследника из трех сыновей с предварительной отправкой их в путешествие для свершения подвигов храбрости;
- 2) отправление в путь трех братьев;
- 3) начало путешествия; приближение к замку дракона-людоеда;
- 4) бегство от замка двух братьев;
- 5) *третий, младший брат, по имени Каллимах, проникает в замок с помощью волшебного кольца, данного ему старшим братом;*
- 6) *встреча Каллимаха с девушкой, привязанной за волосы к потолку в одном из покоев замка;*
- 7) *появление дракона;*
- 8) *Каллимах отсекает дракону голову, освобождает девушку, сжигает труп дракона в печи;*
- 9) рассказ Каллимаха о себе девушке и ее рассказ о себе;
- 10) Хрисорроя отдается Каллимаху;
- 11) прибытие в замок некоего царя, влюбившегося в Хрисоррою;

- 12) возвращение царя в свою страну, сбор войска, чтоб взять Хрисоррою силой;
- 13) болезнь царя;
- 14) появление старухи-колдуньи, обещающей излечить царя от болезни и помочь ему завладеть Хрисорроей;
- 15) отправление царя в путь вместе со *старухой-колдуньей, имеющей волшебное яблоко*, и сотней воинов;
- 16) *притворство колдуньи, нападение на нее приведения в образе дракона*;
- 17) *спасение Каллимахом колдуньи, получение от нее волшебного яблока*;
- 18) *мнимая смерть Каллимаха*;
- 19) *Хрисорроя видит «мертвого» Каллимаха, падает в обморок; царь и воины похищают ее*;
- 20) *два брата видят один и тот же сон*;
- 21) *поиски братьями Каллимаха, увенчавшиеся успехом, и оживление его*;
- 22) Каллимах поступает на службу к царю как помощник садовника;
- 23) встречи Каллимаха с Хрисорроей;
- 24) приближенные царя узнают о встречах влюбленных и доносят царю;
- 25) суд над Хрисорроей;
- 26) суд над Каллимахом;
- 27) приговор царя сжечь колдунью, освободить обвиненных, возвратить Хрисоррою Каллимаху;
- 28) счастливые влюбленные возвращаются в замок.

Эпизоды в «Велфандре и Хрисанце»:

- 1) О василевсе Родофиле и двух его сыновьях;
- 2) прощание Велфандра с отцом и братом;
- 3) отправление Велфандра в чужестранствие;
- 4) обморок Филарма и его разговор с отцом;
- 5) приказ василевса догнать и вернуть Велфандра;
- 6) погоня;
- 7) встреча Велфандра с разбойниками;
- 8) прибытие в Тарс;
- 9) *путь к истокам огненной реки*;
- 10) *осмотр покоев замка Эрота*;
- 11) *первая встреча с царем Эротом*;
- 12) *выбор красавицы*;
- 13) *вторая встреча с царем Эротом*;
- 14) путь из Тарса в Антиохию;
- 15) прибытие в Антиохию; встреча с царем на охоте;
- 16) прибытие в замок антиохийского царя и встреча с Хрисанцей;

- 17) скрываема́я взаимная платоническая любовь (в течение двух лет и четырех месяцев);
 - 18) утоление взаимной страсти;
 - 19) заключение Велфандра в темницу;
 - 20) суд над Велфандром, его признание в мнимой влюбленности в служанку Хрисанцы Федроказу;
 - 21) женитьба Велфандра на Федроказе (притворная по сути, действительная по форме);
 - 22) служение Велфандра у царя, Федроказы у Хрисанцы;
 - 23) решение о побеге на родину Велфандра;
 - 24) побег из дворца во время ночной бури;
 - 25) *аллегорическая фантастическая притча о двух разлученных горлицах, впоследствии встретившихся*;
 - 26) разлука Велфандра с Хрисанцей во время побега и гибель всех их спутников при переправе через реку;
 - 27) встреча на берегу через пять дней, поиски трупов утонувших, захоронение их;
 - 28) путь до устья реки к морю;
 - 29) вступление на корабль, посланный Родофилом на поиски Велфандра; встреча с графом, евнухом придворным; известие о смерти Филарма;
 - 30) прибытие к Родофилу через пять суток плавания;
 - 31) свадьба Велфандра с Хрисанцей; венчание его на царство.
- Для анализа эпизодов в романе «Иверий и Маргарона» мы воспользовались краткой нерифмованной версией, содержащей 862 стиха.

Эпизоды в «Иверии и Маргароне»:

- 1) Рождение у короля Прованса сына (после сорока лет бесплодия);
- 2) детство Иверия; обучение греческим дисциплинам и искусству владеть оружием;
- 3) вступление Иверия в бой с иноземным рыцарем без ведома отца и победа Иверия;
- 4) решение Иверия отправиться в чужие страны в поисках славы и приключений;
- 5) родители удерживают его от этого решения, но напрасно;
- 6) разрешение уехать, проводы Иверия, вручение ему охранительного амулета;
- 7) посещение различных замков и местностей;
- 8) прибытие Иверия в Анапли (Неаполь), в королевский дворец;
- 9) дочь короля Анапли Маргарона принимает решение выбрать себе жениха — победителя в турнире;

- 10) объявление о турнире;
- 11) единоборство Иверия с немецким рыцарем и победа Иверия над ним;
- 12) просьба Маргароны к родителям позволить Иверию стать ее мужем;
- 13) свадьба Иверия и Маргароны;
- 14) молодожены отправляются на родину Иверия в Прованс;
- 15) посланцы родителей Маргароны с целью вернуть их не встретили беглецов;
- 16) отдых в пути на берегу морского залива; Иверий, положив амулет на грудь спящей Маргароны, удаляется на охоту; орел похищает амулет, думая, что в нем лежит мясо (амулет был красного цвета: вышит пурпурными нитями — ст. 510);
- 17) возвращается Иверий, обнаруживает пропажу и видит на ближайшем острове орла, раздирающего амулет;
- 18) Иверий выходит в море, чтоб достичь этого острова, но поднимается буря, и он попадает к пиратам;
- 19) прибытие Иверия в Каир и продажа его в рабство султану Египта;
- 20) Маргарона одна прибывает в Прованс и разыскивает родителей Иверия;
- 21) с согласия отца Иверия и с его денежной помощью она основывает на берегу моря женский монастырь и становится его настоятельницей;
- 22) рыбаки поймали много рыбы и продали ее в монастырь Маргароны; монахини, распотрошив рыб, нашли в одной из них амулет;
- 23) Маргарона узнает об этом и решает, что ее супруг погиб; справляет по нему заупокойную службу;
- 24) султан возвеличил Иверия за его ум большими почестями, правом убивать и казнить виновных, а также богатством;
- 25) Иверий наполняет три бочки золотом и три шерстью, но сверху насыпает соли, и тайно от султана отбывает на корабле на родину; плывет в течение 12 дней;
- 26) Иверий прибывает в Прованс; изможденный и больной, он некоторое время живет на пустынном острове близ монастыря, основанного Маргароной; он посылает ей бочки с золотом и шерстью; приняв золото, Маргарона основывает странноприимный дом близ монастыря;
- 27) много дней Иверий живет на пустынном острове, но однажды приплыли моряки и доставили его в странноприимный дом Маргароны;
- 28) долгое время Иверий живет в этом доме неузнанным, но

- однажды он рассказал Маргароне свою историю и она узнала его; показывает ему найденный в рыбе амулет;
- 29) Маргарона сообщает родителям Иверия о его прибытии;
- 30) встреча Иверия с родителями;
- 31) вторичная свадьба Иверия и Маргароны.

Эпизоды в «Флории и Плацафлоре»:

- 1) Длительное бесплодие супружеской пары (римского рыцаря и его жены); обет в случае появления ребенка;
- 2) паломничество в Испанию к гробнице Сант-Яго де Ком-постелла;
- 3) зачатие;
- 4) убийство рыцаря Филиппом, саррацинским королем Испании;
- 5) пленение вдовы Филиппом;
- 6) рождение Флория у королевы, супруги Филиппа;
- 7) рождение Плацафлоры вдовой, ставшей подругой королевы;
- 8) смерть вдовы при родах;
- 9) совместное пребывание и воспитание Флория и Плацафлоры при дворе короля; их взаимная любовь;
- 10) разлука Флория с Плацафлорой (по велению отца Флорий едет к другому двору, где должен закончить свое образование);
- 11) *вручение Плацафлорой Флорию волшебного кольца, имеющего способность тускнеть при угрожающей опасности;*
- 12) ложный донос на Плацафлору, осуждение ее на сожжение;
- 13) *у Флория тускнеет кольцо, когда Плацафлору ведут на костер;*
- 14) возвращение Флория к отцу, спасение им Плацафлоры;
- 15) отъезд (второй) Флория из родного дома;
- 16) прибытие работорговцев ко двору Филиппа;
- 17) решение короля продать Плацафлору в рабство;
- 18) *у Флория вновь потускнело кольцо;*
- 19) Флорий отправляется на родину, но прибывает поздно: Плацафлору продали в рабство;
- 20) Флорий отправляется на ее поиски в Александрию, Вавилон, к отцу Филиппа — эмиру;
- 21) Флорий находит Плацафлору у эмира;
- 22) осуждение Флория и Плацафлоры на сожжение;
- 23) *кольцо не дает огню прикоснуться к телам осужденных;*
- 24) освобождение Флория и Плацафлоры от приговора к сожжению;
- 25) возвращение их в Испанию;
- 26) свадьба Флория и Плацафлоры;

- 27) обращение всего испанского народа в христианство;
- 28) прибытие молодых в Рим, где Флорий становится королем.

Эпизоды в «Ливистре и Родамне»:

Первая рамка (Клитовос рассказывает Миртане историю Ливистра и Родамны):

- 1) Встреча Клитовоса с Ливистром в пути.

Вторая рамка внутри первой (Ливистр рассказывает Клитовосу свою жизнь):

- 2) счастливая жизнь Ливистра в родном Ливандре;
 - 3) на охоте Ливистр убивает одну горлицу, другая погибает в тоске по убитой: загадка любви;
 - 4) *сон Ливистра: он во дворце владыки Эрота;*
 - 5) *встреча с царем Эротом;*
 - 6) Ливистр (с сотней рыцарей) отправляется на поиски Родамны;
 - 7) прибытие Ливистра в Аргирокастрон — резиденцию царя Хриса, отца Родамны;
 - 8) осмотр замка;
 - 9) переписка с девушкой;
 - 10) обмен кольцами;
 - 11) первое очное свидание с любимой на охоте;
 - 12) прибытие в Аргирокастрон египетского царя Бердериха, жениха Родамны;
 - 13) признание Родамны перед отцом в ее чувстве к Ливистру и согласие Хриса решить дело поединком соперников;
 - 14) поединок соперников;
 - 15) Ливистр женится на Родамне, провозглашается наследником царского трона;
 - 16) два года супружеского счастья;
 - 17) второе прибытие в Аргирокастрон Бердериха, переодетого торговцем лошадьми и драгоценными камнями;
 - 18) встреча Ливистра и Родамны с Бердерихом во время охоты; Родамна садится на иноходца Бердериха, и он уносит ее;
 - 19) *мнимая смерть Ливистра от кольца в результате магических заклинаний колдуньи, сопровождающей Бердериха-торговца;*
 - 20) возвращение сознания к Ливистру (без вмешательства какой-либо сверхъестественной силы).
- Конец второй рамки (далее Ливистр и Клитовос путешествуют вместе):
- 21) отправление Ливистра и Клитовоса на поиски Родамны;
 - 22) совместное путешествие Ливистра и Клитовоса, во время

которого Клитовос рассказывает Ливистру о своей жизни до встречи с ним.

Третья рамка внутри первой (рассказ Клитовоса о себе Ливистру):

- 23) сон Ливистра, внушающий мысль о необходимости отправиться в Египет;
- 24) встреча Ливистра и Клитовоса с той же колдуньей, от которой они узнают о местонахождении Родамны и о ее судьбе.

Четвертая рамка внутри первой (рассказ Родамны Клитовосу о себе и о Ливистре):

- 25) Клитовос встречается с Родамной, и она рассказывает ему о себе.

Пятая рамка внутри первой (рассказ Клитовоса Родамне о себе, о своей встрече с Ливистром и его приключениях):

- 26) Родамна узнает о том, что Ливистр жив и находится вблизи ее жилища;
- 27) к Родамне приходят Ливистр и Клитовос; встреча супругов;
- 28) трое покидают Египет: Ливистр, Родамна и Клитовос;
- 29) возвращение в Аргирокастрон, провозглашение Ливистра императором Византии;
- 30) женитьба Клитовоса на Меланфий, сестре Родамны;
- 31) два года супружеского счастья Клитовоса с Меланфией;
- 32) смерть Меланфий в результате болезни;
- 33) возвращение Клитовоса на родину в Армению, встреча с предметом его юношеского увлечения Миртаной; рассказ ей обо всем происшедшем.

Эпизоды в «Ахиллеиде»:

- 1) Рождение Ахилла после долгого бесплодия родителей;
- 2) детство Ахилла: воспитание, обучение с восьмилетнего возраста военному (рыцарскому) искусству;
- 3) первая победа девятилетнего Ахилла в турнире;
- 4) первое сражение с врагом, напавшим на мирмидонян;
- 5) первое созерцание Ахиллом прекрасной дочери вражеского царя;
- 6) примирение с врагом, отцом девушки;
- 7) любовное послание ей от Ахилла;
- 8) ее сопротивление чарам любви;
- 9) Эрот в виде птицы ранит ее стрелой;
- 10) ночные свидания;
- 11) похищение девы Ахиллом;
- 12) преследование похитителя братьями девами;
- 13) победа Ахилла над братьями девами;
- 14) свадьба Ахилла;

- 15) турнир-поединок Ахилла с франком;
 - 16) Ахилл увлекается охотой на диких животных;
 - 17) заболевание жены Ахилла на седьмом году брачной жизни;
 - 18) ее смерть;
 - 19) плач Ахилла на могиле супруги;
 - 20) начало Троянской войны (через год после смерти супруги Ахилла);
 - 21) Парис предлагает в жены Ахиллу свою сестру;
 - 22) убийство Ахилла Парисом и Деифобом в троянском храме во время свадебного обряда;
 - 23) месть греков за убийство Ахилла — разграбление Трои.
- Результаты наблюдений над структурой отдельных частей в каждом романе отражены в табл. 1.

Таблица 1

Романы	«Каллимах и Хрисороя»	«Велфандр и Хрисанца»	«Иверий и Маргарона»	«Флорий и Плац-флора»	«Ливистр и Родамна»	«Ахиллеида»
Век	XIII—XIV	XIII—XIV	XV	XV	XIV—XV	XV
Общий объем	2607	1348	862	1796	3911	1343
Общее количество эпизодов	28	31	31	28	33	23
Число правдоподобных эпизодов	Общий процент 15, или 54 %	25, или 84,5 %	31, или 100 %	24, или 83,5 %	30, или 90 %	23, или 100 %
Число фантастических эпизодов	13, или 46 %	6, или 15,5 %	0	4, или 16,5 %	3, или 10 %	0
Повторы смысловые	70	15	76		310	0

Теперь можно подвести итоги анализу композиции поздних византийских романов. Итак, по количеству эпизодов самый насыщенный «Ливистр и Родамна», однако следует учесть, что и объем его наибольший. Примечательно, что в наименьшем по объему романе — «Иверии и Маргароне» — количество эпизодов такое же, что и в «Велфандре», и лишь немногим уступает количеству эпизодов в огромном «Ливистре». Причем фантастических эпизодов в «Иверии» нет; отсутствуют они и в «Ахиллеиде». Таким образом, фанта-

стика, бушевавшая в XIII—XIV вв. (в «Каллимахе» и «Велфандре»), либо исчезает совсем, как в «Иверии» и «Ахиллеиде», либо резко уменьшается на протяжении одного даже века — от XIV к XV.

Авторская речь во всех романах преобладает над речами действующих лиц в незначительной степени. Число монологов и диалогов — также в пределах одинакового количества. То есть темп повествования выдержан в единообразном, ровном общем ритме. Дальнейший анализ покажет, что такой темп повествования и отдельные общие черты в композиции поздних византийских романов не затмили собой характерные для некоторых романов особенности их построения. Одна из этих особенностей — смысловые повторения.

2. «Тавтология»

Смысловые повторения обнаруживаем в четырех из шести анализируемых романов: в «Каллимахе и Хрисоррое», «Велфандре и Хрисанце», «Иверии и Маргароне», «Ливистре и Родамне». Мы имеем в виду не краткое изложение содержания, которое нередко составляет часть авторской преамбулы к роману, как, например, в «Каллимахе», «Велфандре», «Иверии». Нас интересует пересказ, осуществляемый одним из главных действующих лиц. В результате внутри расширенного романа возникает как бы сокращенный роман (микророман внутри макроромана). То есть, очевидно, что в основу композиции этих четырех романов положен принцип «тавтологии» (ставим это слово в кавычки, подчеркивая в данном случае условность понятия: ведь повторение здесь не точное, а сжатое; основной прием изображения — рассказ от лица героя).

«Тавтология» — не результат позднейшей интерполяции, хотя на первый взгляд может так показаться, тем более что место, где появляются эти повторения, приблизительно одно и то же, по крайней мере в трех романах: это последняя четверть текста (в «Каллимахе» ст. 2505—2574 в общем количестве стихов 2607; в «Велфандре» ст. 1280—1293 в общем количестве стихов 1348; в нерифмованной версии «Иверия» ст. 731—806; всего в этой версии 862 стиха). Однако повторение — не позднейшая вставка поствизантийского времени, но особый композиционный прием, вызванный, видимо, практикой произнесения текста романа вслух перед какой-то аудиторией, которая к концу чтения могла пополниться новыми слушателями. Доказательство тому — то обстоятельство, что такое повторение содержания оправдано еще и

логикой повествования: повторение играет едва ли не решающую роль в развитии действия и в его завершении. Так, в «Каллимахе» герой, приведенный в оковы на суд пред царские очи (ст. 2444 сл.), излагает царю историю своего знакомства с Хрисорроей, пленницей этого царя в тот момент: благодаря рассказу («растрогав царя», *κατεμαλάχυτο*... ὁ βασιλεὺς — ст. 2493) он получает и свободу, и свою возлюбленную, и даже замок. В «Иверии» также рассказ героя о его приключениях, происшедших с ним до момента разлуки с Маргароной и после, дает возможность Маргароне, считавшей Иверия погибшим и не узнавшей его вначале, понять, что этот чужестранец (*ἀλλότριος καὶ ξένος* — ст. 723, 726) и есть ее муж. В «Велфандре» герой тоже рассказывает внуху все свои приключения с момента, когда он покинул отчий дом, и до встречи с ним на корабле, посланном от Родофила (ст. 1280—1293). Этот повтор, скорее всего, — дань традиции, так как он даже не оправдан сюжетно: внух уже узнал Велфандра (ст. 1270—1275), и Велфандр только ради излияния чувств рассказывает внуху о своих странствиях: не случайно этот рассказ идет не от лица Велфандра, а от лица автора и не случайно он наиболее краткий из всех пересказов в других романах.

Но если в этих трех романах повторение, так сказать, наипростейшее, поданное как рассказ в рассказе, то в «Ливистре» повторение усложнено: оно не двукратное, а пятикратное. Этот факт сложного повторения — также, на наш взгляд, лишний аргумент в пользу того, что повторения — не позднейшая вставка. Автор «Ливистра» довел принцип повторения, использованный его предшественниками-романистами, до большой степени усложненности, благодаря чему сюжет получил более изощренную разработку. В перечне эпизодов этого романа его сложность отмечена словами «первая рамка», «вторая рамка внутри первой», «третья рамка внутри первой» и т. д. Это и были повторения-рассказы одного действующего лица другому: Миртане рассказывает о случившемся Клитовос, Клитовосу — Ливистр, Клитовос — Ливистру, Родамна — Клитовосу, Клитовос — Родамне. Такое пятикратное повторение стало возможным потому, что в этом романе, в отличие от всех остальных, действует не одна влюбленная пара, а три: Ливистр и Родамна, Клитовос и Меланфия, затем Клитовос и Миртана. Таким образом, в романе проведены три сюжетные линии, неразрывно связанные воедино благодаря введению не двух героинь, а трех: Родамны, Меланфии и Миртаны, а также мотива родственных отношений между героинями: Меланфия — родная се-

стра Родамны; Ливистр женится на Родамне, а Клитовос, в пору своей юности влюбленный в Миртану, но разлучившийся с ней, сначала женится на Меланфии; через некоторое время Меланфия умирает, и Клитовос женится на Миртане; ей он и рассказывает повесть своей жизни, которая оказалась тесно сплетенной с судьбой Ливистра.

Изопренность композиции «Ливистра и Родамны» иная по своей природе, нежели композиции «Велфандра и Хрисанцы», самого сложного из всех остальных романов. В «Ливистре» она осуществляется посредством перекрещивания судеб всех пяти героев; это усложнение привело к появлению нескольких сюжетных линий, соединенных между собой такими отношениями, которые имеют аналогию в реальной жизни, и потому в этом романе так мало фантастических мотивов. В «Велфандре» же героев — одна пара и соответственно одна сюжетная линия.

Роль символических объектов в композиции «Велфандра» заключается в том, что на них падает бóльшая часть повторов, имеющих в его тексте; повторы же придают особую выразительность идейно-эстетической стороне произведения. Общеизвестно, сколь широко и свободно пользовались приемом повтора эпические сказители Древней Греции и Византии, особенно при описании сходных ситуаций; например, в «Илиаде» при описании начала битв, при рассказе о пирах ². В византийском эпосе — при указании на место встречи богатыря-христианина либо с врагом-иноверцем, либо с Хароном, либо с разбойником. Эти и другие повторы в древнем и средневековом эпосе — следствие устной эпической формульности, которая, согласно новейшим выводам Б. Н. Путилова, является одним из сопутствующих факторов специфической формы сознания, отразившейся в коллективном творчестве певцов-сказителей ³.

Иное дело в византийских романах. Здесь повторы — результат индивидуального преднамеренного творческого акта романиста. Это явствует из самой поэтики повторов в древнем эпосе и в средневековом романе. В «Илиаде» каждое последующее повторение не вносит каких-либо существенных изменений в смысл повествования. Иное в «Велфандре»: здесь каждый раз повторение происходит на новом уровне, соответственно изменяющемуся мироощущению героя. Так, одно из самых повторяемых слов в романе — слово, воплощающее понятие огня, горящего пламени (ἡ φλόγα). В разделе об эпосе уже говорилось о значении этого символа в ветхозаветных и новозаветных памятниках и о том,

как использовалась «огненная» символика в некоторых произведениях византийского эпоса.

В византийском романе этот символ тоже играет значительную роль — идейную и эстетическую. В «Велфандре» на нем строится пространная экфраза (ст. 238—483), имеющая едва ли не основное значение в изображении судьбы главного героя; во всяком случае, если первое изменение в его судьбе связано с побегом его из родного дома, то второе изменение, производящее подлинный переворот в его умонастроении, в его ощущениях (ибо Велфандр задумывается над смыслом своей прошедшей, настоящей и будущей жизни), происходит именно в фантастических владениях царя Эрота, описанных посредством той экфразы. Основной принцип ее композиции — повторение с умножением (нагнетанием) символов, разворачиваемых постепенно на разных лексико-семантических уровнях в зависимости от объекта описания: с символами астральными сливаются символы реки, воды, огня, золота. Начинается с того, что во владениях Эрота Велфандр видит небольшую реку (*μικροπόταμον*) с плывущей «посередине ее звездой, про которую можно сказать, что она упала с неба» (ст. 237—239). Через два стиха мы узнаем, что посередине реки неслось пламя (ст. 242). Причем непонятно, то ли звезда пылала пламенем, то ли пламя неслось само по себе: приведем дословный перевод этих строк, чтобы лучше почувствовать намеренную, по нашему мнению, недоговоренность в причине появления пламени:

Пошел Велфандр вверх по реке искать,
желая узнать исток реки
и откуда посередине воды взялось и бежит пламя.
(ст. 240—242)

Итак, неясность в этом месте допущена автором умышленно: ведь речь идет о таинственном, невероятном явлении; тем самым усилено значение символов, которые будут нагнетаться в ближайших последующих строках. Мало того, умышленная неясность подчеркнута повтором слов: *μέσσω τοῦ νεροῦ* («посреди воды») в ст. 239 и 242 — так сказано в отношении звезды и пламени.

Как видим, автор сливает воедино четыре символа: реки, воды, звезды, пламени. Река и вода в христианской религии имели непростое значение с тех пор, как Христос крестился в водах реки Иордан. Вспомним и о чистой реке жизни, о которой говорит Иоанн в Апокалипсисе: ангел «показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл... и по ту и по другую сторону реки древо жизни»⁴. Правда,

наличие религиозной символики в этой части романа можно подвергнуть сомнению: вероятно, автор не вкладывал в этот образ такого значения — река и ее воды были ему необходимы как реальные образы в чисто эстетических целях, чтобы воплотить в этом мотиве символику и фантастику. В самом деле, чрезвычайно выразителен уже несомненно символический образ, используемый автором вскоре после приведенных строк (буквально через 12 строк после ст. 242): в нем слиты воедино два развернутых ранее символа огня и воды.

Для нового символа, повторяющего в своей основе два отдельно поданных символа, автор создает два искусственных сложных слова (*verba composita*, как отмечалось, — особенность стиля всех византийских романистов): первое, состоящее из двух существительных, — *φλογόποταμον* (дословно «пламярека», или в более отдаленном переводе — «пламенная река») (ст. 254) и второе слово, состоящее из трех существительных, — *πυροφλογόποταμον* (дословно «огоньпламярека»), или в более отдаленном переводе — «огненно-пламенная река» (ст. 268). Два эти слова, стоящие в определенной композиционной последовательности, — после символов огня и реки (воды), поданных в стихах 239 и 242, как бы подготавливающих это слияние воедино, символичны и по своей структуре, и по заключенному в них идейному смыслу, и по особой специфике образности, и по композиционному значению в фантастическом эпизоде, являя собой верх этой фантастики.

Замыкают новый сложный символ тоже символические слова, относящиеся лишь к области огненной символики (*τὴν φλόγα* в ст. 267, непосредственно стоящее перед *τὸ πυροφλογόποταμον*, и *τὸ φλογερόν*, непосредственно примыкающее к этому сложному символу). Впрочем, выражение «пламень огненный» было в Апокалипсисе: ему уподоблены очи Христа, явившегося в видении Иоанну Богослову⁵.

Таким образом, нагнетание определенной символики посредством повтора, точнее — повтора на новом уровне, с разным и структурным усложнением, каждый раз дающим несколько иной символ, все больше и больше говорящий уму и воображению читателя (слушателя), — вот смысл словесных повторов, к которым прибегает автор этого романа. Образы огня, пламени, реки, воды повторены в ст. 294, 317, 335, 371, 379—381, 412, 516, 517, 520, 666, 1288.

Что касается звездной символики, опосредованной астральными верованиями той эпохи, то прежде чем говорить о воплощении ее в этом романе, скажем несколько слов об

отражении ее в памятниках христианской литературы. Напомним хотя бы восхищение красотой звезд в «Шестодневе» Василия Кесарийского ⁶, раскрытие Христом тайны семи звезд в Апокалипсисе, когда Иоанну явился Христос, держащий «в деснице своей семь звезд» и говорящий: «Тайна семи звезд, которые ты видел в деснице моей, и семи золотых светильников есть сии: семь звезд суть ангелы семи церквей; а семь светильников, которые ты видел, суть семь церквей» ⁷.

Символика звезды (но иная, чем религиозная!) в упомянутой строке «Велфандра» (ст. 238) очевидна уже из того факта, что она оказалась путеводной: Велфандр направился вверх по течению реки, по которой плыла звезда, и она привела его в фантастический замок Эрота (ст. 240—244). Объяснение, данное автором, что звезда будто бы упала с неба, явно преднамеренное: его цель — вызвать ассоциацию с астральными представлениями, распространенными как в народных верованиях, так и в среде образованных людей того времени Византии, а также других государств Востока и Запада ⁸⁻⁹.

Астральные поверья, как известно, тесно связаны с представлениями о 12-ти знаках Зодиака; поэтому не случайно в романе и эти знаки, и река со звездой поданы в одном тематическом плане. Достигнув дворца Эрота, Велфандр видит на фасадной части главного строения — триклиния — знак Зодиака; из него и вытекает та река (ст. 325—327). Какой именно знак увидел Велфандр — здесь не сообщается: такое умалчивание усиливает загадочность описания. Далее, войдя в триклиний, Велфандр видит изображенные на стене все знаки Зодиака (ст. 339—351).

Автор неоднократно фиксирует внимание читателя (слушателя) на знаках Зодиака посредством повторов, всякий раз сообщая дополнительных сведения. Он заставляет Велфандра из триклиния снова вернуться к истокам той же реки, чтобы еще раз взглянуть на тот первый знак (ст. 369—371). Таким образом, мы имеем повтор, но с дополнением: здесь уточняется, из чего был сделан знак:

Затем Велфандр направил путь к истоку чудной речки;
Там видит Зодиака знак сапфирового камня,
А из него река течет, река огнем пылает.

(ст. 369—371)

Упоминание знаков Зодиака имело прямое отношение к мистически-астральным поверьям византийцев, в частности к астральному календарю, с помощью которого византийцы определяли судьбу человека (посредством составления горо-

скопа). Знаки Зодиака заключали в себе целый спектр символики: цветовой, предметно-образной, временной, пространственной. Упоминание в этом контексте сапфира, из которого сделан знак Зодиака, означал Водолея, ибо с этим камнем византийцы соотносили Водолея (ассоциация по цвету: камень сапфир и вода голубого цвета). Проследим далее, как разворачивается в романе символика знаков Зодиака.

За приведенными выше стихами следует небольшое отступление — экфраза с описанием каменного павлина, которого держал в ладонях один юноша. Павлин считался в Византии царской птицей и был тоже одним из любимых византийцами символов, означавшим величественность, красоту, и также имевшим отношение к астральной символике: он символизировал звездное небо, лунные и солнечные круги. Павлина созерцает Велфандр, но недолго (ст. 373—377); взор его вновь обратился к знаку Зодиака сапфирового камня (ст. 378 сл.), и тогда он увидел искомый исток огненной реки: она вытекала из глаз этого знака, попадала вместе с пламенем в рот мужа, образ которого имел тот знак Зодиака; во рту его пламя разгоралось еще сильнее, так что издаваемые мужем стенания были «огневидны, словно пылающий огонь» (φλογώδεις ὡς πῦρ φλέγον) (ст. 381):

Приблизившись, Велфандр глаза увидел Зодиака;
Из нпх и вытекал ручей с огнем — реки начало,
Но пламя разгоралось вдруг во рту его сильнее
И вздохи издавал тот знак, огнем горящий словно.

(ст. 378—381)

На этом знаке Зодиака и была выгравирована (λαξευτά — хе-хормμένα, ст. 382) надпись, вторая в романе, предсказавшая Велфандру его встречу с реальной Хрисанцей в Антиохии (ст. 384—388). Заметим, как тесно слиты здесь три символа: знака Зодиака, реки и огня, а если учесть, что на знаке Зодиака помещена символическая надпись, то можно говорить о нарочитом нагромождении символов. Так типичный для византийского словесного искусства прием плетения словес перенесен на технику преподнесения символов; эту технику мы назвали бы плетением символов. В самом деле: соединив четыре символа в ст. 378—388, автор через шесть строк (в ст. 395) возвращается к этому же знаку, дополняя прежнее описание уточнением: знак получает эпитет «страдальческий» (τὸ ἑώδιον θλιμμένα — ст. 395), и о нем сообщается, что из глаз его текли слезы; здесь же дана еще одна характерная для обрисовки образа Велфандра деталь, устанавли-

вающая тесную связь между ним и знаком Зодиака: «слезы Зодиака смешивались со слезами Велфандра» (ст. 398). Обращаем внимание на то, как смело, без какой-либо подготовки осуществлена эта связь:

Печальный Зодиака знак по-прежнему виднелся, —
Казалось, словно посылал сочувствие Велфандру:
Он извергал стенания — так выражал страданье,
С рекой слезоточивою смешав Велфандра слезы.

(ст. 395—398)

Итак, Велфандр продолжает созерцать зодиакальный знак Водолея, стенающего и плачущего. Согласно пророческому смыслу астрального календаря, — а интерес к нему проявлялся в Византии во всех слоях общества, — это созерцание имеет символическое значение для судьбы героя: Велфандру тоже предстоит пережить немало горестей, преодолеть бурное течение реки; эти сюжеты войдут в дальнейшее повествование о странствиях Велфандра. А сейчас герой обращается к другому зодиакальному знаку (ст. 404—413). Этот знак — тоже символ, вместивший в себя два символа. Один из них прежний — пламя, другой — новый: сердце, пронзенное стрелами Эрота:

Смотрел с вниманием Велфандр, разглядывая долго
Тот Зодиака чудный знак, по-своему прекрасный.
Заметил вдруг: стрела торчит посередине сердца;
Эротом в воздух пущена была стрела из лука.
А из сердечной раны той у знака Зодиака
Огонь, пылая, исходил, дымок дымился слабый,
И слезы капали в огонь у каменного знака.

(ст. 407—413)

Фантастика в изображении такого знака Зодиака, имеющего лишь общее сходство с распространенным его изображением, не вызывает никаких сомнений. Эта фантастика развивается по восходящей линии благодаря следующим трем риторическим вопросам:

Но кто ж тогда пустил стрелу в грудь знака Зодиака?
И сердце кто пронзил его? Не страсть ли к чудной деве?

(ст. 417, 418)

То есть этот знак Зодиака становится как бы предсказующим символом дальнейших событий в судьбе Велфандра, сердце которого тоже будет пронзено стрелой Эрота — любовью к Хрисанце. Так символический знак Зодиака выпол-

няет в романе композиционную функцию, а не только одну символическую, т. е. эстетическую и смысловую. Но здесь мы касаемся других компонентов композиции романа — экфразы и надписи.

3. Надписи, экфразы

Следующая особенность в композиции поздних византийских романов — надписи и экфразы. В «Велфандре» три надписи, украшающие стены замка Эрота: ст. 259—261; 384—388; 421—425. Две из них (первая и вторая) имеют отношение к судьбе Велфандра, третья — к судьбе Хрисанцы. Их роль в композиции — средство выразить аллереорию и одновременно предсказание того, что случится в жизни героя. Правда, пророчество первой надписи (предание героя проклятию) не сбывается, ибо в конце концов стрелы Эрота пронзают сердце Велфандра. Вторая и третья надписи выражают суть истории любви героя и героини; насколько кратко и точно это сказано, явствует из текстов этих надписей. Итак, вторая надпись, касающаяся Велфандра:

О ты, Велфандр, о младший сын, второй у Родофила,
Того, кому принадлежит ромейская корона;
Страдай от страсти к дочери царя Антиохии,
А имя дочери царя великого — Хрисанца;
Чудесной красоты она и рождена в порфире.

(ст. 384—388)

Третья надпись — пророчество о судьбе Хрисанцы:

Хрисанца, дочь великого царя Антиохии,
Судьбу которой предрекла ее богиня Тюхе,
Красивая, прелестная, рожденная в порфире,
С славнейшим из ромеев всех, с Велфандром,
разлучилась,
Хоть и взаимная любовь сердца соединяла.

(ст. 421—425)

Композиционная роль надписей различна в разных романах. В «Велфандре» посредством надписей действие романа замедляется, благодаря чему внимание читателя (слушателя) фиксируется на данном фантастическом эпизоде, который через некоторое время в романе повторится как бы в зеркальном отражении, но уже не в фантастическом, а в реальном плане. Иная роль надписи в романе «Каллимах и Хрисоррея». Там она помогает оживлению действия: прочтя надпись на яблоке, заколдованном старухой, два брата Каллимаха, потерявшего признаки жизни при мнимой

смерти от того же яблока, дают ему понюхать это яблоко; тогда он возвращается к жизни (ст. 1409—1412). Так действие, замершее на время, снова обретает свой стремительный темп и продолжается далее.

В композиции романов существенную роль играют экфразы. По характеру описания это чаще всего ландшафтные экфразы (описания садов, парков, ручьев), а также экфразы архитектурные (описания зданий внутри и снаружи, диковинных статуй). Здесь авторы дают волю не только своему эстетическому вкусу, но и фантазии; например, вот какие диковинные сооружения описаны в романе «Велфандр и Хрисанца»:

И вдруг находит здесь Велфандр источник дивный,
чудный;

Кристалльно чистая вода в источнике струилась;
Не в силах вам я рассказать, насколько он прекрасен:
Ведь безгранична красота источника Эротов.
Устройство таково его: был тот грифон из камня;
К нему на спину залетать могли одни лишь птицы,
А головой он доходил до самого до неба;
В передних же когтях его зажата крепко чаша:
Резец из камня вытесал ее овальной формы.
Вода прохладная текла из пасти у грифона
И в чашу каменную ту вливалась непрестанно;
Не падало на землю вниз ни капельки единой.

Час целый простоял Велфандр, взирая на источник,
С грифона глаз не отводил, с воды прекрасной, чистой,
С воды, которая текла из пасти у грифона
И направлялась в чашу лишь, прохода не имея:
Наклона не было совсем теченью никакого.
Но тем не менее вода стекала с края чаши.

Пока такому зрелищу Велфандр дивился долго,
Грифон меж тем задвигался: с земли он приподнялся,
Шагнул к другому берегу и там остановился.

(«Велфандр и Хрисанца», ст. 295—315)

В византийской экфразе есть одна новая существенная черта, какой не было у античных авторов; на нее впервые обратила внимание С. В. Полякова, отметив, что уже у Ефмафия Макремволита в «Повести об Исмине и Исминии» (XII в.) экфраза тесно связана с темой повествования, тогда как «греческий роман пользовался экфразой как декоративной вставкой, предназначенной украсить рассказ отступлением, чтобы на короткое время отвлечь читающего от необходимости следить за сложным ходом событий. . .»¹⁰ И дейст-

вительно, в романе «Велфандр и Хрисанца», например, каждая из десяти экфраз — не вставка развлекательного характера, а фон, на котором действует герой, своего рода форма бытования пространства. Герой вторгается в это пространство: описание дворца Эрота, сада вокруг него со всеми статуями 40 красавиц и других скульптур и диковинных сооружений вроде грифона и т. д. дается через восприятие самим Велфандром: автор описывает все, неоднократно подчеркивая: «Велфандр видит», «Велфандр удивлен увиденным», «пока такому зрелищу Велфандр дивился долго» (ст. 313); «и взору его чудные дворцы предстали» (ст. 320); «такому зрелищу Велфандр немало подивился» (ст. 337); «Все от начала до конца осматривал Велфандр здесь» (ст. 366); «Вот из триклиния потом Велфандр проходит в спальню» (ст. 442) (см. далее ст. 454, 473, 489). Самое же главное — именно в этом сказочном замке произошло знакомство Велфандра с красавицами, прибывшими на смотрины, сыгравшее решающую роль в его судьбе: именно там он встречает впервые прообраз Хрисанцы, узнав его потом в истинной Хрисанце уже в реальных условиях при дворе антиохийского царя.

В «Каллимахе» описание замка, где жил дракон-людоед, также дано через восприятие трех братьев, подошедших к этой твердыне и созерцающих ее:

Вся золоченая стена высоко поднималась,
И, чистым золотом блестя и красотой дивной,
Она и солнечных лучей сиянье затмевала;
И драгоценными зубцы камнями сверкали,
Переливаясь жемчугом и золотой чеканкой.

(«Каллимах и Хрисоррея», ст. 178—182;
пер. Ф. А. Петровского)

Примечательно, что в этом описании, продолжающемся до 197 стиха, особо выделяется красота золота, драгоценных камней и жемчужин. Такие экфразы играют большую орнаментальную роль. Информационная ценность их состоит в том, что они позволяют судить о происшедших в период от древнегреческой классики до конца греческого средневековья изменениях, характерных для эстетической оценки драгоценных камней греческими эстетиками.

Как известно, греки, жившие в эпоху средневековья, в отличие от своих предков, проявляли повышенный интерес к драгоценным камням и жемчугу. В классической же Греции более всего из камней почитался мрамор. Драгоценные

камни начинают ценить в эллинистическую эпоху, когда расцветает искусство камен. В греческой литературе того времени и в более позднюю эпоху почитание дорогих камней нашло некоторое отражение: нам известны прозаическое сочинение, дошедшее под именем Орфея, — *Λιθικά* и поэма в трех книгах *Λιθικά* Дионисия Периегета (до нашего времени не сохранилась).

На Востоке почитание драгоценных камней было распространено намного раньше, во всяком случае уже в X в. до н. э.; упоминание о них составляло неперемнную деталь эфраз в памятниках словесного творчества, о чем можно судить по тексту ветхозаветной «Третьей книги царств»: при описании дома Соломона, третьего царя Израильско-иудейского государства (ок. 965—928 гг. до н. э.), упомянуты не только простые, но и драгоценные камни: «Еще притвор с престолом, с которого он (Соломон. — *Т. II.*) судил, притвор для судилища сделал он, и покрыл все полы кедром. В доме, где он жил, другой двор позади притвора был такого же устройства. И в доме дочери фараоновой, которую взял за себя Соломон, он сделал такой же притвор. Все это сделано было из дорогих камней, обтесанных по размеру, обрезанных пилою, с внутренней и наружной стороны, от основания до выступов и с наружной стороны до большого двора. И в основание положены были камни дорогие, большие, камни в десять локтей и камни в восемь локтей, и сверху дорогие камни, обтесанные по размеру, и кедр. Большой двор огорожен был кругом тремя рядами тесаных камней и одним рядом кедровых бревен»¹¹.

Так же и в Новом завете, в Апокалипсисе, при описании видения небесного Иерусалима, которое было Иоанну Богослову, читаем: «Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями. Основание первое яспис, второе сапфир, третье халцедон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл <берилл>, девятое топаз, десятое хризопраз, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист»¹². Каждый из названных камней — символ одного из двенадцати апостолов¹³.

В византийской литературе любопытен трактат Михаила Пселла (XI в.) «О свойствах драгоценных камней»; в нем автор суммирует бытовавшие в то время представления о магических сверхъестественных силах, которыми обладают драгоценные минералы. В византийских романах, как уже отмечалось, они выполняли чисто эстетическую функцию. В «Велфандре» неоднократно названы сардоникс, адамант, сапфир и однажды топаз (другие дорогие камни упомянуты

с эпитетом — *πολύτιμοι* «многоценные», но без конкретного их названия). Из них сложены различные строения во владении Эрота:

Из сардоникса вытесан был замо́к тот искусно.

(ст. 245)

В нем (за́мке. — *Т. П.*) дверь блестящую нашел
из камня-адаманта

(ст. 256) ¹¹

Отделкой внешнею своей блистал Эрота замо́к,
Сверкал с наружной стороны граненым сардониксом.

(ст. 322, 323)

Весь из сапфировых камней построен был триклиний,
Камней блестящих и больших, обтесанных искусно.

(ст. 328, 329)

Искусно в крышу вставлены граненые три камня —
Большие, дивной красоты, шлифовки необычной.

(ст. 332, 333)

Там видит Зодиака знак сапфирового камня.

(ст. 370)

Опочивальня сделана из камня-адаманта,
Над брачным ложем балдахин украшен жемчугами,
Камнями драгоценными, каких и нет в природе.

(ст. 443 сл.)

Эрот же вскоре ввел его (Велфандра. — *Т. П.*)
в триклиний из сапфиров.

(ст. 665)

Примеры можно продолжить. Такие многократные названия драгоценных камней выполняют здесь, как и во многих экфразах такого рода в других средневековых греческих текстах, с одной стороны, орнаментальную функцию; в то же время, как мы догадываемся по приведенным выше цитатам из Библии, они позволяют говорить об определенном стереотипе приемов описания зданий в библейских и романических текстах. Что касается жемчуга (см. ст. 444), то упоминания о нем тоже нередки в памятниках того времени, особенно в художественных: жемчуг — излюбленный объект сравнения, уподобления одного предмета другому, чаще всего при описании внешности героя или героини: зубы непременно сравниваются с жемчугом; например, в «Велфандре»:

«Хариты подарили ей (Хрисанце. — *Т. II.*) уста и зубы-жемчуг» (ὄντια μαργαρίτια) (ст. 702). Византийский автор перификованной версии «Иверия и Маргароны», взяв за основу провансальский роман «Pierre de Provence et la belle Maguelonne», переделал имя героини на имя «Маргарона», образовав его от слова μαργαρίτης — «жемчужина». О соотносительности с драгоценным свойством и красотой жемчуга, считавшегося в средневековье разновидностью камня, он со всей откровенностью говорит: «и имя-то ей дали от почитаемого камня» (ст. 296). Μαργαρώνα — в точном переводе «Жемчужная», «Перламутровая», так как слово это, искусственное по своей структуре, образовано от прилагательного μαργαρώδης с тем же значением. Намного реже слово «жемчуг» встречается в литературе и в переносном, и в прямом значении. Так, в Евангелии от Матфея (VII, 6; XIII, 45, 46) это слово употреблено в переносном значении; также в Апокалипсисе, в строках, описывающих вид небесного Иерусалима: город имел «двенадцать ворот — двенадцать жемчужин. Каждые ворота были из одной жемчужины»¹⁵.

В «Велфандре», как явствует из приведенного выше ст. 444, жемчуг упомянут в прямом значении: им был усыпан baldachin над брачным ложем в замке Эрота. Художественный образ, возникающий в ст. 445 из сочетания слов «драгоценные камни, каких нет в природе» (точнее — «в мире»: οὐκ ἔχει κόσμος; ср. в ст. 649 — «очарование все, что в мире есть»), воплощено в Хрисанце: τοῦ κόσμου ὅλας τὰς χάριτας), — это уже высший полет фантазии в романе, предел ее, закономерный для фантастической части романа и вполне уместный для нее: образ этот усиливает фантастику — один из двух композиционных стержней романа «Велфандр и Хрисанца», являясь в то же время особым средством выражения высшей степени красоты.

Однажды в романе (опять же в фантастической части) упомянут мрамор как облицовочный материал на террасе, вытесанной из камня-монолита (ст. 475)¹⁶. То, что она вытесана из целого камня, явствует из ст. 481, где сказано: «из того монолита». В ст. 669 находим камень-лихнитарь, из которого был сделан трон царя Эрота (дословно «скамеечка»): λυχνιταρίν σπεῖδι. По мнению специалистов, лихнитарь — название паросского мрамора, обладавшего особой светлостью, похожего на свет (λύχνος значит «светильник»); но это может быть и какой-то камень красного цвета¹⁷.

Обращаем внимание на другие случаи упоминания камней без названий, камней вообще, подобные тем упоминаниям, которые мы прочли в приведенной выше цитате из Третьей

книги царств (VII, 7—13). В «Велфандре» это сделанный из камня огромный грифон, стоящий около источника Эротов (ст. 299); каменная чаша, зажатая в ногах этого грифона (ст. 303, 305); павлин, вытесанный из камня (ст. 373); «очень светлые (τρανωτάτοι λίθοι) граненые камни» и каменный знак Зодиака с пронзенным стрелой сердцем, которые видит Велфандр в другом конце владения Эрота (ст. 403, 413); это «вытесанная из камня статуя Леандра», стоящая во дворе замка Эрота (ст. 456), другая каменная чаша со знаками Зодиака, стоящая близ купели для омовения («особой красоты она, вся целиком из камня. Из камня на краях ее и знаки Зодиака») (ст. 461, 462); наконец, «терраса дивной красоты, как будто бы из солнца: художник вырезал ее из камня-моноплита» (ст. 474, 475); «тот камень изумительный, особенный, прекрасный» (ст. 480). В ст. 731 читаем: «. . . вытесанные из камня знаки Зодиака».

Наконец, в ст. 538 упомянут камень топаз. Он составляет третью часть ветви, передаваемой Велфандру царем Эротом для вручения той из сорока царских дочерей, которую Велфандр признает самой красивой (ст. 539—541). Обращаем внимание на то, из чего сделана вся ветвь: «железо, золото, топаз — такие ее части» (ст. 538). О топазе мы уже говорили. Железо было в почете у древних греков. В новозаветной литературе оно упоминается редко. Одно из этих упоминаний — «железный жезл» в Апокалипсисе¹⁸⁻¹⁹. Таким образом, можно говорить о некоторой ассоциации данной строки романа с новозаветным текстом. Однако на такой ассоциации вряд ли следует настаивать; и в то же время, если обратить внимание на эстетическую функцию железного предмета, то не случайным оказывается наличие этого металла как составной части именно ветви, фигурирующей в романе. Не случайно также наличие другой составной ее части — золотой.

О символике золота в древнегреческой литературе, а также в средневековой эстетической системе греков, об их необычайно глубоком интересе к этому драгоценному металлу, в котором они столь высоко ценили материально-чистую субстанцию и внешнюю красоту, написано немало исследований, так что нет необходимости говорить об этом подробно²⁰. Не станем также касаться постоянного интереса к описанию любого предмета из золота, который проявляется всеми византийскими романистами в большой степени, вплоть до особой «хрисомании», — все это подвергнуто тщательному анализу в исследовании А. Д. Алексидзе на разных уровнях — лексическом, семантическом, эстетическом, идейном²¹.

Сейчас рассмотрим еще один из важнейших композиционных принципов, характерных для поздних византийских романистов, — принцип фигурной композиции.

4. Фигурный принцип

Свое классическое выражение фигурный принцип многоступенчатой симметрии нашел в романе «Велфандр и Хрисанца». Как доказал А. Д. Алексидзе, в основе его композиции лежит строгое соблюдение симметрии: это симметрия диптиха, каждая часть которого состоит из триптиха²². Обращаем внимание на то, что слагаемые симметрии различны по тем объектам, которые составляют ее основу. Наиболее часто встречается временная симметрия. Исчерпывающий анализ этого композиционного приема провел А. Д. Алексидзе в упомянутой выше книге. В ней же автор тщательно рассмотрел симметрию в соотношении основных фантастических и нефантастических мотивов²³. Нам остается добавить, что композиционная симметрия соблюдается, кроме того, в диалогических частях. Так, в «Велфandre» многие диалоги героев (и даже их монологи, перемежающиеся авторским текстом) построены по принципу одинакового количества стихов в каждой реплике (отклонения очень редки и составляют один-два стиха). Например, ст. 201—204, 205—209, 210—214, 532—533, 534—535, 537—538, 539—541, 542, 543—544, 552—553, 554, 555, 562—563, 569—571 и т. д. до ст. 595; см. также симметрию речевых реплик в стихах 615—625, 752—766. Примеры можно продолжить.

Симметрия (по 5 стихов) соблюдена также в тексте двух из трех надписей (второй и третьей) (ст. 384—388 и 421—425). Не случайно и текст песни, которую поет Велфандр, аккомпанируя себе на каком-то музыкальном инструменте, тоже состоит из пяти стихов (ст. 129—133) (что касается музыкального инструмента, то каким он был, — в тексте не определено: автор избрал не конкретное, а обобщенное слово *μουσική* — ст. 127).

Помимо симметрии, романисты осуществляли в построении своих произведений еще один фигурный принцип — так называемой круговой композиции. Он представлен в «Велфandre», «Иверии», «Флории». Если проследить пространственные границы действия, более широкие для героя, чем для героини, то станет очевидным, что композиционная линия этих романов имеет форму круга; иными словами, действие оканчивается на той же земле, где оно началось. Перечислим места действия по этим трем романам,

В «Велфандре»: Византия, Малая Азия (Тарс), Антиохия, Византия; в «Иверии»: Прованс, Анапли (т. е. Неаполь), Египет, Прованс; в «Флории»: Рим, Испания, Александрия, Вавилон, Испания, Рим. В «Ахиллеиде» и «Каллимахе» иное. В «Ахиллеиде» действие начинается на родине Ахилла, кончается в Трое. В «Каллимахе» действие происходит внутри одного пространства — некоего иноземного государства. В «Ливистре» формально оно завершается там, где началось, лишь для одного действующего лица — Клитовоса. Для Ливистра же места действия иные: Ливандр, Египет, Аргирокастрон.

Из трех упомянутых сейчас романов наиболее сложна композиция «Ливистра»: в ее основе — многократно выдерживаемый рамочный принцип, а именно шесть рамок, пять из которых заключены в первой. Границами между ними служат перемена рассказчика, от лица которого ведется повествование, или изменение места действия. Основную, первую рамку составляет рассказ Клитовоса Миртане о том, что он узнал о Ливистре и Родамне. Вторую рамку наполняет рассказ Ливистра Клитовосу об его жизни до момента, когда Бердерих похитил его жену. Третья рамка — рассказ Клитовоса о себе Ливистру. Четвертая — рассказ Родамны Клитовосу о себе и о Ливистре. Пятая — рассказ Клитовоса Родамне о себе и о Ливистре. Шестую рамку, сливающуюся с первой, составляет завершение рассказа Клитовоса Миртане.

Каждая рамка имеет свои места действия, свое пространство и время. Так, в первой рамке действие происходит в Армении, где Клитовос передает Миртане историю жизни Ливистра и Родамны. Время действия — как бы настоящее. Во второй рамке места действия такие: Ливандр, Аргирокастрон; повод к изменению места действия — отправление Ливистра на поиски Родамны. Здесь и далее, до возвращения к первой рамке, время — художественное прошлое. Третья рамка — совместное путешествие Ливистра и Клитовоса по разным землям, завершающееся прибытием их в Египет. Во всей четвертой и в начале пятой рамки действие происходит в Египте. Во второй части пятой рамки действие из Египта переносится в Аргирокастрон, где живут Ливистр и Родамна, Клитовос и Меланфия; затем местом действия становится Армения, куда после смерти Меланфии переселяется Клитовос и женится на Миртане, которой он и рассказывает всю историю Ливистра и свою. Так действие и пространственно, и во времени снова входит в пределы первой рамки.

Как видим, композиция имеет свою логику, строго выдерживаемую в перемещениях действующих лиц и в пространстве, и во времени, а главное — свое логическое завершение. Именно благодаря такой логике развития действия от одного рассказа до другого, сливающихся в одно общее целое, композиционная линия образует круг, где смыкаются и пространство, и время. Такой принцип построения круга наблюдается только в «Ливистре»; в других романах, как мы могли убедиться, круг образует одна пространственная линия; время же в конце романа предстает иным, чем было в начале.

Следует отметить еще одну существенную особенность композиции «Ливистра»: весь роман строится на приеме изображения посредством речи рассказчика, и не одного, а нескольких, выступающих, таким образом, свидетелями всего происходящего. В виде отдельных намеков, напоминающий автора на рассказ какого-то лица, от которого он будто бы слышал ту или иную историю, мы наблюдали этот прием и в эпосе, и в переходной от эпоса к роману форме — в «Утешительном слове о Несчастьи и Счастьи». Но в «Ливистре» этот прием развит очень широко и, можно сказать, доведен до совершенства: ведь роман целиком построен по принципу одного рассказа, заключенного в другой, а этого другого — в третий и т. д. Столь усложненная система композиции, основанная на рассказе в рассказе, встречается, пожалуй, впервые в мировой литературе. Таковы главные особенности композиции поздних византийских романов.

В итоге рассмотрения жанра позднего византийского народного романа можно констатировать, что этот жанр возник в результате взаимодействия трех факторов: во-первых, наблюдений их авторов над отдельными сторонами византийской действительности, раздумий над смыслом и целью жизненного пути человека; во-вторых, использования традиций греческой и отчасти восточной словесности; в-третьих, традиций книжной древнегреческой, византийской и западноевропейской литератур. Но эти вопросы нашли достаточно полное освещение в трудах других исследователей, и нам нет необходимости останавливаться на них подробнее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Итак, анализ основных этапов становления в византийской народной литературе жанровых форм эпоса и романа показал, что эти жанры были генетически связаны и взаимоопосредованы. Впитав в себя традиции византийского фольклора, античных и ветхозаветных литературных памятников, они отразили идеологию средних и низовых слоев воинского, сельского и городского населения Византии IX—XV вв.

Все памятники, созданные в этой среде, способствовали развитию формировавшегося в то время нового литературного языка, основу которого составлял живой разговорный язык. Сюжеты эпических памятников создавались на основе событий главным образом внешней военно-героической истории Византии IX—XV вв. В художественном их оформлении наблюдалась эволюция жанровых форм от малых фольклорных песен до крупных полуфольклорных-полукнижных и книжных эпосов. Любое произведение получало то или иное жанровое воплощение в результате взаимодействия двух основных факторов: протяженности временной дистанции, отделяющей автора от изображаемых им событий, и степенью авторского сопереживания изображаемому, в большинстве случаев тесно связанной с этой дистанцией. Эти два принципа влияли на способы эпической характеристики героя, на средства выражения пространства и времени, на объем произведения, определяли специфику жанровой формы.

Особенности отражения фактов истории заключались в хронологических, просопографических смещениях, в эпических гиперболах. А эти особенности, в свою очередь, зависели от законов жанра, от способов художественного мышления творцов этих произведений, от силы воздействия литературных традиций (ветхозаветной, древнегреческой, западноевропейской) и традиций древнегреческого и византийского фольклора. Историческая основа определяла и специфику художественного вымысла в эпическом произведении: она до какой-то степени ограничивала его свободу; поэтому наибольшее выражение вымысел находил себе лишь при описании деталей обстановки, быта и т. д. При этом существ-

венная роль принадлежала фантастике, сказавшейся в гиперболизации действующих лиц и примет окружающего мира, а также некоторым принципам реалистического его восприятия и отражения.

Анализ развития эпических жанровых форм Византии, расположенной на пограничной полосе между Западом и Востоком, позволяет констатировать общую для западных и восточных регионов генетическую особенность фольклорных и литературных памятников — возникновение особого лиро-эпического жанра «малого» эпоса; оно стало возможным вследствие новых принципов организации содержания — сокращения временной дистанции, отделяющей автора от изображаемых им событий истории, а также усиления эмоционального начала, воплотившегося в средневековом эпосе. Этот жанр «малого» эпоса представлен и в византийских акритских (пограничных) песнях, и в так называемых родосских песнях любви, и — немного позднее — в романах о реконквисте, созданных испанцами, и в песнях южных и юго-восточных славян. Отсюда типологическая близость акритской поэзии с поэтическими памятниками указанных народов либо того времени, либо более поздней эпохи. Эта народная поэзия воздействовала на традицию «высокой» византийской письменной литературы, обогащая книжный опыт средствами народного словесно-художественного творчества при сохранении памяти и чаяний народа; наиболее яркое свидетельство синтеза фольклорной и книжной поэтики являет собой эпопея «Дигенис Акрит».

Жанр «плача», берущий начало еще в дописьменный период древнегреческой литературы, насыщен в средние века идейно-патриотическим пафосом: тогда это были «плачи» по умершим людям, теперь — по гибнущим от иноземных завоевателей городам и народам. Этот жанр поздней византийской народной литературы оказал влияние на другие литературы средневековья, в частности на древнерусскую («Плач о гибели рязанской земли»). Систему художественных эпических средств отличает богатейшая образность как результат сохранения народными певцами Византии некоторых древних эпических традиций и специфических форм выражения времени и пространства. В общем идейном развитии эпической поэзии византийцев ощущается постепенное усиление народно-патриотического гуманизма, которое проявляется, начиная с акритских песен VIII—IX вв. и кончая «плачами» о пленении Константинополя, Афин, Трапезунда в XV в., отражающими высокий героизм защитников византийской земли от внешних врагов.

Эпические произведения Византии (особенно лиро-эпические песни и поэтические сказки) оказали определенное воздействие на становление жанра романа. Здесь мы вначале наблюдали своеобразные переходные стадии от обширного по объему героического эпоса и небольших форм народных сказок к не менее обширному лирическому повествованию в стихотворной форме; такие произведения с присущей им спецификой художественного вымысла, образов главных героев и композиционной сложностью исследователи уже в Новое время называли романом.

Повышенный интерес к личности человека как творца своей судьбы ярко сказался в этом жанре, также возникшем на народной основе, хотя следы книжной литературы в нем более заметны, чем в эпосе. В византийских романах проявляются такие признаки, которые позволяют говорить о предренессансных приметах, таких, как провозглашение гуманистической концепции человеческого счастья, постановка проблем любви и дружбы, а также расширение географического и этнического кругозора их безымянных авторов. Отсюда — новые темы, новые герои, насыщенность сюжета острыми коллизиями, тонко разработанной психологией чувств и переживаний человека, правда, сказывающейся не во всех романах, а только в некоторых. Как положительную черту византийских романов следует отметить зарождение в них признаков реалистического словесного искусства, опирающегося на народную словесность.

В содержании и форме византийских романов очевиден сплав на новом идейно-художественном уровне сюжетных и отчасти идейно-художественных традиций античного любовно-приключенческого романа, фольклорных мотивов, взятых главным образом из сказочного эпического народного творчества самих греков и некоторых восточных и западных народов (злые чудовища, колдовство, вещие сны, мнимая смерть, выбор невесты, действие талисмана, узнавание, переодевание), наконец, тех мотивов и образов, которые рождены феодальным укладом жизни греков и плодотворностью взаимодействия их культуры с культурой их западноевропейских современников.

| Расцвет византийского народного романа в противовес спаду романической продукции «верхушечной» византийской литературы — свидетельство кризиса последней и прогресспрусующего развития литературы народной.

ПРИМЕЧАНИЯ



Введение

¹ Проблемы, касающиеся статуса азиатских границ Византийской империи VII—XII вв., а также изучения различных аспектов быта и культуры тех этнических групп, которые жили по обе стороны границы, составили одну из ведущих тем (а именно вторую) на XIV Международном конгрессе византинистов (6—12 сентября 1971 г., Бухарест). Основной доклад был сделан французской византисткой Э. Арвейлер: *Ahrweiler H.* (Paris). *La frontière et les frontières de Byzance en Orient.* — In: *Actes du XIV^e Congrès International des Études byzantines.* București, 1974, t. 1, p. 207—230. Далее следовали четыре доклада: *Удальцова З. В.*, *Бартияи Р. М.* (Москва). Социальная структура восточных границ византийской империи в IX—XII вв. — Там же, с. 231—236; *Pertusi A.* (Milano). *Tra storia e leggenda: Akritai e ghazi sulla frontiera orientale di Bisantio.* — Ibid., p. 237—283; *Oikonomides N.* (Montréal). *L'organisation de la frontière orientale de Byzance aux X^e—XI^e siècles et le Taktikon de l'Escorial.* — Ibid., p. 285—302. Заключительный доклад касался не только части азиатской, но и балканской границы: *Obolensky D.* (Oxford). *Byzantine frontier zones and cultural exchanges.* — Ibid., p. 303—313. Пограничные факты и события трактовались преимущественно в плане политическом (в частности, военном), административном, хозяйственно-экономическом, этническом. Исключение составил доклад А. Пертузи; кроме того, проблему культурных влияний затронули Э. Арвейлер, Д. Оболенский и авторы доклада советской делегации.

Вопросы исторической географии Византии, границ империи, а также этнические проблемы были в центре внимания участников первого франко-советского colloquium, состоявшегося в Париже в ноябре 1979 г. (краткое сообщение о работе этого colloquium см.: ВВ, 1981, т. 42, с. 244—246); в частности, прямое отношение к «пограничной» теме имел коллективный доклад французских коллег, рассмотревших лексическое и семантическое своеобразие понятий «предел», «граница» в текстах Прокопия Кесарийского и Константина Багрянородного: *Дюно Ж.-Ф.*, *Ариньон Ж.-П.* Понятие «граница» у Прокопия Кесарийского и Константина Багрянородного. — ВВ, 1982, т. 43, с. 64—73.

Другие исследования, посвященные пограничным областям Византии в разные периоды ее истории, см. в конце книги.

² Отвлекаясь от политических и географических проблем, связанных с состоянием границ Византийской империи, территория которой с течением времени уменьшалась, образно говоря, подобно шагреновой коже, необходимо сказать лишь о специфике понятия «византиец». Дело в том, что в Византии жили не только греки, но и восточные народы (копты, сирийцы, арабы, евреи, арабы), славяне (на Пелопоннесе, во Фракии, Фессалии, Эпире), на северо-западе — иллирийцы. В силу этого обстоятельства понятие «византиец» внеэтнично: оно означает жителя Византийской империи, этническая принадлежность

которого могла быть одной из названных сейчас либо чистокровной, либо смешанной.

Сведения о народах, с которыми так или иначе соприкасались византийцы на протяжении своей истории, черпаются исследователями преимущественно из сочинений различных жанров самих византийских авторов, но главным образом из сочинений исторических. Изучение этнонимов в лексике византийцев составляет определенные трудности, вызванные не только полиномией, существовавшей у византийцев в разные хронологические периоды и даже у нескольких авторов одного хронологического среза, например для Прокопия Кесарийского и Феофилакта Симокатты (VI в.). Согласно наблюдению М. В. Бибикова, в разные хронологические периоды и в разных по жанру сочинениях византийцев население Руси обозначается терминами «русские», «скифы», «тавары», «тавроскифы», «киммерийцы», «гипперборей» (см.: Бибиков М. В. К изучению византийской этнонимии. — ВО, 1982, с. 150, 151). Вместо слова «русские» нам кажется предпочтительнее слово «россы» как более точно соответствующее греческой форме Ρῶσσοι. К данному перечню следует добавить слово «дромиты» (см.: Николаев В. Д. Свидетельство хронки Псевдо-Симеона о Руси-дромитах и поход Олега на Константинополь в 907 г. — ВВ, 1981, т. 42, с. 147—153).

При изучении византийской этнонимии следует учитывать ее архаичность, этикетность, описательность и комплексность. Подробнее см.: Бибиков М. В. Указ. соч., с. 148—159 (краткое изложение этого вопроса дано в его тезисах под названием: Византийская этнонимия: арханизация как система. — В кн.: Античная балканистика. М., 1980, с. 70—72); см. также: Литаврин Г. Г. Некоторые особенности этнонимов в византийских источниках. — В кн.: Вопросы этногенеза и этнической истории славян и восточных романцев. М., 1976, с. 198—217; Moravcsik Gy. Byzantino-turcica. В., 1958. Bd. 2. Что касается этнонимов, употреблявшихся византийцами для обозначения этнической общности славян, то этот вопрос также привлекает весьма обостренное внимание исследователей. В решении его достигнуты вполне конкретные результаты. Например, почему у греков возникла форма «славянины», выяснил И. А. Голубцов. См.: Голубцов И. А. О термине «славянины». — В кн.: Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран: Сб. ст. к 70-летию акад. М. Н. Тихомирова. М., 1963, с. 47 сл. Другие лексические способы названия славянских племен, принятые у византийцев в VI в., выяснил С. А. Иванов: Иванов С. А. Обозначение славян как этнической общности в «Истории войн» Прокопия Кесарийского. — В тезисах кн.: Античная балканистика. М., 1980, с. 23—25. См. также: Чичуров И. С. Византийские исторические сочинения: «Хронография» Феофана, «Бревиарий» Никифора. М., 1980, с. 98, 99, 120 и др. (см. этнографический указатель).

³ Мысль о необходимости изучать воздействие «молодых» культур на духовную жизнь византийцев была высказана на XIV Международном конгрессе в докладе советских ученых (Actes. . . , p. 236: «один из аспектов проблемы восточной границы Византии состоит в культурном влиянии лимитрофных областей на Византию»). В 1979 г. на Международном симпозиуме, посвященном истории византийской культуры (Тбилиси), З. В. Удальцова вновь обратила внимание исследователей на то, что «самым малознаваемым и трудным аспектом этой проблемы является выяснение не только степени и характера влияния византийской культуры на народы более низкой стадии общественного развития, но и обратного влияния культуры этих народов на византийское общество» (Удальцова З. В. Нерешенные проблемы истории византийской культуры. — ВВ, 1980, т. 41, с. 55).

⁴ Начальному этапу в развитии торговли между греками и индийцами посвящено исследование: *Пигулевская Н. В.* Византия на путях в Индию: (Из истории торговли Византии с Востоком в IV—VI вв.). М.; Л., 1951. Хотя цель исследования — прояснить экономические вопросы, автор все же касается здесь ознакомления византийцев с некоторыми сторонами культуры Индии. Однако проблема культурного влияния Индии на греков средневековья еще ждет своего решения. Насколько существенна роль Индии в развитии литератур многих народов того времени, явствует из итоговых наблюдений востоковеда Б. Л. Рифтица. Отмечая, что в прозаических жанрах «в период средневековья находят свое наивысшее выражение межрегиональные литературные связи», он утверждает: «Наибольший удельный вес в этих связях имеют сюжеты индийского происхождения, проникающие как в Западную и Восточную Европу (благодаря посредничеству ряда ближневосточных литератур), так и в страны Дальнего Востока, Центральной и Юго-Восточной Азии. В отдельных случаях индийское влияние сказывается в литературах Африканского континента. Практически именно в результате распространения индийских сюжетов в литературах средневекового культурного мира складывается в известной мере общий круг повествовательных сюжетов и тем. Значительную роль в этом процессе играет, наряду с миграцией сюжетов устным путем, письменная религиозная (в частности буддийская) либо дидактическая литература. Индийские сюжеты получают распространение в письменной литературе других народов, а в ряде случаев (обычно на крайней периферии распространения сюжета) у народов со слабой литературной традицией и активным устным творчеством легко переходят в устное бытование и усваиваются фольклором как свои собственные» (*Рифтиц Б. Л.* Типология и взаимосвязи средневековых литератур. — В кн.: Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974, с. 109, 110).

Роль индийской литературы в духовной жизни некоторых народов средневековья освещена в исследованиях: *Осипов Ю. М.* Индийские сюжеты в Бирме, Камбодже, Сиаме (Таиланде): (К вопросу о литературных связях Индии и материковой части Юго-Восточной Азии в период до XVIII в.). — Там же, с. 308—322; *Парниченко Б. Б.* Трансформация и переосмысление заимствованного литературного материала: (Индийские эпические герои в Нусантаре). — Там же, с. 323—378; *Грибанов А. Б.* Восточный жанр «обрамленной повести» в средневековой Испании. — Там же, с. 415—440. Зарубежную литературу по этому вопросу см. в библиографии к указанным статьям.

О сюжетах индийской литературы в византийских романтических повествованиях будет сказано в I главе раздела «Византийский роман на народном языке».

⁵ Состав и расселение разных этнических групп вокруг Византийской империи не было постоянным на протяжении всей ее истории (причина — не только войны, следствием которых было переселение, ассимиляция многих этих народов, но и изменявшиеся границы самой Византии). Попытаемся все же очертить круг тех народов, с которыми византийцы общались непосредственно. С этой целью сообразим воображаемое путешествие вдоль границ империи в период наибольшей их протяженности, т. е. в V—VI вв. и отчасти — в IX—XII вв. С северо-запада продвинемся на восток, юг, запад, мысленно прочертив, таким образом, замкнутый круг.

Итак, к началу V в. на севере Византии, по берегам Дуная, жили многочисленные дакийские племена, иллирийцы и готы, а за ними — авары и славяне. Далее на северо-восток граница проходила по Евк-

синскому Понту, где на южном берегу Крыма Византии принадлежало несколько опорных пунктов. От юго-восточной оконечности моря владения Византии продолжались в южном направлении: это была северо-восточная граница, вдоль которой жили иверы (позднееантичный этноним у Луккиана, Плутарха и др.: так назывались восточно-грузинские, или картские, племена; новогреческое произношение — ивиры), армяне (часть земель которых в V—VI вв. принадлежала Византии: провинции Армения I и Армения II в диоцезе Понт), иранцы (в их огромном государстве Сасанидов), сирийцы (часть их составляла население Византии), наконец, многочисленные арабские племена.

В XI в. на юго-восточной границе Византийской империи возник турецкий Иконийский султанат, к концу XIII в. распавшийся на ряд эмиратов; в скором времени среди них и экономически, и территориально возвысился Османский эмират, существование которого привело к роковым для Византии последствиям. Вдоль южной границы, отсекавшей северное побережье Африки, кочевали ливийские и нубийские племена. На западе в V—VI вв. граница Византии частично составляла общую линию с границей государства лангобардов, а к VII—IX вв. там образовались государственное объединение болгар, Хорватия, сербские княжества и Венгрия.

В самой Византийской империи, напоминаем, жили и греки, и восточные народы (копты, сирийцы, арабы, евреи, арабы), и славяне, и иллирийцы. В период крестовых походов, завершившихся возникновением в 1204 г. на территории Византии Латинской империи, византийцы оказались в непосредственной близости с представителями многих западноевропейских народов, в частности с французами, немцами, итальянцами (генуэзцами, венецианцами), причем не только на границах, но и в самой сердцевине государства.

Вопрос об этническом составе, об изменении его на протяжении многих веков византийской истории привлек особое внимание участников XV Международного конгресса византистов (Афины, 1976): свидетельство тому — доклады Д. Ангелова, К. Каэна, П. Хараниса, Д. Николя, Е. Станеску, С. Вриониса (см. отдельные отписки их докладов). Новые аспекты, возникающие при изучении сложных этнографических проблем в истории Византийского государства (например, этнической ассимиляции, с одной стороны, и дезинтеграции — с другой), освещены в монографии Г. Г. Литаврина: *Литаврин Г. Г. Византийское общество и государство в X—XI вв.: Проблемы истории одного столетия, 976—1081 гг. М., 1977, с. 157—175* (в примечаниях на с. 157—160 дана обширная библиография по этническим вопросам).

Библиографию по теме политических и культурных контактов византийцев с другими народами см. в конце книги.

⁶ В последнее время изучению народной византийской литературы уделяется все больше внимания. См.: *Beck H.-G. Geschichte der byzantinischen Volksliteratur. München, 1971; Idem. Die griechische volkstümliche Literatur des 14. Jahrhunderts: Eine Standortsbestimmung* (доклад на XIV Международном конгрессе византистов). — In: *Actes... , p. 125—138; Chatzidakis M. Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle: Les recherches sur l'évolution du style.* — *Ibid.*, p. 153—188; *Jeffreys M. The Popular Byzantine Verse Romances of Chivalry.* — *Mandataforos, 1979, t. 14, p. 20—34.*

Специфике народного языка и литературы был посвящен ряд докладов на XV и XVI Международных конгрессах византистов (Афины, 1976; Вена, 1981): *Grosdidier de Matons J. Courants archaïques et populaires dans la langue et la littérature* (отдельный отиск); *Wirth P. Die sprachliche Situation in dem umrissenen Zeitalter: Renaissance des*

Attizismus. Herausbildung der neugriechischen Volkssprache (отдельный оттиск); *Sevcenko I.* Levels of Style in Byzantine Prose. — In: XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten I/1. Wien, 1981, S. 289—312; *Jeffreys M.* Byzantine Metrics: Non-Literary Strata. — Ibid., S. 313—334. См. также: *Hunger H.* Anonyme Metaphrase zu Anna Komnene, Alexias XI—XIII. Ein Beitrag zur Erschliessung der byzantinischen Umgangssprache. Wien, 1981; *Банер В.* Проблема поэзии на народном языке в итальянских, французских, испанских и португальских поэтиках XVI в. — В кн.: Сравнительное изучение литератур... , с. 341—352; *Алексидзе А. Д.* Мир греческого рыцарского романа XIII—XIV вв. Тбилиси, 1979 (на рус. яз.; на груз. яз. изд. ТГУ, 1976).

⁷ Род Киннамадов упомянут здесь во второй раз; впервые — I, 266. По поводу имени Антакин см.: *Digenes Akrites* / Ed. by J. Mavrogordato. Oxford, 1956, p. 68 (примеч. к ст. IV, 54). Переводы здесь и далее, не оговоренные особо, принадлежат автору исследования.

⁸ Существует мнение, что отец эмира Хрисоверга и дядя Кароес, упомянутые в «Дигенисе Акрите» (I, 284, 285), тождественны вождям павликиан Хрисохир и Карвеасу (см. об этом: *Маврогордато Дж.* Указ. соч., с. XXXI — комментарий по поводу I, 284; см. также: *Дигенис Акрит. М.*, 1960, с. 185). Это мнение кажется ошибочным не только потому, что нет полного совпадения в именах тех и других, но главным образом по такой причине: чтобы названные персонажи эпопеи были павликианами, они должны были быть христианами; а этого из эпопеи никак не следует: христианство принимает только потомок Хрисоверга и Кароеса Мусур.

⁹ Недавно Г. Г. Бек выдвинул гипотезу, согласно которой в эпопею «Дигенис Акрит» соединились одна из песен об эмире, возникших около 944 г., и роман о Дигенисе, сложившийся к XI—XII вв. См.: *Бек Н.-Г.* Op. cit., S. 63—97.

¹⁰ Определения этой литературы как «низовая», «низкая», «просто-народная», к которым часто прибегают исследователи, считаем не вполне удачными: они сужают понятие «средневековая народная литература». Достаточно сказать, что в Византии памятники народной литературы создавались иногда и в высших светских, даже придворных кругах; кроме того, многие авторы, принадлежавшие к высокообразованной элите, писали порой в стиле этой новой литературы, пользуясь ее языком и техническими приемами.

¹¹ В вопросе о влияниях одной литературы на другую в средневековой истории народов одного или нескольких регионов нельзя не напомнить очень справедливых, на наш взгляд, и четко сформулированных итоговых наблюдений, изложенных Б. Л. Рифтиным в статье «Типология и взаимосвязи средневековых литератур»: «Для средневековья можно выделить два принципиально различных вида взаимосвязей литератур: первый — когда связи устанавливаются между двумя высокоразвитыми литературами, каждая из которых имеет свою собственную древность, второй, наиболее часто встречающийся в средние века на Востоке и на Западе, — взаимосвязи „молодых“ литератур со „старшей“ литературой своего культурного региона, прошедшей этап древности. Если в первом случае взаимовлияние старых литератур обычно не приводит к резким изменениям уже сложившейся собственной системы литературы, то во втором случае обычен перенос целиной системы литературы из литературы „старой“ в литературу „молодую“. — В кн.: Типология и взаимосвязи средневековых литератур... , с. 108—109 (см. далее о причинах расцвета переводной литературы и о влиянии индийской литературы на литературу Востока и Запада). Единственное возражение можно сделать лишь по поводу

чрезвычайно категоричного утверждения о переносе цельной системы из «старой» литературы в «молодую»; как ни значительно бывает такое влияние, все же о заимствовании всей системы вряд ли правомерно говорить; тем более что многие элементы при этом претерпевают в той или иной степени определенную трансформацию.

¹² См. подробнее: *Бартияян Р. М.* Дигенистика в курдском эпосе о Златоруком хане? — ВОН АН АрмССР, 1967, № 1, с. 47—54.

¹³ Там же, с. 53, 54; *Джалилов О.* Курдский героический эпос «Златорукий хан» (Дымдым). М., 1967 (текст эпоса — с. 73—133; пер. на рус. яз. — с. 134—202).

¹⁴ Отсутствием социального видения идеологических процессов, типичных для обществ эпохи так называемых средних веков, страдают некоторые зарубежные исследования. Опустив критику в их адрес, отсылаем читателя к книге А. Я. Гуревича «Проблемы средневековой народной культуры» (М., 1981). В ней дан критический анализ трудов, в которых средневековой народной культуре либо вообще не уделяется внимания, либо, в лучшем случае, она рассматривается с точки зрения образованной элиты: *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981, с. 8—11.

¹⁵ *Виленчик Я. С.* Этюды по исторической фонетике вульгарно-арабских диалектов. Л., 1926; *Пигулевская Н. В.* Живая речь в сирийских исторических памятниках средневековья. — В кн.: Историко-филологические исследования: Сб. ст. к 75-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967, с. 321—324; *Лисевич И. С.* К вопросу о взаимосвязях народной и литературной поэзии в древнем Китае. — Там же, с. 296—301. Заметим, что окончанием периода древности в Китае синологи полагают III—IV вв. Эти века — начало народной поэзии в Китае, «однако четкое разделение словесности на высокую и низкую происходит здесь лишь с развитием в XI—XII вв. специфической городской литературы. . . Одним из основных критериев выделения этого вида литературы в Китае служили не только специфически простонародные темы и идеи, но и близкий разговорному язык произведений. . . Аналогичным образом и в других странах Дальнего Востока низкая литература представляла собой, как правило, произведения на живых языках (корейском, вьетнамском, японском). Еще сложнее. . . обстояло дело в средневековой Индии, где вскоре после зарождения литератур на новоиндийских языках, на этих живых языках возникает и своя аристократическая литература» (*Рифтин Б. Л.* Типология и взаимосвязи средневековых литератур. — В кн.: Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974, с. 25—26; см. также с. 27 (о народной струе в арабской и персидской литературах)).

¹⁶ Подробно о специфике византийского феодализма и византийской социальной стратиграфии см.: *Горянов Б. Т.* Поздневизантийский феодализм. М., 1962; *Хвостова К. В.* Особенности аграрно-правовых отношений в поздней Византии (XIV—XV вв.): (Историко-социологический очерк). М., 1968; *Сюзюмов М. Я.* Некоторые проблемы исторического развития Византии и Запада. — ВВ, 1974, т. 35, с. 3 сл.; *Удальцова З. В., Осипова К. А.* Отличительные черты феодальных отношений в Византии. — ВВ, 1975, т. 36, с. 3—20; *Удальцова З. В.* Византия и Западная Европа: (Типологические наблюдения). — ВО, М., 1977, с. 3—65; *Грохова В.* Место Византии в типологии европейского феодализма. — ВВ, 1979, т. 40, с. 3—8; *Rouillard G.* La vie rurale dans l'Empire byzantin. P., 1953; *Ostrogorskiy G.* Pour l'histoire de la féodalité byzantine. Bruxelles, 1954; *Idem.* Quelques problèmes d'histoire de la paysannerie byzantine. Bruxelles, 1956; *Dölger F.* *История*. München, 1961; *Lemerle P.* Esquisse pour une histoire agraire de Byzance. — Revue

Historique, 219, 1 (1958), p. 32—37, 254—284; 219, 2 (1958), p. 49—94; *Фрейденберг М. М.* Развитие феодальных отношений в византийской деревне в XI—XII веках. — Учен. зап. Веліколукского гос. пед. ин-та, Великие Луки, 1956, с. 105—134, особ. с. 106, 107; *Ангелов Д.* О некоторых характерных чертах развития византийского общества на путях феодализма. — ВВ, 1976, т. 37, с. 4 сл.; *Вернер Э.* Византийский город в эпоху феодализма: типология и специфика. — Там же, с. 8—12; *Литаврин Г. Г.* Провинциальный византийский город на рубеже XII—XIII вв. (по материалам налоговой описи Лампсака). — Там же, с. 17—29; *Он же.* Οπισθοτέλεα: (К вопросу о наделении крестьян землей в Византии X—XI вв.). — ВВ, 1978, т. 39, с. 46—53; *Завражин В. Н.* «История» Иоанна Кантакузина и некоторые проблемы развития поздневизантийского города: Дис. . . канд. ист. наук. Л., 1980; Автореферат того же названия. Л.: ЛГУ, 1980; *Хвостова К. В.* Расслоение поздневизантийских крестьян. — ВВ, 1980, т. 41, с. 3—20.

¹⁷ Некоторую параллель французским жонглерам и немецким шпильманам представляли странствовавшие по Руси в более поздние века скоморохи. Относительно зарождения во Франции жест существует несколько противоречивых мнений: *Rajna P.* Le origini dell'epopea francese. Firenze, 1956; *Mandach A.* Naissance et développement de la chanson de geste en Europe. Genève, 1961, t. 1. Но эпический характер творчества жонглеров не вызывает сомнений: *Rychner J.* La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs. Genève — Lille, 1955; *Lot F.* Etudes sur les légendes épiques françaises. P., 1958; *Idem.* La technique littéraire des chansons de geste. P., 1959.

¹⁸ *Удальцова З. В.* Византия и Западная Европа: (Типологические наблюдения). — ВО, М., 1977, с. 39, 40, 43.

¹⁹ В истории Византии условно различают три основных периода: ранневизантийский (IV—VII вв.), средневизантийский (VIII—XII), поздневизантийский (XIII—XV вв.). Во втором периоде усматриваются две эпохи: раннефеодальных отношений (VIII — середина IX в.) и зрелого феодализма (середина IX—XII вв.). Выяснение социальных особенностей в истории Византии на каждом этапе ее развития — одно из основных направлений, по которым исследуется жизнь византийцев. Ради краткости назовем лишь новейшие исследования в этой области; например, по раннему периоду: *Лебедева Г. Е.* Социальная структура ранневизантийского общества (по данным кодексов Феодосия и Юстиниана). Л., 1980; *Чекалова А. А.* К вопросу о динах в ранней Византии. — ВО, М., 1982, с. 37—53.

Изменения в социальной структуре, происшедшие к началу средневизантийского периода и характеризующие дальнейшее социально-экономическое развитие Византии в этот период, вызвали оживленную дискуссию еще в начале 60-х годов нашего столетия (в частности, вопрос о том, существовала ли так называемая вертикальная социальная подвижность, и если да, то в какой степени, в каких формах и в какие века. Существенные разъяснения по этому поводу сделали советские византисты, например Г. Г. Литаврин: *Литаврин Г. Г.* Византийское общество и государство. . . , с. 196, 266; см. также коллективные труды: Проблемы социально-политической истории античности и средневековья. Уфа, 1975. Вып. 1. Проблемы социальной структуры и идеологии средневекового общества. Вып. 1. Л., 1974; Вып. 2. Л., 1978. На последнем XVI Международном конгрессе византистов в Вене (4—9 октября 1981 г.) К.-П. Матшке (ГДР), еще раз напомнив итоги этой дискуссии, предложил некоторые новые аспекты в рассмотрении данной проблемы: он обратил внимание на необходимость привлечения литературных источников к решению

отдельных социальных вопросов, а также углубления понимания социального положения и мировоззрения византийских интеллектуалов (учитывать условность многих их лексических и стиливых выражений); особо следует выделить проблему их взаимоотношений с низовыми и средними слоями общества: *Matschke K.-P. Sozialschichten und Geisteshaltungen.* — In: XVI Internationaler Byzantinistenkongress. Akten I/1. Wien, 1981, S. 189, 197—200, 211, 212. Особенности социально-экономического развития поздней Византии (как в сельских местностях, так и в городе) также нашли специальное освещение в докладах этого конгресса: *Удальцова З. В., Хвостова К. В.* (Москва). *Les structures sociales et économiques dans la Basse-Byzance.* — Ibid., S. 131—148; *Maksimović Lj.* (Beograd). *Charakter der sozial-wirtschaftlichen Struktur der spätbyzantinischen Stadt (13.—15. Jh.).* — Ibid., S. 149—188; *Laiou A. E.* (Washington). *The Role of Women in Byzantine Society.* — Ibid., S. 233—260.

²⁰ В языке византийцев значение слова «стратиг» (στρατηγός) изменялось на протяжении веков: с IX в. до начала XI в. — глава фемы, позднее — полководец, военный руководитель. Оно употреблялось в разных контекстах как военного, так и богословского характера. Один из примеров военного контекста любопытен ярко выраженной индивидуальной трактовкой значения этого слова: в «Советах и рассказах» Кекавмена (XI в.) читаем: «Если ты стратиг и тебе вверено войско (а я имею в виду стратига, который возглавляет армию и командует ею), бодрствуй ночью и днем» (гл. 24) (*Кекавмен. Советы и рассказы* / Пер Г. Г. Литаврина. М., 1972, с. 135). На основании такого пояснения и приняв во внимание другие особенности употребления этого слова, Литаврин делает вывод, что «к середине XI в. термин „стратиг“ стал многозначным. Им все чаще обозначали не военачальников — наместников фем, но правителей мелких областей, на которые делились фемы, а также комендантов отдельных городов и крепостей» (см.: *Guillard R. Les termes désignant le commandant en chef des armées...*, p. 43). — *Кекавмен. Советы и рассказы...*, с. 352.

В значении «военачальник» слово «стратиг» неоднократно встречается в тексте Гротта-ферратской версии «Дигениса Акрита»: I, 57, 62, 63; II, 268, 273; IV, 58 и др. Жена стратига названа стратигиссой (см. «Дигенис Акрит», IV, 59). В богословском контексте это слово см. в «Акафисте матери божьей» (VII в.): τῆ ὑπερβύχῃ Στρατῆγῳ... — «Необорной Воеводе песнь победную» (пер. С. С. Аверинцева в кн.: *Памятники византийской литературы IV—IX веков*. М., 1968, с. 240).

²¹ Говоря о своеобразии социальной стратиграфии на протяжении всей истории Византии, следует учитывать огромную роль Константинополя во всех областях экономической, общественно-политической и религиозной жизни; такой большой роли не играла ни одна из столиц крупных средневековых государств ни Востока, ни Запада. Конкретно см.: *Удальцова З. В.* Византия и Западная Европа. . . , с. 23 сл.

²² Еще в 50-е годы IV в. н. э. похожую на эту реформу провел в Галлии последний из греческих императоров-язычников Флавий Клавдий Юлиан (361—363): находясь в этой провинции в качестве цезаря и ведя там военные действия, он разрешил своим воинам устраниваться на поселения с семьями вокруг военных стоянок. Это позволяло воинам в перерывы между сражениями выполнять сельские работы, что дало возможность в какой-то мере решить вопрос о снабжении войска продовольствием (Аммиан Марцеллин, «История», XV, 8, 1).

О византийском войске в разные периоды истории государства см.: *Кучма В. В.* Командный состав и рядовые стратиготы в фемном войске Византии в конце IX—X в. — ВО, М., 1971, с. 86—97; *Он же.*

Νόμος στρατιωτικός: (К вопросу о связи трех памятников византийского военного права). — ВВ, 1971, т. 32, с. 276—284; *Он же*. Из истории византийского военного искусства на рубеже IX—X вв. Подготовка и проведение боя. — ВВ, 1977, т. 38, с. 94—101; *Он же*. Византийские военные трактаты VI—X вв. как исторический источник. — ВВ, 1979, т. 40, с. 49—75; *Ahrweiler H.* Byzance et la mer. La marine de guerre. La politique et les institutions maritimes de Byzance aux VII^e—XV^e siècles. Thèse... Р., 1966; *Kaegi W.* Patterns of Political Activity of the Armies of the Byzantine Empire. Rotterdam, 1971.

²³ Согласно наблюдению Э. Арвейлер, у византийцев было много синонимов для обозначения понятия «граница»: ὄροι, ὄρια, σύνορα, μεθόρια, ἄκρα, ἐξχαταί, κύκλοι, ὁρίσματα, ἕλμυτα, ἀκρίτικα, σχοινισμοί (или σχοινίσματα). См.: *Ahrweiler H.* La frontière et les frontières de Byzance en Orient, р. 213. См. также: *Дюно Ж.-Ф., Ариньон Ж.-П.* Указ. соч. Э. Арвейлер заключает, что слова ἄκρα и ἀκρίτικα встречались в языке византийцев не часто. К сожалению, она не указывает ни эпохи, ни текстовых материалов, приведших ее к такому выводу. Быть может, это справедливо для ранней и средней поры византийской истории (приблизительно до IX в.) и в отношении официальных деловых бумаг, а также историографических текстов. Что касается текстов поэтических, возникших с IX в. и позднее, то в них, как уже говорилось, слово ἀκρίτης из имени нарицательного стало именем собственным — Акрит, Дигенис Акрит (в песнях), Василий Дигенис Акрит (в эпосе).

²⁴ В поздней Византии существовала чрезвычайно четко и тонко разработанная система взимания налогов с учетом малейших нюансов имущественного владения и правовых норм, например: налог основной (подушно-поимущественный), подушный, с пастбищ, пасек, рыбной ловли, с мельниц, с крупного и мелкого скота, за нахождение клада, с занятий ремеслами и т. д. Кроме того, в отдельных случаях налажались дополнительные, или косвенные, налоги, в основном мелкие. Их насчитывалось 28 видов: судебные штрафы, различные пошлины, отчисления рентного характера — аур, энномий, виварий, опсоий и др. Подробнее см. в книге К. В. Хвостовой «Особенности аграрно-правовых отношений в поздней Византии (XIV—XV вв.)» (особенно с. 49—67, 94—167). На основные принципы византийской налоговой системы указывает Г. Г. Литаврин: *Литаврин Г. Г.* Византийское общество и государство... с. 196—236.

²⁵ *Осипова К. А.* К проблеме присельничества в Византии (X—XII вв.). — ВО, М., 1977, с. 66—78; см. также: *Laiou-Thomadakis A. E.* Peasant Society in the Late Byzantine Empire: A Social and Demographic Study. Princeton. New Jersey, 1977, р. 175 sq., 249 sq.

²⁶ См., например, коллективную монографию «Социальная природа средневекового бюргерства XIII—XVII вв.» (М., 1979, с. 44).

²⁷ М. Я. Сюзюмов утверждал по этому поводу: «Вертикальное социальное восхождение при господстве свободной крестьянской общины было вполне возможно. Наиболее богатые стратиты, имевшие имущество в 12 литр, становились катафрактами, но можно было переходить, покупая должности, и в разряд динатов». — *Сюзюмов М. Я.* О понятии трудящийся в Византии. — ВВ, 1972, т. 33, с. 5. Принимая это утверждение, необходимо учитывать поправку, внесенную в него другими исследователями (Г. Г. Литавриным, М. А. Поляковской, К.-П. Матшке) — резкое снижение этой подвижности к концу истории Византии (см.: *Литаврин Г. Г.* Византийское общество и государство... с. 196, 266; *Поляковская М. А.* Понимание социальных

проблем византийскими авторами середины XIV в. — ВВ, 1979, т. 40, с. 17 сл.; *Matschke K.-P.* Op. cit., S. 197—199.

В поздний период истории Византии стратиоты столь часто переходили в разряд динатов, что один из современных историков счел возможным сделать вывод о новом значении слова «стратиот» в этот период; принимая это слово за термин, он утверждает, что в поздний период «так называли средних и крупных землевладельцев-феодалов. . .» (*Сметанин В. А.* Категории свободного крестьянства в поздней Византии. — ВО, М., 1971, с. 78). Настаивая на многозначности слова «стратиот» как термина, исследователь утверждает: «. . . в течение первой четверти XIII в. „стратиоты“ — особая категория свободного крестьянского населения» (Там же). К сожалению, автор не ссылается на источники; поэтому возникает сомнение в правильности отнесения слова «стратиот» к категории терминов и тем более — в его многозначности; быть может, в таких случаях имелся в виду просто факт перехода отдельных лиц из сословия стратиотов в сословие динатов. Но так или иначе нас интересует именно эта возможность продвижения по социальной лестнице.

²⁸ *Сметанин В. А.* Категории византийского крестьянства в XIII—XIV вв.: Дис. . . . канд. ист. наук. Свердловск, 1967, с. 60—127. См. также: *Ostrogorskiy G.* Quelques problèmes d'histoire de la paysannerie byzantine. Bruxelles, 1956, p. 41 sq.; *Dölger F.* Die Frage des Grundeigentums in Byzanz. — Bulletin of the International Committee of Historical Sciences, 1933, N 5, S. 10 (работа повторно опубликована в кн.: Byzanz und die europäische Staatenwelt. Ettal, 1953, S. 223); *Charanis P.* On the Social Structure and Economic Organization of the Byzantine Empire in the Thirteenth Century and Later. — Byzantinoslavica, 1951, t. 12, p. 122 ff.; *Rouillard G.* Op. cit.; *Горянов В. Т.* Византийское крестьянство при Палеологах. — ВВ, 1950, т. 3, с. 19—50.

По мнению некоторых советских историков, проблема социальной градации крестьян в Византии все еще ждет своего решения: «Проблема расслоения средневековых крестьян является одной из кардинальных социально-экономических проблем истории средневековья. В то же время по отношению к Византии она едва намечена в отдельных исследованиях. . .» (*Хвостова К. В.* Расслоение поздневизантийских крестьян, с. 3).

²⁹ *Сметанин В. А.* Проскафимены поздневизантийского времени. — ВВ, 1981, т. 42, с. 3—24.

³⁰ *Он же.* Сельские ремесленники поздней Византии как социальная группа. — Учен. зап. Уральского гос. ун-та, 1971, т. 112, с. 159—171; *Он же.* О статусе некоторых категорий париков в поздней Византии. — ВВ, 1972, т. 33, с. 7—11. Более широко этот вопрос освещен в следующих трудах: *Осинова К. А.* К проблеме присельничества. . . , с. 66—67; *Ostrogorskiy G.* Quelques problèmes d'histoire. . . , p. 22 sq.; *Dölger F.* Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges. München, 1948, S. 249 sq.

³¹ *Сметанин В. А.* Наемные работники поздневизантийской деревни. — ВВ, 1971, т. 32, с. 55—60.

³² Не следует забывать, что города в средневековье имели, так сказать, полусельский облик: размер их территорий, за исключением таких крупных городов, как Константинополь, Антиохия, Александрия, Фессалоника, был в общем невелик, и жизнь лиц, занимавшихся, например, мельничным, кузнечным ремеслом, протекала в основном на лоне природы.

³³ Подробнее об этом см. в нашей статье «Античная биография и византийская агиография». — В кн.: Античность и Византия. М., 1975, с. 219 сл.

³⁴ Остальные компоненты понятия литературной формы — стиль, композицию, художественную речь, ритм — не упоминаем, так как они не входят в проблематику данного исследования.

³⁵ С удовлетворением отмечаем конструктивные высказывания по этому поводу Д. С. Лихачева, поставившего точки над «и» в многолетней дискуссии относительно возможности применения термина «реализм» и его производных к произведениям средневековых литератур. Разумеется, мы вполне принимаем условность этого термина в таких случаях и ограничения, о которых говорит Д. С. Лихачев: «средневековый реализм», «стихийный реализм» и т. п. (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 132). Особенно ценно утверждение исследователя о наличии реалистических элементов, «вкрапленных» в художественную ткань произведений средневековья: «Эти реалистические элементы в некоторых своих общих чертах действительно могут быть приближены к реализму. . . В этих элементах реалистичности временно отступает средневековое идеалистическое объяснение событий и явлений. В них устранены средневековые каноны описаний, этикетные формулы. Средства изображения приближены к теме изображаемого. Прямая речь имеет черты, свойственные тем лицам, в уста которых она вложена. Художественная деталь занимает подобающее ей место. Метафоры и сравнения отделились от символов и аллегорий и стремятся к созданию иллюзии действительности» (Лихачев Д. С. Указ. соч., с. 133).

³⁶ Гуревич А. Я. Указ. соч., с. 11.

³⁷ Там же, с. 12, 13, 340—345.

ВИЗАНТИЙСКИЙ НАРОДНЫЙ ЭПОС

Глава первая

¹ Перечень эпизодов по всем семи версиям эпосов «Дигенис Акрит» см. в кн.: Digenes Akrites / Ed. J. Mavrogordato. Oxford, 1956, p. 258, 259.

² *Арефа*, схолии к «Жизни Аполлония Тианского» Филострата.

³ Некоторую аналогию этому явлению составляет русская песенная книжная поэзия XV—XVII вв. — «переходная стадия между песнями народными <фольклорными> и литературными стихотворениями» (КДЭ, т. 5, с. 702).

⁴ Император, принимающий участие в судьбе героя, назван Василием в GRO IV, 56 и 973, как и в русской редакции (см.: Кузьмина В. Д. Девгениево деяние: (Деяние прежних времен храбрых человек). М., 1962, с. 154); в AND, TRE, OXF, PAS — Романом. В Византии было два императора, носивших имя Василий: Василий I (867—886 гг.) и Василий II, получивший прозвище «Болгаробойца» (976—1025 гг.). Время возникновения эпосов — IX—XI вв., так что это мог быть либо Василий I, либо Василий II. Одни исследователи принимают имя первого из названных императоров (А. Греуар — Byzantion, t. VI, p. 491), другие — второго (Дж. Маврогордато — Digenes Akrites, p. 133).

Высказано и такое мнение: император — не кто иной, как Роман I Лакапин (920—944 гг.) (Дж. Маврогордато — Digenes Akrites, p. XLI). Основание — упоминание этого имени в четырех названных выше версиях эпосов. Но на протяжении X—XI вв. императоров с таким именем было несколько: Роман I Лакапин, Роман II, Роман III

Аргир, Роман IV Диоген. На наш взгляд, «путаница» с именами объясняется вторжением руки позднейшего писца или редактора: ведь те рукописи, в которых фигурирует Роман, относятся к XVI—XVII вв., в то время как древнейшая — GRO — к XIV в.; та же, с которой на Русь был сделан перевод или пересказ под названием «Девгениево деяние», — к XI—XII вв. (об этом см.: Кузьмина В. Д. Указ. соч., с. 89). Таким образом, лучше доверять древнейшим рукописям и считать, что это был Василий. Труднее ответить на вопрос — какой? Первый или второй? Мы склонны полагать, что это был Василий I, так как в сознании сказителя, по всей вероятности, существовал лишь один император с таким именем: если бы было два, то он воспользовался бы более точным определением. Но вполне возможно, что это и собирательный образ, прототипом которого были несколько императоров.

⁵ Наблюдение Дж. Маврогордато см.: Digenes Akrites, p. XLII.

⁶ Укоренившийся в русской научной и переводческой традиции перевод слова διγενής как «двоерожденный», хотя и очень точен, но, на наш взгляд, не вполне удачен.

⁷ По Трапезундской версии (ст. 830), согласно наблюдению Дж. Маврогордато, герой был назван Василием в шестилетнем возрасте (Digenes Akrites, p. 69).

⁸ Говоря о византийском фольклоре, не следует забывать, что его памятники дошли до нас в записях более позднего времени. Подробнее см.: Попова Т. В. Византийский народный и книжный эпос. — В кн.: Византийская литература. М., 1974, с. 77—79.

⁹ Квинтилиан, «Воспитание оратора», X, 28.

¹⁰ См. примеч. 35 к Введению.

¹¹ Оригинал опубликован Э. Леграном: Legrand E. Chansons populaires grecques. P., 1876, p. 18. 19. Перевод греческого текста здесь и далее, не оговоренный особо, осуществлен нами.

¹² См. песни № 5—10, 12, 13 в кн.: Дестунис Г. С. Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода. — СОРЯС АН, СПб., 1883, т. XXXIV, № 1; см. также: Zoras G.-Th. Digene kai Charou pale en tei kupriakei demotikei poiesei. — Nea Hestia, 1957, t. 31, p. 253—257. Трактовка образа Харона в народных византийских песнях дана в статье Д. Моравчика (Moravcsik Gy. Il Caronte bizantino. — BZ, 1929, Bd. 29, S. 388) и в рецензии на нее: Hesseling D.-C. Le Charon byzantin. — Neophilologus, 1931, v. 16, S. 131—135.

¹³ Эти песни помещены в издании: 'Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (έχλογη). Т. А. 'Εν 'Αθήναις, 1962. Автор перевода цитаты в предыдущей фразе — Н. Л. Ручкина (см.: Ручкина Н. Л. Генетические связи акритского эпоса и клефтских песен. — В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1981, с. 220). Там же опубликованы переводы некоторых других песен (с. 210—221); в статье дан перечень их сюжетных мотивов и анализ поэтических приемов (Там же, с. 189—209).

¹⁴ Особый вклад в разработку проблем средневекового фольклора, в памятниках которого нашла отражение военно-героическая тематика, внесли такие исследования: Жирмунский В. М. Народный героический эпос. М.; Л., 1962; Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. М., 1963; Он же. Народный эпос. — В кн.: Теория литературы: Роды и жанры (кн. 2). М., 1964; Гацак В. М. Восточно-романский героический эпос. М., 1967; Он же. Из ранней истории эпоса Юго-Восточной Европы. — Фолклористикэ ши фолклор. Кишинэу, 1970, с. 118—127; Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971; Текстологическое изучение эпоса. М.,

1971; Типология народного эпоса. М., 1975; *Петросян А. А.* История народа и его эпос. М., 1982; *Levy G.* The sword from the rock: An investigation into the origins of the epic literature. London; New York, 1953; *Bowra C.* Heroic poetry. L., 1961.

¹⁵ И. Шевченко посвятил этой проблеме специальное исследование, но в его поле зрения оказалась литература лишь II—VII вв.: *Sevčenko I.* A Shadow Outline of Virtue: The Classical Heritage of Greek Christian Literature (Second to Seventh Century) (повторно напечатано в кн.: *Sevčenko I.* Ideology, Letters and Culture in the Byzantine World. L., 1982, p. 53—73).

¹⁶ *Beck H.-G.* Geschichte der byzantinischen Volksliteratur. München, 1971, S. 9.

¹⁷ *Аристотель*, «Метафизика», 989а, 11. В новейшем издании Аристотеля (*Аристотель*. Соч.: В 4-х т. / Ред. В. Ф. Асмус. М., 1975, т. 1, с. 83) переведено: «Ведь люди говорят, что всё есть земля, да и Гесиод утверждает, что земля возникла раньше всех тел: настолько древне и общераспространенно это мнение». Ср. еще более раннюю эпоху: *Геродот*, «История», II, 36.

¹⁸ Заголовок одной из версий эпосов «Дигенис Акрит», опубликованной Э. Леграном в: Collection de Monuments pour servir à l'étude de la langue néo-hellénique. — Athènes, P., 1875, N 5.

¹⁹ *Kahane H.* Italo-byzantinische Etymologien. — BNJ, 1940, Bd. 16, p. 33—58; *Dawkins R. M.* The Greek Language in the Byzantine Period. I., 1934; *Costas P. S.* An Outline of the History of the Greek language with particular emphasis on the koine and the subsequent period. — Byzantion, 1939, t. 14, p. 657 sq.; *Triantafyllos K.* Die Lehnwörter der mittellgriechischen Vulgärlitteratur. Strasburg, 1909; *Humbert J.* La disparition du datif en grec du I-er au X-e siècle. P., 1930; *Kesselring O.* Beitrag zum Aussterbeprozess des Infinitivs. München, 1906; *Aalto P.* Studien zur Geschichte des Infinitivs im Griechischen. Helsinki, 1935; *Bănescu N.* Die Entwicklung des griechischen Futurums von der frühbyzantinischen Zeit bis zur Gegenwart. Bukarest, 1915; *Henry R. de Lima.* The Late Greek Optative and its Use in the Writings of Gregory Nazianzen. Washington, 1943. См. также доклад П. Вирта на XV Международном конгрессе византистов: *Wirth P.* Die sprachliche Situation in dem umrissenen Zeitalter. — Athènes, 1976.

²⁰ *Михаил Пселл*, «Энокмий Симеону Метафрасту» (M. Pselli Scripta minora. Milano, 1936, t. 1, p. 196). О том, что Симеон Метафраст изменял в какой-то мере и содержание житий, см.: *Delehaye H.* Les légendes grecques des Saints militaires. P., 1909, p. 31; *Idem.* Une vie inédite de S. Jean l'Aumônier. — AB, 1927, t. 45, p. 9—16; *Krumbacher K.* Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. München, 1911, S. 190 sq., 332; *Lackner W.* Das «Fragmentum Nikolsburgense» der Georgslegende. — AB, 1968, t. 86, f. 1—2, p. 10—12; *Ven P. van den.* La vie de S. Spyridon et Syméon Métaphraste. — Byzantion, 1952, t. XXII, p. 229—335; *Попова Т. В.* Античная биография и византийская апография. — В кн.: Античность и Византия. М., 1975, с. 245.

²¹ *Hatzidakis G. N.* Einleitung in die neugriechische Grammatik. Leipzig, 1892, S. 32; *Wirth P.* Die sprachliche Situation. . . , S. 6.

²² *Bănescu N.* Deux poètes byzantins inédites du XIII-e siècle. Bucarest, 1913.

²³ Cod. Vatic. Palat. 367. См.: *Аθγνξ*, 1965, N 68 p. 54—59.

²⁴ Appendix zur Grammatik des Konstantinos Lascaris. Lipsiae, 1521. Подробнее о проблеме двуязычия византийских авторов см.:

Kriaras E. Diglossie des derniers siècles de Byzance. — Proceedings XIIIth Int. Congr. of Byz. Studies (Oxford, 1966). L., 1967.

²⁵ В юности Маргуний был монахом на родном острове Крите; после 1579 г. он стал епископом Киферы. Подробнее о его жизни и деятельности см.: *Meyer Ph.* Die theologische Litteratur der griechischen Kirche im sechzehnten Jahrhundert. Leipzig, 1899, S. 69—76; *Knös B.* L'histoire de la littérature néo-grecque. Stockholm; Uppsala, 1962, p. 286, 289; *Fedalto G.* Massimo Margunio e il suo commento al «De Trinitate» di S. Agostino (1588). Brescia, 1967; *Canart P.* Alvise Lollino et ses amis grecs. — Studi Veneziani, XII, 1970, p. 553—587; *Фонкич Б. Л.* Материалы для изучения библиотеки Максима Маргуния. — ВВ, 1977, т. 38, с. 141—153.

²⁶ «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афинах»: Греческое стихотворение эпохи турецкого погрома / Изд., пер. и объяснил Г. Дестунис. СПб., 1881, с. II—III.

²⁷ *Beck H.-G.* Op. cit., S. 161.

²⁸ См. подробнее: *Бартияк П. М.* Дигенистика в курдском эпосе о Златоруком хане. — Вестн. обществ. наук АН АрмССР, 1967, № 1, с. 47—54.

²⁹ Краткое изложение вопроса о рукописях «Дигениса Акрита», найденных в России, дано в статье О. А. Белобровой и О. В. Творогова «Переводная беллетристика XI—XIII вв.» — В кн.: Истоки русской беллетристики. Л., 1970, с. 180. Подробной истории вопроса и публикациям фрагментов текста посвящены исследования: *Кузьмина В. Д.* Новый список «Девгениева деяния». — В кн.: ТОДРЛ, 1953, т. IX, с. 339—360; *Она же.* Девгениево деяние: (Деяние прежних времен храбрых человек). М., 1962.

³⁰ Эта рукопись опубликована в кн.: *Digenes Akrites* / Ed. by J. Mavrogordato. Oxford, 1956.

³¹ «Родосские песни любви», датируемые XIV либо первой половиной XV в., объединяются обычно в серию 'Ερωτοπαίγνια («шуточное любовное»). См.: Bibliothèque grecque vulgaire / D. C. Hesseling et H. Pernot (éds.). T. X. P.; Athenes, 1913.

³²⁻³³ Таково мнение Г. Г. Бека (*Beck H.-G.* Op. cit., S. 8).

³⁴ *Beck H.-G.* Op. cit., S. 9, 10.

³⁵ Там же.

³⁶ *Азбелев С. Н.* Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982, с. 34, 35.

³⁷ Там же, с. 5 сл.

³⁸ Определенный вклад в решение этого вопроса вносят С. Н. Азбелев и А. А. Петросян: *Азбелев С. Н.* Указ. соч., с. 35, 36; *Петросян А. А.* Указ. соч., с. 20—24, 26, 30—37.

³⁹ *Данилов А. И.* Историческое событие и историческая наука. — Средние века. М., 1980, вып. 43, с. 13—31.

⁴⁰ Там же, с. 17. Кроме того, о понятии «исторический факт» см.: *Вайнштейн О. Л.* Марксизм-ленинизм об историческом факте. — В кн.: В. И. Ленин и проблемы истории. Л., 1970, с. 9—36.

⁴¹ *Путилов Б. Н.* Типология фольклорного историзма. — В кн.: Типология народного эпоса. М., 1975, с. 164.

⁴² Вот как звучит эта мысль у двух гомероведов — Р. В. Гордезиани и И. В. Шталь, независимо друг от друга подводящих итоги длительного изучения гомероведами всего мира вопроса о происхождении гомеровских поэм: «В современной гомерологии большинство исследователей придерживается мнения, что „Илиада“ — единая поэма и в основном плод творчества одного поэта» (*Гордезиани Р. В.*

Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978, с. 22). Та же мысль высказана в исследовании И. В. Шталь: «В начале XX в. наметилась, а затем и упрочилась... тенденция в изучении гомеровского эпоса, которая кажется нам продуктивной и полностью приемлемой, — видеть в Гомере имманентного автора, а в гомеровском эпосе — произведение фольклорное по своей основе, а потому содержащее множество взаимопроникающих эпических пластов, относящихся к различным историческим эпохам, но волею эпического сказителя сплавленных в единое целое» (Шталь И. В. Типология художественного мышления гомеровского эпоса («Илиада», закономерности образного строя): Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1979, с. 14).

⁴³ Таково, например, утверждение М. М. Бахтина: «Тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпопей и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что совершившиеся события, — этих предполагаемых песен мы не знаем» (Бахтин М. Эпос и роман. — В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 457, 458).

⁴⁴ Тексты акритских песен опубликованы в следующих изданиях: 'Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (ἐκλογὴ). Τόμος Α'. Ἐν Ἀθῆναις, 1962, σ. 3 — 118; Passow A. Popularia Carmina Graeciae Recentioris. Leipzig, 1860 (песни № 439, 440, 448, 449, 474, 482, 486, 491, 508 — 510, 514 — 517, 519, 526, 527); приложение к исследованию: Kyriakides S. P. O Digenēs Akritas. Athenes, 1958; 72 песни о смерти Дигениса — в кн.: Polites N. G. Ho Thanatos tou Digenous. — Laografía, v. 1, 1910. Одну кипрскую песнь о борьбе Дигениса с Хароном см.: Zoras G. Th. Digene kai Charou pale en tei kypriakei demotikei poiesei. — Νέα Ἡστία, 1957, т. 31, р. 253 — 257. И еще одна песнь, перевод которой мы приводили, опубликована Э. Леграном: Chansons populaires grecques. P., 1876, р. 18, 19. См. также: Фольклор: Бюл. Греч. фольклорист. о-ва. Афины, 1957/58, т. 17, ч. 1, с. 74 — 83 («Песни Аркадии (Пелопоннес)»).

⁴⁵ Георгий, побеждающий страшного дракона, — герой очень многих византийских народных сказаний, сложившихся в форму жития. Эти житийные повествования распространились из Византии по всему славянскому миру, в том числе и на Русь (вспомним изображение Георгия на гербе Москвы). Подробнее см.: Рыстенко А. В. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературе. Одесса, 1909; Пронн В. Я. Змееборство Георгия в свете фольклора. — В кн.: Фольклор и этнография Русского Севера. Л., 1973, с. 190 — 208 (на с. 191 — 193 любопытна критика в адрес исследователей, касавшихся этой темы, — А. П. Кирпичникова, А. В. Рыстенко, К. Крумбаха, И. Ауфгаузера). Мамаит прославился в Византии тем, что пострадал в III в. от гонителей христиан: его насмерть забили палицами. Константин — имя первого византийского императора (324 — 337 гг.), провозгласившего 11 мая 330 г. древний город Византий новой столицей Восточно-римской империи. Позднее в честь Константина I город был переименован в Константинополь. Идеологический смысл этого акта и его историческое значение раскрыто в исследованиях: Hunger H. Reich der neuen Mitte. Graz etc., 1965, S. 41 — 59; Dagron G. Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 — à 451. P., 1974.

⁴⁶ Дестунис Г. С. Разыскания... — СОРЯС АН. СПб., 1883, т. XXXIV, № 1, с. 29. Нумерация указанных здесь и далее песен дана по этой книге Г. С. Дестуниса в его переводе.

⁴⁷ Там же, с. 35.

⁴⁸ Греческий текст песни «О Ксанфине» издал Г. С. Дестунис в Приложении к XXXIX тому Записок Императорской Академии наук, № 6 за 1899 г. В русском переводе она была опубликована в 1957 г. (в кн.: Греческие народные песни. М., 1957, с. 27), но перевод этот слишком вольный. Поэтому приводим новый перевод этой песни, более близкий к оригиналу. И в греческом тексте и в русском переводе встречается этникон «сарацины»: так греки в средние века называли арабов.

⁴⁹ *Baud-Bovy S.* La chanson d'Armouris et sa tradition orale. — Byzantion, 1938, t. 13, p. 249—251. Греческий текст этой песни впервые издал Г. Дестунис в кн.: «Об Армури»: Греческая былина византийской эпохи. СПб., 1877. Второе его издание см. в приложении к написанной А. Грегуаром и К. П. Морфопулосом книге: *Grègoire H., Morfopoulos K. P.* Ho Digenes Akritas. He byzantine epopoia sten istoria kai sten poiesi. N. Y., 1942. См. также: *Beck H.-G.* Byzantinische Volksepik. München, 1963.

⁵⁰ *Grègoire H.* Etudes sur l'épopée byzantine. — REG, 1933, t. 46, p. 29—69; *Idem.* La Geste d'Amorium, une épopée byzantine de l'an 860. — Prace Polskiego Towarzystwa dla Badan Europu Wschodniej i Bliskiego Wschodu, 1933/1934, Bd. 4, S. 150—161.

⁵¹ Полный русский перевод «Армуриса» см. в кн.: Памятники византийской литературы IX—XIV вв. М., 1969, с. 109—113.

⁵² Греческий текст «Песни о Порфире» см. в кн.: *Passow A.* Popularia Carmina Graeciae Recentioris. Leipzig, 1860 (N 486). Русский прозаический перевод у Г. Дестуниса (*Дестунис Г. С.* Разыскания. . . , № 17, с. 81).

⁵³ Греческий текст песни «О сыне Андроника» опубликован в: *Byzantinische Volksepik: Texte für Seminarübungen ausgewählt und eing. von H.-G. Beck.* München, 1963, S. 40 и в приложении к книге А. Грегуара и К. П. Морфопулоса (Указ. соч., с. 336). Исследование песни см. в трудах А. Грегуара: *Grègoire H.* L'âge héroïque de Byzance. — *Mélanges. . . N. Jorga. P.*, 1933, p. 383—397; *Idem.* Etudes sur l'épopée byzantine. — REG, 1933, t. 46, p. 29—69.

⁵⁴ Греческий текст см.: *Wagner G.* Carmina graeca medii aevi. Leipzig, 1874, p. 28—31.

⁵⁵ Комментированное издание многих исторических и литературных памятников, в которых отражено завоевание турками Константинополя, осуществил А. Пертузи: *La caduta di Costantinopoli / Testi. . . a cura di Agostino Pertusi.* Milano, 1976, t. 1. В эту антологию не вошли лишь некоторые из упомянутых нами текстов, опубликованные ранее, а именно: первый, третий и пятый. Текст первого стихотворения впервые издал Э. Легран: *Legrand E.* Bibliothèque grecque vulgaire. P., 1800, t. 1, p. 169—202; повторно — Г. Зорас в журнале: *Βασιική βιβλιοθήκη.* Athenai, 1956, t. I, p. 177—197. Третье стихотворение издано дважды: впервые К. Крумбахером: *Krumbacher K.* Ein dialogischer Threnos auf den Fall von Konstantinopel. München, 1901; повторно Г. Зорасом в том же журнале, с. 204—207. Текст пятого стихотворения см.: *BZ*, 1972, Bd. 65, S. 303—326.

⁵⁶ О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афине: Греческое стихотворение эпохи турецкого погрома / Изд., пер. и объяснил Г. Дестунис. СПб., 1881. Почему турки названы персами, будет сказано во второй части следующей главы.

⁵⁷ По поводу сополян Г. Дестунис объясняет: «Сополяне, т. е. жители находящихся близ Афин Сополлий. . . Название „Сополлий“

(τὸ Σοφοκλεῖο) известно только в средневековой и в новой греческой письменности» («О покорении...», с. IV).

⁵⁸ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 133.

⁵⁹ Diaconus L. Historiae libri X e rec. C. B. Hasii. Bonnae, 1828, с. VI, 3.

⁶⁰ Три редакции поэмы о Велпсарии опубликованы в кн.: Wagner G. Carmina graeca medii aevi. . . , p. 304—378. Четвертую редакцию опубликовал Р. Кантарелла: Cantarella R. La diegesis horaiotote tou thaumastou ekeinou tou legomenou Belisariou (di anonimo autore). Texto critico con una Appendice. — Studi Bizantini, 1935, v. 4, p. 153—202.

⁶¹ Подробный анализ героических версий легенды о Велпсарии и их связи с историческими событиями различных веков дан в следующем исследовании: Knös B. La légende de Bélisaire dans les pays grecs. — Eranos, 1960, v. 58, S. 237—280.

⁶² Оригинал песни «О Теофилакте» опубликован в: Sakellariou ta Kyriaka. Athenai, 1868, т. III, № 3, с. 8—11. Цитаты из этой песни даны далее в переводе Г. Дестуниса (Дестунис Г. Разыскания. . . , с. 92—94).

⁶³ Zonaras, I, 16, 8.

⁶⁴ Les exploits de Digénis Akritas. . . par C. Sathas et E. Legrand. P., 1875, p. CXV, примеч. 1; Grégoire H. L'âge héroïque de Byzance. — Mélanges. . . N. Jorga; P., 1933, p. 383—397.

⁶⁵ Grégoire H. Nouvelles chansons épiques des IX^e et X^e siècles. — Byzantion, 1939, t. 14, p. 235—249; Veloudis G. Das Armurislid und 'Omar-al-Aqta'. — BZ, 1965, Bd. 58, S. 306—319.

⁶⁶ Beck H.-G. Belisar — Philantropenos. Das Belisarlied der Palaiologenzeit. — In: Serta Monacensia. Leiden, 1952, p. 46—49. См. также другое исследование этого автора: Beck H.-G. Belisarios und die Mauern Konstantinopels. — Die Welt der Slaven, 1960, v. 5, S. 255—259.

⁶⁷ Генегау — графство в Нидерландах IX—XI вв., позднее то входившее во Фландрию, то отпадавшее от нее. Генрих (1174—1216 гг.) — граф Фландрии и Генегау, участник IV Крестового похода. В 1206 г. он наследовал после своего брата Балдуина I престол Латинской империи.

⁶⁸ «Морейская хроника», ст. 994 сл.

⁶⁹ Мнение М. И. Манусакаса (Manoussakas M. I.) изложено в статьях, опубликованных в журнале Λαογραφία (1952, т. 14, p. 1—52 и т. 15, 1954, p. 336—370); см. также: Beck H.-G. Geschichte der byzantinischen Volksliteratur, S. 110.

⁷⁰ См.: журнал Νέα Ἑστία, 1955, № 57, p. 1073—1078. См. также: журнал Κυπριακά, 1891, т. II, p. 46—52.

⁷¹ Huxley G. Antecedents and Context of Digenis Akrites. — Greek, Roman and Byzantine Studies, 1974, t. 15, p. 317, 327, 338; Graham H. F. Digenis Akrites as a Source for Frontier History. — Actes du XIV^e Congrès International des Etudes byzantines. . . Bucharest, 1975, v. 2, p. 329; Sevčenko I. Constantinople viewed from the Eastern Provinces. — Повторно опубликовано в кн.: Sevčenko I. Ideology, Letters and Culture in the Byzantine World. L., 1982 (VI, p. 734, 735).

Глава вторая

¹ От древнегреческого фольклора дошли до нас без литературной обработки лишь некоторые так называемые трудовые, обрядовые, любовные песни; их традиция не нашла никакого отклика в народном эпосе византийцев.

² В 587/586 г. до н. э. вавилонский царь Навуходоносор II завоевал Иудею, и многие ее жители были уведены в плен. Что касается отдельных мест из Третьей книги Ездры (X, 23—27, 44) и Книги пророка Исаии (III, 25; XIV, 31), то нам кажется уместным напомнить толкование их И. Г. Франк-Каменецким: «Ясно, что мать, оплакивающая смерть юного сына, является олицетворением Иерусалима, и если автор уташает ее указанием на судьбу „матери Сиона“, то мы имеем дело лишь с двумя аспектами одного и того же образа. В идеологическом плане речь идет о судьбе иудейской общины; бытовой сюжет о матери, потерявшей сына, использован для аллегорического воспроизведения судьбы Сиона, как матери народа» (*Франк-Каменецкий И. Г. Женщина-город в библейской эсхатологии*. — В кн.: Сергеев Владимировичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности. Л., 1934, с. 539).

³ Там же, с. 535—548.

⁴ Согласно замечанию И. Г. Франк-Каменецкого, «то обстоятельство, что в обоих упомянутых языках. . . город грамматически оформлен в женском роде, отнюдь не может быть признано случайным» (Там же, с. 535). Далее исследователь доказывает общность такого факта, усматривая основную причину в сходстве уклада жизни при матриархате у евреев и у греков (Там же).

⁵ «О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афинах»: Греческое стихотворение эпохи турецкого погрома / Изд., пер. и объяснил Г. Дестунис. СПб., 1881, с. 1. Последующие переводы из названного памятника цитируются по этой книге.

⁶ Там же. Формы 'Αθήναι и 'Αθήνα сохранились и в новогреческом языке (см.: Новогреческо-русский словарь / Под ред. П. Пердикиса и Т. Пападопулоса. М., 1980, с. 836).

⁷ Κλαίειν — глагол со значением «плакать», «оплакивать», выражавший и плач по умершему человеку, и горестное чувство по поводу какого-либо печального события другого характера. Здесь мы переводим этот глагол словом «жалуется» ради сохранения аналогии с русским общепринятым переводом цитируемого начала 136-го псалма.

⁸ Поэтический перевод отрывков из этого памятника, выполненный М. Л. Гаспаровым, см. в кн.: Памятники византийской литературы IX—XIV веков. М., 1969, с. 418—420.

⁹ Там же, с. 41).

¹⁰ Различие художественных принципов, позволяющих называть письменное написание древних греков литературой, а народов Ближнего Востока — словесностью, раскрыто в исследовании С. С. Аверинцева: *Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: (Противостояние и встреча двух творческих принципов)*. — В кн.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971, с. 206—266.

¹¹ Пер. Г. Дестуниса в кн.: *Дестунис Г. С. Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода*. — СОРЯС АН, СПб., 1883, т. XXXIV, № 1, с. 5.

¹² *Passow A. Popularia Carmina Graeciae Recentioris*. Leipzig, 1860, S. 13 (примеч. 516); *Schmidt B. Das Volksleben der Neugriechen und das hellenische Alterthum*. Leipzig, 1871, Th. 1, S. 187 (примеч. 4); *Дестунис Г. Указ. соч.*, с. 32.

¹³ Та Кωπριακα, τομος τρίτος. Αθήνησι, 1868. Словарь новогреческих слов.

¹⁴ Гомер, «Илиада», XI, 630. Пер. Н. И. Гнедича.

¹⁵ Аристофан, «Всадники», ст. 519.

¹⁶ По этому вопросу существует обширнейшая библиография. Ряд работ Ф. Кюмона, посвященных поздним языческим верованиям греков и римлян, создали целую эпоху, например: *Cumont F. Textes et monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra.* Bruxelles, 1899, t. 1, 2; *Idem. La théologie solaire du paganisme romain.* P., 1909; *Idem. Lux perpetua.* P., 1949. Нельзя не назвать фундаментальных исследований А. Дитриха: *Dieterich A. Eine Mithrasliturgie.* 2. Aufl. Leipzig; Berlin, 1910; *Idem. Die Religion des Mithras.* — In: Dieterich A. *Kleine Schriften.* Leipzig; Berlin, 1911, S. 252—271. Эпитеты обожествленного солнца, раскрывающие характер его почитания, отраженного в поэмах Гомера, в гомеровских и орфических гимнах, в творчестве древнегреческих трагиков, интерпретировал венгерский исследователь Я. Дь. Силади: *Szilágyi J. Gy. Some problems of greek gold diadems.* — *Acta antiqua*, 1957, t. 5, fasc. 1, p. 45—93.

¹⁷ Подробнее о солнечной символике «Слова о полку Игореве» см.: Робинсон А. Н. Закономерности развития средневекового героического эпоса и символика «Слова о полку Игореве». — Доклад на VIII Международном съезде славистов. Загреб; Люблина, 1978 (отдельный оттиск). М., 1978; *Лихачев Д. С. Тресвятое солнце «Плача Ярославны».* — ТОДРЛ. Л., 1969, т. XXIV, с. 409.

¹⁸ Оба стихотворения опубликованы в кн.: *Wagner G. Carmina graeca mediae aevi.* Leipzig, 1874, p. 203—220, 242—247.

¹⁹ Философское осмысление древнегреческими драматургами различных функций времени доказал А. Ф. Гусев: *Лосев А. Ф. Античная философская история.* М., 1977, с. 76—86, 134—138. Там же дана иностранная библиография по этому вопросу.

²⁰ Подробнее см.: *Moravcsik Gy. Byzantinoturcica.* В., 1958, Bd. II, «sub verbo», S. 252—254.

²¹ «Об Армуре»: Греческая былина византийской эпохи / Изд., пер. и объяснил Г. Дестунис. СПб., 1877, с. II.

²² *Digenes Akrites* / Ed. by J. Mavrogordato. Oxford, 1956, p. 265. Отрывки из романа Ахилла Татия цитируем в переводе В. Н. Чемберджи по кн.: *Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт. Лонг. Дафнис и Хлоя и др.* М., 1969, с. 23—166. (Сер. «Б-ка всемир. лит.»). Отрывки из «Дигениса Акрита» цитируем по кн.: *Дигенис Акрит.* М., 1960, с. 9—124.

²³ *Маврогордато Дж.* Указ. соч., с. 265.

²⁴ *Алексидзе И. Д.* Мир греческого рыцарского романа XIII—XIV веков. Тбилиси, 1979, с. 265.

²⁵ *Полякова С. В.* Из истории византийского романа: Опыт интерпретации «Повести об Исмине и Исмине» Евмафия Макремволита. М., 1979, с. 60.

²⁶ См., к примеру, общие штампы при описании сада у Лонга («Дафнис и Хлоя», IV, 2) и у Ахилла Татия («Левкиппа и Клитофонт», I, 15), при описании обморочного состояния влюбленных у Харитона («Повесть о любви Херея и Каллиропа», VIII, I, 110) и у Ахилла Татия (III, 17, 7).

²⁷ Об этой манере Феокрита см.: *Попова Т. В.* Буколика в системе греческой поэзии. — В кн.: *Поэтика древнегреческой литературы.* М., 1981, с. 121—128.

²⁸ Там же, с. 125, 127—129.

²⁹ *Алексидзе А. Д.* Мир греческого рыцарского романа: (XIII—XIV вв.) Тбилиси, 1976 (на груз. яз.; резюме на рус. яз.: с. 302—347);

То же исследование, опубликованное на русском языке. Тбилиси, 1979, т. 53, 54, 255—257, 230, 261, 263, 265—269. Вот основной вывод, к которому пришел А. Д. Алексидзе: «Хотя роман XII века и представлял собой попытку имитации античной модели, в нем все же наметились отклонения от этой модели. Роман XIII века представляет собой подлинно средневеальный тип трансформации жанра, в становлении которого участвует ряд новых элементов в виде национального фольклора, рыцарско-феодалных мотивов, греческого героического эпоса» (Там же, с. 53).

³⁰ Об этом см., например *John Ch. The Symbolism of Love in the Medieval Thought*. — *Commentationes Humanarum Litterarum*. Helsinki, 1970. См. также: *Lewis C. S. Allegory of Love: A Study in medieval tradition*. 2 ed. N. Y., 1958.

³¹ Анализ названных произведений см. в наших статьях: Византийская «Илиада». — В кн.: Античность и современность. М., 1972, с. 395—409; Византийский народный и книжный эпос. — В кн.: Византийская литература. М., 1974, с. 114—121. О причинах популярности в Византии «Илиады» Гомера, но не «Одиссеи», а также о методах изложения «Илиады» в произведениях на древнегреческом языке авторов, стоявших близко к народной литературе, см.: *Шталь И. В., Попова Т. В.* О некоторых приемах построения художественного образа в поэмах Гомера и византийском эпосе XII в. — В кн.: Античность и Византия. М., 1975, с. 75—90 (раздел «Легенда о Троянской войне в византийском эпосе XII в.»).

³² Вопросу об изучении Гомера в византийских школах посвящена глава «Гомер в Византии» в кн.: *Browning R. Studies on Byzantin History, Literature and Education*. L., 1977, p. 15—33.

³³ «Аллегории к „Илиаде“» Цецца опубликованы: *Anecdota Graeca*, I, Roma, 1850. «Аллегории к „Одиссее“» его же: *BZ*, 1955, Bd. 48, H. 1, S. 4—48; *BZ*, 1956, Bd. 49, H. 2, S. 249—310. Сочинения Никифора Григоры см.: *PG*, t. 149, col. 663—665, 667—672.

³⁴ Поэма Гермонака опубликована: *Bibliothèque grecque vulgaire*. P., 1890. T. V.

³⁵ О способах изложения Гермонаком поэмы Гомера было сказано в нашей статье «Византийская „Илиада“». — В кн.: Античность и современность, с. 395—409.

³⁶ Текст «Ахиллеиды» см.: *Wagner W. Trois poèmes grecs du moyen âge inédits*. B., 1881, p. 1—55.

³⁷ Византийский автор имел в виду Паламеда — грамматика II в. н. э., участника пира у Афиня (Пирующие софисты, IX, 397a); О Паламеди есть сведения в словаре «Суда» (IX в.), составленном, по-видимому, на основе словаря VI в. Гесихия. Паламед — автор сочинений *Κωμική λέξις*, *Τραγική λέξις*, *Ὀνοματολόγος*, *ὑπόμνημα εἰς Πίνδαρον τὸν ποιητήν*.

³⁸ Греческий текст см.: *PG*, t. 127, col. 261A. Событиям Троянской войны, начиная от рождения Париса и кончая историей с троянским конем, посвящены ст. 1007—1440 «Сокращенной хроники» К. Манасси. Подробнее см.: *Попова Т. В.* Легенда о Троянской войне в византийском эпосе XII в. — В кн.: Античность и Византия, с. 75—90.

³⁹ Такой же точки зрения придерживался современник Константина Манасси Иоанн Цец: «Гомеровские события», ст. 229—232.

⁴⁰ Мнение, согласно которому в древних мифологических сказаниях много неправды, было распространено в Греции (и, по-видимому, весьма широко) еще в античную эпоху. Об этом свидетельствует сложившаяся в Древней Греции пословица *πολλά ψεύδονται αἰοδοί* («много лгут аэды»), приводимая Аристотелем (*Аристотель*, «Метафизика»,

кн. 1, гл. 2, 983а), Плутархом и др. (*Плутарх*, «Как юноше слушать поэтические произведения», 2). Здесь, как во всякой пословице, обобщен факт: в данном случае неправдоподобие, будто бы имевшееся в песнях аэдов. Однако у Аристотеля и Плутарха смысл этой пословицы конкретизирован и заключен в узкие рамки: в указанном контексте Аристотеля это выражение означает, что аэды наговаривают на богов свершение ими поступков, не согласующихся с принятой у людей моралью (*Аристотель*, Там же). У Плутарха та же пословица приведена с целью разъяснить, что поэты часто «лгут... чтобы доставить слушателям удовольствие и придать своему сочинению привлекательность» (*Плутарх*, Там же). Поэтому нам кажется, что, исходя из этих утверждений, нельзя говорить о том, будто в Древней Греции подвергалось сомнению все, что говорилось древними певцами; во всяком случае, как свидетельствует история древнегреческой критики, Гомер отнюдь не считался лжецом. У византийцев же, судя по приведенной цитате из «Дигениса Акрита», оценка древней мифологии имеет абсолютный отрицательный смысл, даже в отношении творчества Гомера.

⁴¹ В целях более удобного восприятия содержания ст. 85 и 88 имеющаяся в подлиннике инверсия имен собственных не отражена в переводе.

⁴² Этот мотив признания Александром Македонским монотеизма был излюбленным мотивом народных средневековых сказаний о нем.

⁴³ Значению глагола *μάρτυρέω* и производных от него, возникших в христианском греческом мире, посвящены такие исследования: *Holl M. K.* Die Vorstellung vom Märtyrer und die Märtyrerakte in ihrer geschichtlichen Entwicklung. — *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 1914, t. XXXIII, S. 521—556; *Günter E.* *Μάρτυς*. В., 1941; *Brox N.* Zeuge und Märtyres: Untersuchungen zur frühchristlichen Zeugnis-Terminologie. München, 1961.

⁴⁴ В византийской «ученой» литературе, точнее, в руководствах по риторике, правдивость (*ἀλήθεια*) составляла одно из основных семи требований, предъявляемых к стилю художественного произведения. Эти требования впервые были сформулированы Гермогеном (II в. н. э.) (см.: *Walz Chr.* *Rhetores graeci*. Stuttgart, 1834, v. I, p. 239 sq.), и на нем основывались все позднейшие византийские авторы, высказывавшие суждения о содержании и форме произведений словесного искусства. Античные риторы такого требования не предъявляли: см.: Античные риторика. М., 1978 (предметный указатель); единственное упоминание слова «правда» — в «Риторике» Аристотеля (I, 13, 1374в) — касается юридического определения этого понятия, применяемого в судебной практике.

Глава третья

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 321; см. также с. 99, 157.

² Лосев А. Ф. Знак, символ, миф. М., 1982, с. 444.

³ Первое в византийской философии, глубоко продуманное и аналитическое обоснование этой идеи принадлежит, как известно, Евсевию Кесарийскому (IV в. н. э.). Подробнее см.: *Berkhof H.* Kirche und Kaiser. Zürich, 1947; *Schwartz E.* Griechische Geschichtsschreiber. Leipzig, 1959; *Dempf A.* Geistesgeschichte der altchristlichen Kultur. Stuttgart, 1964; *Попова Т. В.* Художественные особенности сочинения Евсевия Кесарийского *Vita Constantini*. — ВВ, 1973, т. 34, с. 122—129.

⁴ Характеристике этого стихотворного размера в византийской ученой поэзии посвящена статья П. Мааса: *Maas P.* Der byzantinische Zwölfsilber. — ВЗ, 1903, Bd. 12, S. 278—323

⁵ Digenes Akrites / Ed. J. Mavrogordato. Oxford, 1956, p. 2, 3.

⁶ Аристотель, «Поэтика», XXVI, 14a. Пер. по кн.: Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 163.

⁷ Там же, примеч. к 14a.

⁸ Это наблюдение принадлежит М. Л. Гаспарову: Гаспаров М. Л. Продром, Цец и национальные формы гекзаметра. — В кн.: Античность и Византия. М., 1975, с. 366, 367, 380. Там же (с. 384, 385) см. библиографию на иностранных языках по вопросу об особенностях гекзаметра у Гомера, Каллимаха, Нонна.

⁹ Ludwig A. Aristarchs homerische Textkritik. Leipzig, 1885, Bd. 2, S. 301—363; Гаспаров М. Л. Указ. соч., с. 365.

¹⁰ Гордезиани Р. В. Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978, с. 228. Там же см. главу «К структуре и генезису дактилического гекзаметра» и обзор литературы по этому вопросу (с. 228 сл.). Вопрос гомеровского стихосложения касается И. В. Шталь (см.: Шталь И. В. Типология художественного мышления гомеровского эпоса: («Илиада», закономерности образного строя): Дис. . . . докт. фил. наук. М., 1979, с. 55—62 (раздел III, Стихотворный размер), с. 344, 345). Полностью спондические строки выявил у Гомера Д. Пай: Puy D. W. Wholly spondaic lines in Homer. — Greece and Rome, 1964, t. XI, N 1, p. 2—6.

¹¹ Гаспаров М. Л. Указ. соч., с. 367.

¹² Там же, с. 365.

¹³ Иселл. Сравнение Еврипида с Писидой. Пер. по кн.: Античность и Византия. . . , с. 172. Итифаллические песни упомянуты у Дионисия Галикарнасского (I в. до н. э.) в трактате «О соединении слов», IV, 22 (рус. пер. в кн.: Античные риторика. М., 1978, с. 172). Там же, с. 324, об итифаллическом стихе: «Итифаллический стих — трохаическая диподия (три стопы, объединенные вместе) встречается еще у древнегреческого лирика Архилоха: — — — — —».

¹⁴ Иосиф Ракендит, «Риторика», XV. Рус. пер. в кн.: Памятники византийской литературы IX—XIV веков. М., 1969, с. 347.

¹⁵ Перевод отрывков. Там же, с. 379. Греческий текст см.: Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. СПб., 1886. Вып. 1. Перевод настолько близок к оригиналу, что считаем возможным не приводить греческого текста.

¹⁶ Иосиф Ракендит, «Риторика» (рус. пер., с. 347).

¹⁷ Строфы в песнопениях Романа Сладкопевца (VI в.) — кондаки, кукулий, икосы — отличаются от той организации стиха, какая главенствовала в народном эпосе, тем, что длина стихотворных строк внутри строф была неодинакова. Подробнее см.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 210, 232—234, 286.

¹⁸ Примеры взяты из статьи: Никонов В. А. Строфа. — КЛД, 1972, т. 7, с. 224.

¹⁹ Здесь уместно вспомнить совет Б. В. Томашевского: возникновение строфы как явления литературного ряда следует рассматривать исторически и содержательно обусловленным (Томашевский Б. В. Строфика Пушкина. — В кн.: Томашевский Б. В. Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958, т. 2, с. 62).

²⁰ К сожалению, лишь по окончании работы над этой главой мы смогли ознакомиться с докладом М. Джефрейса на XVI Международном конгрессе византистов в Вене: Jeffreys M. Byzantine Metrics: Non-Literary Strata. — In: XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten I/1. Wien, 1981, p. 313—334. Каких-либо особых противоречий нашим утверждениям в докладе нет. Более всего нам импонируют

такие выводы М. Джефрейса: во-первых, что политический стих был широко распространен в народной поэзии уже к 800 г. (с. 327); во-вторых, общая линия развития пятнадцатисложника идет от ямбических и трохейских квантитативных тетраметров к ритму политического стиха (с. 328); в-третьих, что длина стиха предоставляла широкие возможности для использования формульных фраз, некоторых расширенных формульных полуступиц и т. д. (с. 331).

²¹ В 30-е годы нашего столетия американский археолог К. Бlegen провел дополнительные раскопки на месте древней Трои — Гиссарлыкском холме и уточнил выводы, сделанные в свое время Г. Шлиманом и В. Дёрпфелем: *Blegen C. W. Troy and Troyans*. N. Y., [1963], p. 174; *Blegen C. W. et al. Troy. Excavations conducted by the University of Cincinnati, 1932—1938*. Princeton, 1950—1958. V. 4.

²² *Бахтин М.* Эпос и роман: (О методологии исследования романа). — В кн.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 456.

²³ См. примеч. 9 к «Введению».

²⁴ *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978, с. 62.

²⁵ Там же.

²⁶ *Бахтин М.* Указ. соч., с. 457, 458.

²⁷ Указание на отсутствие в древнегреческом эпосе четко выраженного авторского мнения — общее место большинства исследований, посвященных Гомеру (см., напр.: *Шталь И. В.* Указ. соч., с. 184).

²⁸ По этому поводу следует отметить весьма тонкое наблюдение И. В. Шталь, к сожалению, не достаточно развитое. Она высказала справедливую, хотя на первый взгляд кажущуюся странной мысль о том, что в подходе к изображению в гомеровском и позднеантичном эпосе есть некоторые общие черты (правда, то сближение поздних эпических античных авторов и гомеровского эпоса, которое допускает здесь И. В. Шталь, слишком прямолинейно и не учитывает новые задачи, выдвинутые поздней эпохой): «Творцы позднего эпоса, как греческого, так и римского, иначе эпоса, который датируется не ранее конца IV в. до н. э. в Греции и не ранее III в. н. э. в Риме, обращались к этому литературному жанру только тогда, когда ставили перед собой задачу всестороннего и возможно более объективного воспроизведения жизни во всем ее богатстве и полноте, т. е. тогда, когда приходили по своей целеустремленности в некоторое соприкосновение с гомеровским эпосом. . . . Поздний эпос упорно и почти всегда безуспешно пытался взглянуть на мир с позиций, отошедших в далекое прошлое, с позиций эпического синкретизма как слияния элементов понятийно-логического и образного мышления» (*Шталь И. В.* Указ. соч., с. 59, 60).

²⁹ *Евсевий Кесарийский*, «Церковная история», IV, с. 229; *Созомен*, «История», 893; *Феодорит Киррский*, «История», III, 1384С. См. словарь Софоклиса, слово φιλοσοφῶ. Подробнее этот вопрос исследован в монографии А. М. Малингрей, но, к сожалению, на материале лишь ранней византийской литературы: *Malingrey A. M. Philosophia / Étude d'un groupe de mots dans la littérature grecque des présocratiques au I^{er} siècle après J.-C.* Thèse. P., 1961. Что касается значения слова φιλόσοφος («монах») в поздние века истории средневекового греческого языка, то здесь мы должны сослаться на Михаила Пселла («История», гл. 4) и Иоанна VI Кантакузина («История», IV, 16), словарь: *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis*. Lugduni, 1688, s. v.; Δημητράκος Δ. Β. Νέον λεξικόν ὁρθογραφικόν καὶ ἐρμηνευτικόν ὅλης τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης 'Εκδ. 2 — α. 'Αθήναι (cop. 1959), s. v. (см. значение под номером 7).

³⁰ 5-я строка в стихотворении «Битва под Варпой» содержит 16 слогов вместо необходимых 15; по этой причине слова *дѣбъ* и *бъ* следует читать слитно.

³¹ Греческий текст опубликован: BZ, 1903, Bd. 12, S. 267—272.

³² См.: Памятники византийской литературы IX—XIV веков. М., 1969, с. 420.

³³ Наиболее краткое и точное, на наш взгляд, определение сущности лирического произведения дано в статье: *Тимофеев Л. И.* Лирика. — КЛД, 1967, т. 4, с. 208 сл. (там же см. литературу по этому вопросу).

³⁴ Специфика древнегреческого эпического синкретизма в различных ее аспектах раскрыта в ряде исследований И. В. Шталь; во всей совокупности эта проблема освещена в ее докторской диссертации.

³⁵ *Неклюдов С. Ю.* Время и пространство в былин. — В кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 45. См. также: *Лихачев Д. С.* «Эпическое время» русских былин. — В кн.: Академику Борису Дмитриевичу Грекову ко дню семидесятилетия. М., 1952, с. 55—63 (сб. статей).

³⁶ Из древнегреческих героев такой силой с первого дня рождения обладал Геракл. Примеры из эпического наследия разных народов даны в статье: *Неклюдов С. Ю.* Героическое детство в эпосах Востока и Запада. — В кн.: Историко-филологические исследования: Сб. ст. памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974, с. 129—140.

³⁷ У разных народов на разных этапах их историко-культурной жизни жанр баллады имел свои, специфические признаки. В данном случае следует иметь в виду жанр, сложившийся в славянской общности народов; наиболее верным нам кажется определение, сформулированное П. В. Линтуром. Проанализировав этот жанр в его историческом развитии на материале славянского фольклора, исследователь справедливо рассматривает балладную песню как «постоянно движущийся и постоянно эволюционирующий жанр» и выделяет в ней четыре типа; один из них П. В. Линтур называет «эпической балладой, прилегающей к героическому эпосу и историческим песням» (*Линтур П. В.* Балладная песня и народная сказка. — В кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 164). Это именно та форма, основа которой возникла в византийской фольклорной песне под названием *ᾠδισμα*.

Что касается самого слова «баллада», то истоки его следует искать в поэзии Прованса, где оно возникло от позднелатинского глагола «ballare» — «плясать» и означало народную плясовую песню о любви с непременно рефреном. Далее история баллады уходит в область индивидуального авторского творчества: Данте, Петрарки в Италии, Франсуа Вийона во Франции. Как фольклорная песня баллада существует лишь в английской и шотландской поэзии XVI—XVII вв.; сюжет непременно драматический, взятый из средневековой истории; обязателен также хоровой припев (таков, например, цикл баллад о Робине Гуде).

³⁸ В пер. Н. Гнедича этот плач начинается со ст. 727: «Илнада», XXIV, 727.

³⁹ Glossarium ad scriptores mediae et. . . s. v.

⁴⁰ Там же, под словом. Лиутпранд Кремонский, итальянский историк X в., писавший по-латыни. Ссылка на него «Воздаяние», I, 11.

⁴¹ *Нахов И. М.* Киническая литература. М., 1981, с. 253—254; см. также с. 63—65, 157, 219, 243, 247.

⁴² *Rohde E.* Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1900, S. 352; *Krumbacher K.* Geschichte der byzantinischen Literatur. München, 1897, S. 647.

⁴³ *Платон*, «Протагор», 343 с.

⁴⁴ *Psychii Alexandrini Lexicon.* Jenae, 1858, v. I, p. 300, N 29.

⁴⁵ Suidae Lexicon / Ed. A. Adler. Stuttgart, 1967, pars I, p. 386, N 4186.

⁴⁶ В прозаическом языке διήγησις встречаем у Платона («Государство», 329d, «Федр» 246a), Аристотеля («Поэтика», 1456в). Форму διήγημα см. у Полибия («История», I, 14, 6), софиста I—II вв. Полемона Периегета («Каллимах», 42), Порфирия («О пещере нимф», 4), Лукиана («Правдивые истории», заголовок: 'Αληθῆ διηγήματα), Диогена Лаэртского («О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов», IX, 103).

В поэтическом языке διήγησις находим у эпика VI в. до н. э. Аристея (EGF, p. 243, фрагм. 1), διήγημα — у комического поэта III в. до н. э. Феникида (CAF, t. III, p. 333). У Дамаския были такие сочинения: «Невероятные повести о даймониях» (Παράδοξα περὶ δαιμονίων διηγήματα), «Невероятные повести о душах, являющихся после смерти» (Περὶ τῶν μετὰ θάνατον ἐπιφαινομένων ψυχῶν παράδοξα διηγήματα), «О невероятных поступках» (Περὶ παραδόξων ποιημάτων) (см.: Фотий, «Библиотека», кодекс 130: PG, t. 103, p. 413).

⁴⁷ Аристотель, «Поэтика», 1459а, 1459в, 31. Пер. М. Л. Гаспарова по кн.: Аристотель и античная литература. . ., с. 152, 154.

⁴⁸ Фотий, «Библиотека», кодекс 239 (PG, t. 103, p. 1196).

⁴⁹ Русский перевод слова διήγησις как «повесть» наиболее точно передает смысл оригинала; при этом не исключается, что повесть может быть и в стихах: об этом свидетельствует стихотворное произведение русской литературы XVII в. под названием «Повесть о горе и злочасти», как горе злочастие довело молотца во иноческий чин» (М., 1914). Сюжет его — типологически общий с многими международными бродячими сюжетами — имеет общую основу с византийским «Утешительным словом о Несчастье и Счастье», которое будет анализироваться в главе I о романе.

В формальном отношении суть такого рода произведения сводится к значению русского слова «повествование», ставшего до некоторой степени литературоведческим термином. Пользуясь итогом изучения этого понятия в современном литературоведении, напомним основной его признак: неторопливое (медленное) развертывание сюжетной линии, сближающее это произведение с произведением эпическим, но во времени и пространстве это развертывание в повести более ограничено, чем в эпосе (КЛЭ, т. 5, с. 813, 814; статьи «Повествование», «Повесть»). В этом определении есть и важная для нас соотнесенность с терминологическим словом «роман» (см.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 271, статья «Повесть»). В ходе дальнейшего исследования мы подробнее расскажем об этой технике повествования, имеющей много общего со структурой эпического повествования, ибо она частично заимствована в эпосе. Забегая вперед, скажем, что основным структурным элементом в повести является заимствованное в эпосе сцепление эпизодов, но там в большем пространстве и времени, здесь — в меньшем; там сцепление должно быть выдержано в строгой логической последовательности; здесь оно может нарушать ее. Далее, эпизод подается не посредством изображения какого-то акта, действия, как в эпосе, а посредством рассказа о нем, описания его; описание не как в классическом эпосе — объективное, без эмоционального переживания, а субъективно-эмоциональное.

⁵⁰ См. об этом у А. А. Тахо-Годи в статье: Тахо-Годи А. А. Ионийское и аттическое понимание термина «история» и родственных с ним. — В кн.: Вопросы классической филологии. М., 1969, с. 107.

⁵¹ Hesychii Alexandrini Lexicon. . ., v. I, p. 300, N 34.

⁵² Suidae Lexicon... Pars II, p. 89, под № 1000 объясняет слово Διῆτες, а под следующим № 1001 — слово Διηγούμενον (Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis. Lugduni, 1688, s. v.).

⁵³ Оригинал издал О. Лампсидис: *Lampsides O.* — Νέον Ἀθηναίων, 1961, N 3, p. 17—23.

⁵⁴ Bibliothèque grècque vulgaire / Publiée par E. Legrand. P., 1880, t. 1, p. 65 sq.

⁵⁵ Там же, с. 65.

⁵⁶ Дестуниис Г. С. О покорении и пленении, произведенном персами в аттической Афинах: Греческое стихотворение эпохи турецкого погрома / Изд., пер. Г. Дестуниис. СПб., 1881, с. 1. С мнением Г. Дестунииса совпадает мнение Г.-Г. Бека (см.: *Beck H.-G. Geschichte der byzantinischen Volksliteratur.* München, 1971, S. 165).

⁵⁷ Suidae Lexicon... Stuttgart, 1967, Pars II, p. 728, N 482.

⁵⁸ Выражаем согласие с А. Панадопуло-Керамевсом, исправившим рукописное чтение κόπηται на κόπτεται: Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Ἀνάλωσις Ἀθῆνας. — ВЗ, 1903, Bd. 12, S. 274.

Глава четвертая

¹ Напомним, что Эдип встретил незнакомого чужеземца тоже на перекрестке, но не двух, а трех дорог (Софокл, «Эдип-царь», ст. 807—809). Перевод из акритских песен здесь и далее Г. Дестунииса по кн.: Дестуниис Г. Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода. СПб., 1883.

² Λάκκος — древнегреческое и новогреческое слово со значением «яма», «ров», «выбоина», «котлован». Употребление его в отношении скалы означает скалу с выбоиной в какой-то ее части, в результате чего образовалась нависшая скала. Так и следует переводить на русский язык (ср. английский перевод Дж. Маврогордато — Hollow Stone: GRO II, 101, 140).

³ Сведение взято из комментария к II, 101 в кн.: «Дигенис Акрит» (М., 1960, с. 188).

⁴ Καλονάρος Π. Ὁ Διγενής Ἀκρίτας. Т. 1. Ἀθήναι, 1941, p. 47 (см.: «Дигенис Акрит»). К сожалению, по независящим от нас обстоятельствам книга П. Калонароса оказалась для нас недоступной.

⁵ Другие формы этого слова ραβδίτζι, ράβδος (GRO IV, 119, 125; TRE IV, 1041 и др.). Разница в формах объясняется, на наш взгляд, либо диалектными различиями, либо изменениями, свойственными живому развивающемуся языку.

⁶ Напомним, что брат Ирины имеет, кроме дубинки, меч и копье (I, 147), и он сражается с эмиром при помощи этих видов оружия (I, 176—179).

⁷ См.: Καλονάρος Π. Op. cit., p. 173.

⁸ Слова ραβδί и τοποῦξи существуют в современном греческом языке, причем исключительно в димотике. Ραβδί в значении не только «дубинка», но и «палка», «прут»; τοποῦξи — только «дубинка». Второе из названных слов, несомненно, более позднего происхождения, так как ни в словаре Софоклиса, ни в словаре Дю Канжа его нет, тогда как первое имеется у Софоклиса в форме ραβδίον, у Дю Канжа — в формах ραβδί, ραβδίτζи, ράβδος, т. е. точно таких, какие мы отмечали в эпосе «Дигенис Акрит». Но значения его, приведенные Дю Канжем, — «палка», «посох», «трость», «жезл», «палочка», «фасции», «посох патриарха» (верхняя часть в форме жезла),

Софоклис толкует *ραβδίον* как «палка», «прут», «посох», «жезл», «палочка» (Страбон, I, 7, 3, 7; Эпиктет, 3, 20, 12) и *ραβδος* — «жезл», «прут», «розга», «стержень», «брус» (Полибий, Дионисий Галикарнаасский, Страбон, Эпиктет, Плутарх, Ветхий завет).

Происхождение этих слов и большинства их значений — древнегреческое: *ῥαβδος* — «палка», «трость», «розга»; *τὸ ραβδίον* — «палочка», «жезл»; *ραβδίῳ* — «быю палкой», «быю розгой», «секу». У Гомера есть форма *ρόπαλον* в значении «палица», «дубина» («Одиссея», XI, 575), а также в значении «волшебный жеzl» Гермеса, «золотые пруты»; у Пиндара — «жезл», «посох», у Ксенофонта — «палка», «трость». Таким образом, в средневековом греческом языке *ραβδί* образовалось не от архаического греческого слова, а от слова постклассического периода; при этом очевидна и морфологическая и даже семантическая преемственность, но особое распространение получило специфическое устойчивое значение как оружие народных богатырей. Любопытно, что в современном греческом языке есть еще форма *ῥαβδος* (совершенно древнегреческая, даже сохранился женский род, и употребляется она не исключительно в димотике!) в значении «шест», «жезл», «посох».

Что касается слова *τοπούξι*, то в древнегреческом языке его не существовало; отсутствовало оно и в средневековом литературном языке (см. выше ссылки на словари Софоклиса и Дю Канжа); в народном же языке оно бытовало, но, судя по лексике эпоса, в меньшем количестве памятников, чем слово *ραβδί* (напоминаем, что мы встретили его лишь в одной акритской песне «О смерти Дигениса»). На основании сказанного это слово следует полагать возникшим в самой гуще языковой народной среды, хотя с большой долей натяжки его можно сопоставить с латинским словом *torrus*, имеющимся в словаре Дю Канжа в значении «фасцин», «пучок», «горсть». Зафиксировано оно в Хартии Генриха Дука Саксонского 1158 г. Наличие слова *τοπούξι* в византийской эпической песне либо выдает ее западно-рыцарское происхождение (скорее — оформление), либо вообще ни о чем не говорит, так как, разумеется, форму *torrus* с формой *τοπούξι* можно сопоставлять весьма условно: ведь фонетическое сходство двух слов в разных языках не всегда бывает следствием заимствования; оно может быть и чисто случайным.

⁹ Первым днем недели византийцы считали воскресенье; современные греки считают так же.

¹⁰ *Πόλις* («Город») и в народных, и в «ученых» текстах означает Константинополь. Пишется всегда с заглавной буквы.

¹¹ Эта метафора — один из центральных евангельских тропов; но ведь и в евангелиях источник многих образных и аллегорических выражений — жизнь природы в различных ее проявлениях, и потому источником данной метафоры в «Дигенисе Акрите» не обязательно должен быть евангельский текст.

¹² Метафора «задрожавшие горы» была еще у Гомера: «Илиада», XIII, 18 («задрожали дубравы и горы», когда Посейдон устремился на помощь ахейцам). Однако образ этот свойствен народным представлениям всех эпох, и потому вряд ли правомерно в данном случае говорить о заимствовании.

ВИЗАНТИЙСКИЙ РОМАН НА НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ

Глава первая

¹ Термин «роман» впервые применил в XVI в. английский исследователь литературы Джордж Патенхэм (George Puttenham) в труде «Искусство английской поэзии» (1589 г.). Сначала слово «роман» означало любое стихотворное произведение, написанное на романском языке. Наибольшее распространение оно получило после появления в XIII в. на старофранцузском языке двух «Романов о Розе»: авторы одного — Гийом де Лоррис и Жан де Мень; автор второго — Жан Ренар.

² Εὐσταθίου Φιλοσόφου τὸ κατ' Ἑρμίνην καὶ Ἑρμινίαν δράμα; Νικήτου τοῦ Εὐγενειακοῦ τῶν κατὰ Δροσίλλαν καὶ Χαρίκλεια βιβλία Θ; Ἐκ τῶν κατὰ Ἀριστάνδρον καὶ Καλλίθεαν ἐννέα λόγοι. О рукописных разночтениях в имени Макремволита (Евстафий, Евмафий и др.) см.: Полякова С. В. Из истории византийского романа. М., 1979, с. 11.

³ Еще Фотий в «Библиотеке» называл многие эллинистические романы δραματικὸς λόγος (PG, t. 103, p. 289, 324, 466), δούταγμα δραματικόν (Там же, с. 232). О решении этого вопроса исследователями Нового времени см.: Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего. — В кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 236, 281 (примеч. 18). Мы не склонны отмечать сильную степень воздействия драмы на поздний византийский роман, как это утверждает, например, С. Ламброс: *Lambros Sp. Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers*. P., 1880, p. XII. Разумеется, в литературе многие жанры взаимосвязаны; даже такой несложный по содержанию и структуре жанр, как буколика, и то вобрал в себя элементы эпоса, драмы, лирики (см. об этом: Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии. — В кн.: Поэтика древнегреческой литературы. . ., с. 116—137). Сходство романа с драмой считаем весьма поверхностным; конечно, без диалога и интриги не обходится ни драма, ни роман; однако композиция романа сложнее, чем драмы: как увидим, поздние византийские романы построены по принципу диптиха, рамочной системы, геометрического круга.

⁴ Родительный падеж имен собственных во всех приведенных заглавиях романов — наглядный пример изменившихся в народном языке функций этого падежа: в первых пяти заголовках этот падеж выполняет функции предложного падежа; в последнем заголовке — функцию дательного (подробнее см. гл. I об эпосе).

⁵ О толковании слова ξένος как «чужеземный» см.: Алексидзе А. Д. Мир греческого рыцарского романа XIII—XIV вв. Тбилиси, 1979, с. 38.

⁶ В научной литературе всех стран сложилась традиция краткой передачи пространных заголовков византийских романов: «Каллимах и Хрисорроя», «Велфандр и Хрисанца», «Иверий и Маргарона», «Флорий и Плацафлора», «Ахиллеида». Сокращение рукописных заголовков, приведшее к форме сочетания двух имен главных героев произведения, возникло, вероятно, по аналогии с названиями восточных произведений, относящихся к жанру дастана, имеющего немало типологически сходных признаков с жанром позднего византийского романа. Подробнее об этом см. во второй части данной главы.

⁷ Оба произведения опубликованы в кн.: Wagner G. *Carmina graeca medii aevi*. Leipzig, 1874, p. 199—202, 141—178.

Словом *δῆμιος* назывались у византийцев произведения не только сатирических и, как было сказано в гл. III об эпосе, исторических, но и других жанров и народной, и традиционной литературы, придерживавшейся аттицизма; например, автобиографические сочинения в прозе таких деятелей византийской элиты: ритора, теолога, автора трудов по логике и естествознанию Никифора Влеммида (ок. 1197—1282 гг.) и Григория III (годы патриаршества 1283—1289) (в миру он Георгий Кипрский); сочинение Влеммида состояло из двух частей; часть первая называлась: «Того же Никифора, монаха, пресвитера и ктитора неполное повествование о нем самом». Заголовок второй части гласил: «Того же <Никифора> неполное повествование о нем самом». Сочинение Григория Кипрского названо следующим образом: «Мудрейшего и красноречивейшего патриарха Константинопольского Григория Кипрского слово неполного повествования о нем самом».

⁸ См. заголовки поздних греческих романов в оригинале.

⁹ Фотий, «Библиотека», кодексы 73, 87, 94, 130, 166 (PG, т. 103, р. 232, 289, 324, 413, 466). Сочинения философа V в. Дамаския не сохранились; о них мы узнаем по пересказу Фотия (Там же, кодекс 130) (PG, т. 103, р. 413).

¹⁰ Там же, кодекс 166, с. 466.

¹¹ Там же, кодекс 130, с. 413.

¹² *Алексидзе А. Д.* Указ. соч., с. 92 сл., 103 сл., 176 сл.

¹³ Там же, с. 104.

¹⁴ Там же, с. 176 сл.

¹⁵ Любопытно, что «дубинка» обозначена здесь другим по сравнению с эпосом словом (ст. 207).

¹⁶ *Алексидзе А. Д.* Указ. соч., с. 119, 120. См. также с. 110.

¹⁷ К такому мнению пришло большинство новейших исследователей, в частности Г. Г. Бек и А. Д. Алексидзе. О колебаниях исследователей в вопросе об авторе «Каллимаха и Хрисоррои» и о решении его в последнее время см.: *Алексидзе А. Д.* Указ. соч., с. 82, 83, 89, 90.

¹⁸ В современном литературоведении понятие эпизода трактуется то более, то менее расширенно. Приводим намеренно формулировки в итоговом, суммарном выражении, данном в новейших энциклопедических справочниках. Пример более узкого понимания эпизода: «основной структурный элемент сюжета», в котором воплощен «один законченный момент действия, происходящего между двумя и более персонажами в одном месте и на протяжении ограниченного промежутка времени, или поступок одного из персонажей» (КЛЭ, 1975, т. 8, с. 916).

Пример расширенного понимания эпизода: «Отрывок, фрагмент какого-либо художественного произведения, обладающий известной самостоятельностью и законченностью» (Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 468). Мы исходим из этого более расширенного определения, полагая основным признаком эпизода — воплощение в нем какого-то одного события, которое может быть связано не с одним, а с несколькими действиями героя; например, один из подвигов Каллимаха в романе «Каллимах и Хрисорроя», данный в одном эпизоде, состоит в том, что герой отсекает дракону-людоеду голову, освобождает Хрисоррою и сжигает труп дракона в печи (эпизод № 8 в перечне эпизодов по этому роману, приводимом в первой части III главы).

¹⁹ Ахилл — лучший из всех ахейских воинов, что подтверждается и его ратными подвигами, и эпитетами, которыми Гомер наделяет его как воина: «Илиада», I, 186; II, 761, 768, 769; XVII, 168; XIX, 217; XXI, 556. См. об этом: *Шталь И. В.* Принципы эпической характеристики в поэмах Гомера. — В кн.: Античность и Византия. М., 1975,

с. 56, 63; *Она же*. Художественный мир гомеровского эпоса. М., 1983, с. 176 сл.

²⁰ Паремиастом в Византии называли автора ветхозаветной Книги притчей Соломоновых. Поэт, написавший указанные выше заключительные строки «Велфандра», допустил ошибку: в Книге притчей Соломоновых таких слов нет. Автор романа привел широко бытовавшую в средние века в разных странах пословицу, ошибочно приписав ее автору Книги притчей Соломоновых. По-латыни эта пословица звучит так: *Si finis bonus est, totum bonum erit* («Если конец хороший, то все будет хорошо») (*Gesta Romanorum*). Разъяснения по этому поводу см. в кн.: *Strömberg R. Greek proverbs: A collection of proverbs and proverbial phrases which are not listed by the ancient and byzantine paroemiographers*. Göteborg, 1954, p. 86, 87, 88, 108.

²¹ Результативная степень миграции форм и сюжетных мотивов различна в разных жанрах. Наиболее четко эта мысль сформулирована и развита в исследовании В. М. Жирмунского «К вопросу о международных сказочных сюжетах» (см.: В кн.: Историко-филологические исследования: Сб. к 75-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967, с. 283—289).

Существенный корректив в распространенные представления о процессе миграции различных элементов эпоса, особенно эпоса героического, внес С. Ю. Неклюдов: *Неклюдов С. Ю.* Исторические взаимосвязи тюрко-монгольских фольклорных традиций и проблема восточных влияний в европейском эпосе. — В кн.: Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974, с. 260.

Относительно сказочных мотивов и их структуры см., например: *Пропп В. Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969; *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М., 1958; *Андреев Н. И.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929; *Толстой И. И.* Язык сказки в греческой литературе. — В кн.: Художественный фольклор. М., 1929, вып. IV/V, с. 82—93.

²² Очень верное различие между сказкой и мифом отмечал в свое время В. Я. Пропп. Напомним его слова: «Одно из характерных свойств сказки состоит в том, что она основана на художественном вымысле и представляет собой фикцию действительности. . . Миф же есть рассказ сакрального порядка. В действительность рассказа не только верят, он выражает священную веру народа. Разница между ними, следовательно, не формальная» (*Пропп В. Я.* Структурное и типологическое изучение волшебной сказки. — В кн.: Фольклор и действительность. М., 1976, с. 149. См. также: *Lévi-Strauss C.* La structure et la forme. — *Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée*, série M, 1960, N 7, mars, особенно p. 20; *Фрейдсберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978, с. 145 сл., 151 сл.).

²³ Об этой традиции говорит Филострат: «Жизнь Аполлония Тианского», III, 20. Одна из греческих версий романа «Варлаам и Иоасаф» восходит к грузинской версии: в cod. Marc. gr. V¹, 26 написано: . . . μεταφρασθήσα δὲ ἀπὸ τῆς ἱβήρων πρὸς τὴν ἐλλάδα γλωσσᾶν ὑπὲρ Εὐθυμίου ἀνδρὸς . . . τοῦ λεγόμενου ἱβήρος («... переложенная с грузинского языка на греческий мужем Евфимием. . . называемым отроком»). Подробнее см.: *Нуцубидзе Ш.* К происхождению греческого романа «Варлаам и Иоасаф». Тбилиси, 1956; *Фонкич Б. Л.* О датировке Венецианского и Парижского списков греческой версии «Варлаам и Иоасаф». — В кн.: Византийские очерки. М., 1977, с. 210—215. См. также: *Лебедева И. Н.* О древнерусском переводе «Повести о Варлааме и Иоасафе». — ТОДРЛ, 1979, т. 33, с. 246 сл.

В последнее время высказана весьма спорная, на наш взгляд, новая точка зрения относительно происхождения «Варлаама и Иоасафа»; суть ее в том, что источник греческого романа — не индийский, а прагский или кушанский (Средняя Азия), так как реалии в арабском изводе восходят к Ирану, а не к Индии: *Кузнецов Б. И.* Повесть о Варлааме и Иоасафе: (К вопросу о происхождении). — ТОДРЛ, 1979, т. 33, с. 238—245.

²⁴ Опубликовано в кн.: *M. Andreopuli Liber Syntipae* / Ed. V. Jernstedt (Записки императорской Академии наук. СПб., т. XI, 1912). В русском переводе фрагменты см. в кн.: Памятники византийской литературы XI—XIV вв. М., 1969, с. 261—271.

²⁵ *Specimen Sapientiae Indorum veterum, liber olim e lingua Indica in Persicam a Perzoe medico; e persica in Arabicam ab anonimo; ex Arabica in Graecam a Simèone Seth, a Petro Possino Societatis Jesu, novissime ex Graeca in Latinam translatus* / Ed. Petrus Possinus. Romae, 1666. Русский перевод и вступительная статья Е. Э. Гранстрем и В. С. Шандровской в кн.: Стефанит и Ихнилат. Л., 1969 (серия «Литературные памятники»).

²⁶ Опубликовано в кн.: *Collection de Monuments pour servir à l'étude de la langue néo-hellénique.* — Athenes, P., 1875, № 5.

²⁷ Опубликовано С. Ламбросом: *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers...* publiés par Sp. Lambros. P., 1880.

²⁸ Подробнее см.: *Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности. — В кн.: Поэтика древнегреческой литературы... с. 15—46. Указанная традиция была продолжена в эпоху Возрождения: *Аверинцев С. С.* Большие судьбы малого жанра: (Риторика как подход к обобщению действительности). — Вопр. лпт., 1981, № 4, с. 153—179.

²⁹ *Короглы Х. Г.* Дестанный эпос туркменского народа. — Тр. Ин-та яз. и лит. АН ТССР, 1956, вып. I; *Бартольд В.* Турецкий эпос и Кавказ. — В кн.: Язык и литература. Л., 1930, т. 5; *Nöldeke Th.* Das Iranische Nationalepos. Berlin; Leipzig, 1920.

³⁰ *Алексидзе А. Д.* Мир греческого рыцарского романа XIII—XIV вв. Тбилиси, 1979, с. 38.

³¹ Грамматически возможный перевод «о земле Прованса» не верен, ибо если Иверий изображен провансальцем, то Маргарона — дочерью неаполитанского короля, а повествование посвящено ей в не меньшей степени, чем ему. Ср. выражение смысла «о чем-то» посредством конструкции с предложением *περί* в заглавии *Λόγος παρηγορητικός περί Δυστυχίας καὶ Εὐτυχίας* («Утешительное слово о Несчастьи и Счастьи»).

³² *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 237.

³³ *Алексидзе А. Д.* Указ. соч., с. 54: «Византийский рыцарский роман является типичным διήγημα, его прямым и единственным продолжением в эту эпоху. Осознание этого факта носит всеобщий характер. В XIII в. никому не пришлось бы в голову создавать наряду с рыцарскими романами романы античного типа, которые могли быть созданы и которые создавались в XII в. В соответствии с этим пониманием в XIII—XV вв. написать роман, διήγημα, значило написать роман только рыцарского типа».

³⁴ Слова подчеркнуты М. Бахтиным.

³⁵ *Бахтин М.* Указ. соч., с. 237, 238.

³⁶ *Beck H.-G.* Geschichte der byzantinischen Volksliteratur. München, 1971, S. 8.

³⁷ См. об этом: *Алексидзе А. Д.* Указ. соч., с. 38.

³⁸ Это наблюдение мы сделали до ознакомления с книгой

А. Д. Алексидзе, где автор отмечает ту же особенность позднего византийского романа, усматривая в ней еще и повышение социального ранга героев, не зачеркивая при этом влияния народной поэтической стихии. Наблюдение Алексидзе настолько глубоко в смысле учета многих причин царской родословной героев, что его нельзя не привести полностью: «Рыцарский роман, по сравнению с любовным романом, повысил социальный ранг героев. Если в эллинистических и византийских романах XII века герои — отпрыски знатных аристократических семей, в рыцарских романах все они царевичи. Тем не менее повышение ранга до царского само по себе еще не означает усиления социальной, классовой ориентации романов, их феодально-аристократического характера. В данном случае, напротив, этот элемент, связанный с фольклорным потоком романа, возможно, является одним из признаков сближения с народной поэтической стихией, где цари и царицы являются привычными и популярными персонажами» (Алексидзе А. Д. Указ. соч., с. 242, 243).

³⁹ Бахтин М. М. Указ. соч., с. 238.

⁴⁰ Алексидзе А. Д. Указ. соч., с. 118 сл.

⁴¹ Там же, с. 118.

⁴² Там же, с. 120.

⁴³ Там же, с. 68, примеч. 18.

⁴⁴ Д. Гесселинг полагал, что византийские романы возникали только в устной форме (*Hesseling D. Essai sur la civilisation byzantine*. Р., 1907, р. 76 sq., 81); А. Д. Алексидзе считает, что они возникали только в письменной форме (Алексидзе А. Д. Указ. соч., с. 55).

⁴⁵ Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers. ..., р. LXXIV.

⁴⁶ Алексидзе А. Д. Указ. соч., с. 54, 55.

Глава вторая

¹ Обследовав сто первых стихов «Велфандра и Хрисанцы», мы выявили 62 несовпадения метрического ударения с ударением прозаическим, разговорным. Всего ударений в ста стихах 700. Таким образом, несовпадение составляет 8,85 %, или около 9 %. Забегая вперед, сообщаем, что для сравнения с эпосом мы подвергли анализу сто стихов «Дигениса Акриты» Гротта-ферратской версии (ст. 30—129); там несовпадений оказалось 101, или 14,4 %.

² В данном случае мы вынуждены судить об этом по произношению названного дифтонга в современной греческой димотике на том основании, что тенденция к такому произношению возникла давно: только долгий путь развития мог привести к подобному результату.

³ Предложенная В. Вагнером конъектура, по-видимому, не вполне удачна: *Wagner W. Trois poèmes grecs inédits*. В., 1881, versum 738.

⁴ Указанные два стиха почти одинаковы; сравним: «Илиада», XI, 482: ὡς ρα τότ' ἄμφ' Ὀδυσῆα δαΐφρονα ποικιλομήτην; «Одиссея», III, 163: ἄμφ' Ὀδυσῆα ἀνακτα δαΐφρονα ποικιλομήτην.

⁵ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 476, 477.

⁶ Там же, с. 479.

⁷ В принципе судьба героя романа может слиться не только с судьбами других представителей его среды и всей среды в целом, но и со средой иной — нескольких социальных слоев, этнических групп, нескольких поколений. Но это происходит в романе Нового времени. В средневековом романе слияние судьбы героя происходит в конце концов с той же средой, какую он покидал вначале.

⁸ Алексидзе А. Д. Мпр греческого рыцарского романа XIII—XIV вв. Тбилиси, 1979, с. 118.

⁹ Здесь и далее фрагменты из романа «Каллимах и Хрисоррея» цитируем в переводе Ф. А. Петровского по кн.: Памятники византийской литературы IX—XIV веков. М., 1969, с. 388 сл.

¹⁰ *Алексидзе А. Д.* Указ. соч., с. 104.

¹¹ Подробнее о «говорящих» именах см.: *Алексидзе А. Д.* Указ. соч., с. 109 сл.

¹² Об этом слове см.: Там же, с. 196.

¹³ Слово *πλάσμα* впервые встречаем у Зонла, затем у Страбона, Лукиана, Порфирия, Юлиана, а также в Схолиях к Дионисию Фракийскому: *Scholia in Dionysii Thracis Artem Grammaticam*. В., 1965, р. 168. См. также: Древнегреческая литературная критика. М., 1975, с. 348, 361 сл., 377, 378, 420 сл.

¹⁴ *Шталь И. В.* Типология художественного мышления гомеровского эпоса: («Илиада», закономерности образного строя): Дис. . . д-ра филол. наук. М., 1979, с. 344; см. также с. 92, 99, 102.

Глава третья

¹ Объяснение того, что такое эпизод, см. выше: примеч. 18 к главе I этого раздела.

² Общие формулы в описании начала битв в «Илиаде» подверг доскональному анализу Б. Феник: *Fenik B.* Typical battle scenes in the Iliad: Studies in the narrative technique of Homeric battle description. Wiesbaden, 1968. Одинаковые приемы описания пира старейшин и пира гребцов в той же поэме Гомера определила И. В. Шталь: *Шталь И. В.* Типология художественного мышления гомеровского эпоса: («Илиада», закономерности образного строя): Дис. . . д-ра филол. наук. М., 1979, с. 116.

Мы не называем сравнительно давние работы М. Парри, Дж. Кёрка и др., получившие широкую известность в научном мире. Отметим лишь менее известные исследования последних двух-трех десятилетий: *Whallon W.* Formula, Character, and Context: Studies in Homeric, Old English and Old Testament Poetry. Cambridge, 1969; *Тронский И. М.* К вопросу о формульном стиле гомеровского эпоса. — *Philologica*: (исследования по языку и литературе. К памяти В. М. Жирмунского). Л., 1973, с. 48 сл. (посмертная публикация); *Гордезиани Р. В.* Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978.

³ *Путилов Б. Н.* Современные проблемы фольклора в свете историко-типологической теории. — В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 20.

⁴ Апокалипсис, XXII, 1, 2.

⁵ Там же, I, 14.

⁶ *Василий Кесарийский.* Шестоднев, II, 7 (PG, t. 29, cod. 45).

⁷ Апокалипсис, I, 16, 20.

⁸⁻⁹ *Boll F., Bezold K.* Stern Glaube und Sterndeutung: Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. Leipzig; Berlin, 1926; *Boll F.* Kleine Schriften zur Sternkunde des Altertums, hrsg. von V. Stegemann. Leipzig, 1950; *Gundel W.* Sterne und Sternbilder im Glauben des Altertums und der Neuzeit. Bonn; Leipzig, 1922.

¹⁰ *Полякова С. В.* Из истории византийского романа: (Опыт интерпретации «Повести об Исмине и Исмении» Евмафия Макремволита). М., 1979, с. 162.

¹¹ Третья книга царств, VII, 7—13.

¹² Апокалипсис, XXI, 18—20. О символике чисел в этом новозаветном памятнике см.: *Чернышева Т. Н.* Античные элементы в Апо-

калипсисе. — В кн.: Симпозиум «Античная балканистика»: Предварительные материалы. Тез. докл. М., 1980, с. 65, 66.

¹³ О драгоценных камнях — символах апостолов подробнее см.: Аверинцев С. С. Двенадцать апостолов. — В кн.: Мифы народов мира. М., 1980, т. I, с. 356. Избрание Матфия описано в Деяниях двенадцати апостолов, I, 21—26.

¹⁴ Здесь и в ст. 443 сочетание слов «камень-адамант» не случайно. Дело в том, что в классической Греции адамантом называли твердый металл или сплав вроде стали: «Ведь мастера отделяют сначала землю, камни и прочие вещи такого рода. После этого остаются только ценные примеси, родственные золоту, которые можно отделить лишь с помощью огня, — медь и серебро, а иногда и адамант; они с трудом выделяются путем плавления и испытываются пробным камнем, и лишь после этого мы можем любоваться беспримесным, чистым золотом — золотом как таковым» — так писал Платон в диалоге «Политик» (Платон. Соч.: В 3-х т. М., 1972, т. 3, ч. 2, с. 71—72. Пер. С. Я. Шейнман-Топштейн). В «Тимее» Платона читаем: «У золота есть и производное: по причине своей плотности оно твердо и отливает чернотой, а наречено оно адамантом» (Там же, т. 3, ч. 1, с. 502 / Пер. С. С. Аверинцева).

Согласно примечанию в этом издании перевода Платона, византийский алхимик Феофраст (VII в.) впервые придал слову «адамант» значение «алмаза» (см.: Там же, т. 3, ч. 2, с. 583). С тех пор это значение широко распространилось в Византии. Поэтому не случайно в тексте романа «Велфандр и Хрисант» то обстоятельство, что это камень, подчеркнуто в двух стихах (ст. 256, 443) словом «камень» (λίθος), стоящим рядом со словом ἀδαμανίς («адамант») (ἐξ ἀδαμανίτου λίθου — ст. 256, 443).

¹⁵ Апокалипсис, XXI, 21.

¹⁶ Принимаем чтение в издании: Γρηγόρη «Βελθανδρος και Χρυσαντας». Αθήναι, s. a. в серии «Τα καλύτερα βιβλία τέπης», ст. 476: ὀρθομαρμάρωσις τε и объяснение этого слова на с. 76: ἐπέδυσε τῶν τοιχῶν μὲ μάρμαρο — «облицовка стен мрамором». У Э. Леграна иное чтение: («из гладких камышей»).

¹⁷ См.: Греческо-английский словарь Лиддла и Скотта, слово λυχνίτης.

¹⁸⁻¹⁹ Апокалипсис, XI, 1; XII, 5.

²⁰ Об эстетическом восторге, который испытывали древние греки при созерцании золота, красноречиво свидетельствуют «золотые» эпитеты, которыми наделяет Гомер богинь и богов: Артемиду («Илиада», XVI, 183; XX, 70), Ириду («Илиада», VIII, 398), Афродите (Там же, III, 64; XXII, 470; XXIV, 699), Геру (Там же, V, 729—731), Аполлона (Там же, XV, 256), Ареса (Там же, V, 358, 363). Подробнее об этом см.: Шталь И. В. Указ. соч., с. 271.

В классической Греции высокую оценку этому металлу неоднократно давал Платон: «Среди всего того, чему только что было дано название плавких жидкостей, есть и то, что родилось из самых тонких и самых однородных частиц, а потому плотнее всего: это единственная в своем роде разновидность, причастная блеску и желтизне, — самое высокоцтимое из сокровищ, золото, которое застыло, просочась сквозь камень» (Платон. «Тимей». — Соч. в 3-х т., т. 3, ч. 1 / Пер. С. С. Аверинцева). См. также приводившиеся выше цитаты из Платона (примеч. 14).

Полезно ознакомиться с такой книгой: Pollak L. Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten im Besitze sr. Exellenz A. I. von Nelidow. Leipzig, 1903,

В Византии, уже довольно в ранний период — не позднее VII в. — появились алхимики, увлекшиеся производством золота. Основателем алхимии считается Стефан Александрийский (VII в.). Родом он был из Александрии египетской, но всю свою сознательную жизнь провел в Константинополе, где преподавал в университете, имея титул «вселенского учителя». Он — автор нескольких не дошедших до нас трактатов на тему о том, как получать золото путем соединения различных металлических сплавов. Стефану приписывается также не дошедший до нас трактат «О производстве золота». Трактаты его использовались в своих поэтических сочинениях последователи Стефана Илиодор, Феофраст, Иерофей, Архелай (сведения эти заимствованы из книги: История Византии. М., 1967, т. 1, с. 380, 385, 392).

О том, как сочетался у византийцев чисто эстетический интерес к золоту с оценкой его редкости и материальной ценности, см. у А. Грабара: *Grabar A. La peinture byzantine. Gèneve, 1953, p. 36.* Символике золота на одном из этапов византийской культуры посвящена статья С. С. Аверинцева «Золото в системе символов ранневизантийской культуры» (в кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Сб. ст. в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, с. 43—52).

²¹ *Алексидзе А. Д.* Мир греческого рыцарского романа XIII—XIV вв. Тбилиси, 1979, с. 109 сл., 198—200.

²² Там же, с. 286 сл.

²³ Там же, с. 285.

БИБЛИОГРАФИЯ



Основная библиография по идейно-художественным особенностям византийской народной литературы отражена в примечаниях к Введению и главам этой книги. Нижеследующий перечень исследовательских работ освещает проблему культурных, политических взаимосвязей, имевших место в истории византийских народов и непосредственных их соседей, а также территориально более отдаленных. Эта проблематика стала интересовать византинистов сравнительно недавно. Поскольку в ходе дальнейших исследований будут выявлены новые факты, ценные для истории указанных народов и их культуры, наметим основные тематические ориентиры в этой области. Сперва назовем ряд исследований, посвященных контактам народов средневековья в их политической жизни, затем — в литературной. Перечисляем труды лишь последних двух десятилетий; более ранние (но только на русском языке!) проанализированы в специальном библиографическом обзоре: *Удальцова З. В.* Советское византиноведение за 50 лет. М., 1969, с. 108—148, 229—279.

Итак, о контактах византийцев с народами, жившими в XI—XII вв. вдоль Дуная, см.: *Urbansky A. B.* Byzantium and the Danub frontier. A Study of the relations between Byzantium, Hungary, and the Balkans during the period of the Comneni. N. Y., 1968.

* * *

Факты, освещающие историю расселения славян по территории Византии, систематически сообщаются в периодике: Известия на Института за българска история, Известия на българското Историческо дружество, Византиски извори за историју народа Југославије. Основные этапы славянской иммиграции в Византии прослежены во всех трех томах «Истории Византии» (М., 1967, т. I, с. 337—353 и др.; т. II, с. 10, 13, 14, 23, 31, 41—43, 67, 135 и др.; т. III, с. 32, 43, 64, 118).

* * *

В библиографии по контактам византийцев с народами северо-восточной границы назовем следующие труды:

Меликишвили Г. А. Основные этапы этносоциального развития грузинского народа в древности и средневековье. — В кн.: IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук: Доклады советской делегации. М., 1973, с. 14 сл. Новое истолкование грузино-византийских отношений при Давиде Куропалате и Василии II дает тот же исследователь в монографии: *Меликишвили Г. А.* Политическое объединение феодальной Грузии и некоторые вопросы развития феодальных отношений в Грузии. Тбилиси, 1973, с. 136—138 (пер. с груз. в сокращенном варианте на рус. яз.).

Арутюнова-Фиданян В. А. Византийские правители фемы Иверия. — ВОН АН АрмССР, 1973, № 2, с. 17—21;

Лордкипанидзе М. Д. Из истории византийско-грузинских взаимоотношений (70-е годы XI в.). — ВВ, 1979, т. 40, с. 92—95; *Ломоури Н. Ю.*

Очерки из истории Картлийского (Иберийского) царства в III—начале IV в. н. э. Тбилиси, 1975 (на груз. яз.; резюме на рус. и англ. яз.); *Он же*. Грузино-римские взаимоотношения. Тбилиси, 1981;

Адонц Н. Армения в эпоху Юстиниана. Ереван, 1971; *Степаненко В. П.* О причинах и датировке передачи Васпуракана Византии. — ВВ, 1977, т. 38, с. 72—79; *Арутюнова-Фиданян В. А.* Фема Васпуракан. — Там же, с. 80—93; *Она же*. Армяне-халкидониты на восточных границах Византийской империи (XI в.). Ереван, 1980; *Она же*. Несколько замечаний к положению на восточных границах Византии в 70-е годы XI в. — В кн.: Кавказ и Византия. Ереван, 1980, вып. 2, с. 28—35; *Варданян В. М.* «Васпуракан» — область и юридический статут. — Там же, с. 36—47; *Юзбашян К. Н.* Новые данные для изучения византийской администрации в Армении и Грузии в XI в. — Там же, с. 68—72.

Нельзя не отметить как положительный факт издание некоторых армянских источников, касающихся отдельных периодов истории Византии:

Армянские хронисты о падении Константинополя / Предисл. и подгот. текста А. С. Анасяна, пер. С. С. Аревшатяна. — ВВ, 1953, т. 7, с. 444—466; Типик Григория Пакуриана (АН АрмССР. Ин-т истории) / Отв. ред. Г. Г. Литаврин. Введ., пер. и коммент. В. А. Арутюновой-Фиданян. Ереван, 1978. Более пристальное внимание к лимитрофным областям на востоке Византии, в частности к Армении, позволяет внести существенные коррективы в историю павликианского движения: *Удальцова З. В.*, *Бартикян Р. М.* Социальная структура восточных границ византийской империи в IX—XII вв. — In: Actes du XIV^e Congrès International des Études byzantines. București, 1974, t. 1, p. 232; *Юзбашян К. Н.* К происхождению имени «павликиане». — ВО, М., 1971, с. 213—235.

* * *

Пигулевская Н. В. Византия и Иран на рубеже VI и VII веков. М.; Л., 1946; *Чекалова А. А.* Греческие и восточные источники о взаимоотношениях Византии и Ирана на рубеже V—VI вв.: (Доклад на X Всеобщей конференции византинистов). М., 1975; см. также: *Бартикян Р. М.* Об одной важной конъектуре в «Советах и рассказах» Кекамена. — ВОН АН АрмССР, 1968, № 8, с. 118 сл.

* * *

Васильев А. А. Византия и арабы. Ч. 1. Политические отношения во время Аморийской династии. СПб., 1900 (фр. пер. с дополнениями А. Грегуара и М. Канара: *Vasiliev A. Byzance et les Arabes. La dynastie d'Amorium (820—867)* / Ed. franç. par H. Grégoire et M. Canard. Bruxelles, 1935); *Althelm F.*, *Stiehl R.* Die Araber in der alten Welt. В., 1964—1969, Bd. I—V; *Пигулевская Н. В.* Арабы у границ Византии и Ирана в IV—VI вв. М.; Л., 1964; *Тер-Гевондян А. Н.* Первый этап образования арабской пограничной области (Ас-Сугур). — В кн.: Кавказ и Византия. Ереван, 1980, вып. 2, с. 21—27; *Кривов М. В.* Последние гассаниды между Византией и Халифатом. — ВВ, 1981, т. 42, с. 154—158.

Вопросам взаимовлияния типологически сходных явлений в различных областях политической, культурной жизни народов Востока в Византии был посвящен Международный конгресс (Рим, Флоренция, 1963 г.). Доклады опубликованы в кн.: *L'Oriente cristiano nella storia della civiltà. Roma, 1964.*

* * *

Застерова Б. Б. (Прага, ЧССР). Кирилло-Мефодиевская миссия и становление Великоморавского государства. — ВВ, 1977, т. 38, с. 9—11; *Флоря Б. Н.* О Моравском посольстве в Константинополе. — В кн.: Сказания о начале славянской письменности. М., 1981, с. 190—196; *Литаврин Г. Г.* Болгария и Византия в XI—XII вв. М., 1960; *Ангелов Д.* Към историята на религиознофилософската мисъл в средновековна България — психазъм и варлаамитство. — Известия на българското историческо дружество, т. XXV, 1967, с. 73—93; *Чичуров И. С.* Экскурс Теофана о протоболгарах. — В кн.: Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования. М., 1976, с. 65—80; *Жаворонков П. И.* Никейско-болгарские отношения при Иване II Асене (1218—1241). — ВО, М., 1977, с. 195—209; *Иванов С. А.* Византийско-болгарские отношения в 966—969 гг. — ВВ, 1981, т. 42, с. 88—100; *Browning R.* Byzantium and Bulgaria. L., 1975; *Ferluga J.* Byzantium and the Balkans. Studies on the Byzantine administration and the Southern Slavs from the VII-th to the XII-th centuries. Amsterdam, 1976; *Ševčenko I.* Three Paradoxes of the Cyrillo-Methodian Mission (повторно напечатано в кн.: *Ševčenko I.* Ideology, Letters and Culture in the Byzantine World. L., 1982, p. 220—236).

* * *

Бромлей Ю. В. Становление феодализма в Хорватии. М., 1974 (заметим, что автор отвергает принятый ранее тезис о сарматском происхождении хорватов. — Там же, с. 17).

* * *

Наумов Е. П. Господствующий класс и государственная власть в Сербии XIII—XV вв. М., 1975; *Moravcsik Gy.* Bizanc es magyarsag. Budapest, 1953; *Mavromatis L.* La fondation de l'Empire serbe. Le kralj Milutin. Θεσσαλονίκη, 1978; *Kerbel R.* Byzantinische Prinzessinnen in Ungarn zwischen 1050—1200 und ihr Einfluss auf das Arpadenkönigreich. Wien, 1979.

* * *

Успенский Ф. И. Русь и Византия в X веке. Одесса, 1888; *Левченко М. В.* Взаимоотношения Византии и Руси при Владимире. — ВВ, 1953, т. 7, с. 194—223; *Он же.* Очерки по истории русско-византийских отношений. М., 1956; *Тихомиров М. Н.* Греки из Морей в средневековой России. — СВ, 1964, т. 25, с. 166—175; *Карпов С. П.* Трапезундская империя и русские земли. — ВВ, 1977, т. 38, с. 38—47; *Бибииков М. В.* Новые данные Тактикона Икономидиса о Северном Причерноморье и русско-византийских отношениях. — В кн.: Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования. М., 1976, с. 87—89; *Он же.* Древняя Русь и Византия в свете новых и малоизвестных византийских источников. — В кн.: Восточная Европа в древности и средневековье. М., 1978, с. 296—301; *Он же.* Византийские источники по истории Руси, народов Северного Причерноморья и Северного Кавказа (XII—XIII вв.). — В кн.: Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования. М., 1981, с. 5—151; *Щаров Я. Н.* Византийское и южнославянское правовое наследие на Русь в XI—XIII вв. М., 1978; *Литаврин Г. Г.* Путешествие русской княгини Ольги в Константинополь: Проблема источников. — ВВ, 1981, т. 42, с. 35—48; *Он же.* Состав посольства Ольги в Константинополе и «дары» императора. — ВО, М., 1982, с. 71—92; *Жаворонков П. И.* Никейская империя и княжества Древней Руси. ВВ, 1982, т. 43, с. 81—89.

К осторожной и строго критической оценке роли византийского наследия в культуре Древней Руси справедливо призывает В. Т. Пашуто в кн.: *Пашуто В. Т., Флоря Б. Н., Хорошкевич А. Л.* Древнерусское наследие и исторические судьбы восточного славянства. М., 1982, с. 12, 16. О влиянии Византии на светскую и церковную политику Руси см.: Там же, с. 26, 33, 52; существуют также новый взгляд на известную формулу «Москва — третий Рим» (Там же, с. 55, 56, 60—62, 164, 166) (на с. 56 дана обширная библиография по этому вопросу). См. также: *Sevcenko I.* The Christianization of Kievan Rus'. Повторно напечатано в кн.: *Шевченко И.* Указ. соч., с. 29—35.

* * *

Подлинно научное исследование истории народов Центральной и Юго-Восточной Европы возможно только на основе тщательного изучения сведений, содержащихся в византийских источниках. С этой целью предприняты следующие издания: *Gombos A.* Catalogus fontium historiae Hungaricae aeo ducum et regum ex stirpe Arpad descendendum ab anno Christi DCCC usque ad annum MCCCCI. Budapest, v. I—IV, 1937—1943; Гръцки извори за българската история. София, 1954—1974, т. I—IX; Византийски извори за историју народа Југославије. Београд, 1955—1966, т. I—III; *Fontes Historiae Dacoromanae.* București, v. II, III, 1970, 1975; *Станојевић С., Норовић В.* Одабрани извори за српску историју. Београд, 1921; *Kollautz A.* Quellenbuch zur Geschichte der Awaren. Prague, 1944; *Popa-Lisseanu G.* Dacia in autorii clasici. București, v. II, 1944 (Autorii greci și bizantini.); *Labuda G.* Materiały źródłowe do historii Polski epoki feudalnej. Warszawa, t. I, 1954; *Serejski M. H.* Upadek Cesarstwa Rzymskiego i początki feudalizmu na Zachodzie i w Bizancjum. Warszawa, 1954; *Чичуров И. С.* Византийские исторические сочинения: «Хронография» Феофана, «Бревиарий» Никифора (серия «Древнейшие источники по истории народов СССР»). М., 1980. См. также переводы византийских авторов, изданные в СССР в серии «Памятники средневековой истории народов Центральной и Восточной Европы» (1957, 1962, 1965, 1972, 1981). Назовем лишь новейшую книгу этой серии: «Сказания о начале славянской письменности». М., 1981.

* * *

Литература о контактах византийцев с западноевропейскими народами весьма обширна; назовем лишь наиболее значительные, на наш взгляд, исследования: *Удальцова З. В.* Италия и Византия в VI веке. М., 1959; *Медведев И. П.* Договор Византии и Генуи от 6 мая 1352 г. — ВВ, 1977, т. 38, с. 161—173; *Карпов С. П.* Трапезундская империя и западноевропейские государства в XIII—XV вв. М., 1981; *Schlumberger G.* Récits de Byzance et des croisades. P., 1922; *Idem.* Byzance et croisades. P., 1927; *Giunta F.* Bizantini e bizantinismo nella Sicilia normanna. Palermo, 1950; *Lemerle P.* La Domination vénitienne à Thessalonique. Milano, 1951; *Idem.* Byzance et la Croisade. Firenze, 1955; *Ebersolt J.* Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant et pendant les croisades. 2-me éd. P., 1954; *Dölger F.* Byzanz und die europäische Staatenwelt. Speyer am Rhein, 1953; *Geanakoplos D. J.* Emperor Michael Palaeologus and the West 1258—1282. A study in Byzantine — Latin relations. Cambridge, 1959; *Thiriet F.* La Romanie vénitienne au moyen âge. Le développement et l'exploitation du domaine colonial vénitien (XII-e—XV siècles). Thèse. . . P., 1959; *Brand Ch. M.* Byzantium confronts the West, 1180—1204. Cam-

bridge (Mass.), 1968; *Balard M.* La Romanie gènoise (XII-e—début du XV-e siècle). Rome, 1978; *Gill J.* Byzantium and the papacy, 1198—1400. New Brunswick (N. J.), 1979.

* * *

По вопросу о взаимоотношениях византийцев с турками следует упомянуть в первую очередь фундаментальный труд С. Вриониса: *Vryonis Sp.* The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century. Los Angeles; London, 1971. Основываясь на фактах экономической жизни малоазийских областей, а также административной, политической и военной (система управления в городах; торговля; состояние дорог и др.), автор вскрывает причины крушения византизма в Малой Азии. В круг его рассмотрения вошли этнография, религия, культура, в частности фольклор и другие формы духовной жизни народа.

Из новейших исследований одного из аспектов этой темы см.: *Жаворонков П. И.* Никейская империя и Восток: (Взаимоотношения с Иконийским султанатом, татаро-монголами и Киликийской Арменией в 40—50-е годы XIII в.). — ВВ, 1978, т. 39, с. 93—101; *Werner E.* Die Geburt einer Grossmacht — Die Osmanen (1300—1481). B., 1978; *Werner E., Markov W.* Geschichte der Türken von den Anfängen bis zur Gegenwart. B., 1978; *Hammer J.* Historija Turskog (Osmanskog) carstva. Zagreb, 1979. Т. 1—3.

По теме культурных контактов византийцев с другими народами назовем лишь отдельные исследования последних десятилетий: *Lezmerle P.* L'Emirat d'Aydin, Byzance et l'Occident: Recherches sur «La geste d'Umur pacha». P., 1957; *Grunebaum G. E. von.* Parallelism, Convergence and Influence in the Relations of Arab and Byzantine Philosophy, Literature and Piety. — In: Dumbarton Oaks Papiri, 1964, t. 18, p. 89—111; *Hunger H.* Reich der neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur. Graz etc., 1965 (особенно гл. 6: «Византийское излучение на европейскую историю культуры и историю духа»); *Geanakoplos D. J.* Greek Scholars in Venice. Cambridge, 1962; *Idem.* Byzantine East and Latin West: two worlds of christendom in Middle Ages and Renaissance. Studies in ecclesiastical and cultural history. Oxford, 1966; *Vryonis Sp.* Byzantium and Europe. Translation from Greek. L., 1967 (с английского языка книга переведена на французский под названием: *Le rôle de Byzance*. P., 1968); *Demus O.* Byzantine Art and the West. N. Y., 1970; *Obolensky D.* The Christian centuries. L., 1969. Vol. 2. The Middle Ages (with David Knowles) (о влиянии Византии на Балканах и на Руси); *Idem.* The Byzantine Commonwealth. Eastern Europe, 500—1453. L., 1971; *Sevčenko I.* Constantinople Viewed from the Eastern Provinces in the Middle Byzantine Period. — Повторно напечатано в кн.: *Шевченко И.* Указ. соч., с. 712—747; *Николова С.* Патеричните разкази в българската средновековна литература. София, 1980.

Лихачев Д. С. Культура Руси времен Адрия Рублева и Епифания Премудрого. М.; Л., 1962, с. 40 сл.; *Лебедева И. Н.* Поздние греческие хроники и их русские и восточные переводы. Л., 1968; *Аверинцев С. С.* Западно-восточный генезис литературных канонов средневековья. — В кн.: Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. . . , с. 152—191; *Азбелев С. Н.* К сравнительному изучению повестей о завоевании Константинополя турками. — В кн.: Сравнительное изучение литератур: Сб. ст. к 80-летию академика М. П. Алексеева. Л., 1976, с. 18—22; *Удальцова З. В.* Отклики на завоевание Константинополя турками в Русском государстве. — ВВ, 1977, т. 38,

с. 19—29; *Она же*. Культурные связи Древней Руси и Византии. — ВВ, 1981, т. 42, с. 25—34; *Синицына Н. В.* Максим Грек в России. М., 1977; *Фонкич Б. Л.* Греческо-русские культурные связи XV—XVII вв. М., 1977.

Вопрос о влиянии Византии на Румынию IX—XV вв. составил отдельную тему XIV Международного конгресса византистов (труды опубликованы в *Actes du XIV^e Congrès International des Études byzantines*. Bucureşti, 1974, t. 1, p. 393—525).

Каутчишвили Т. С. Сведения греческих писателей о Грузии. Тбилиси, 1967; *Хинтибидзе Э. Г.* Византийско-грузинские литературные взаимоотношения. Тбилиси, 1969; *Он же*. «Мученичество Шупаник» и древнейшая византийская литература. Тбилиси, 1978; *Он же*. Византийско-грузинские литературные связи. Тбилиси, 1979; *Каутчишвили С. Г.* Грузинские источники по истории Византии. Тбилиси, 1974; *Ломоури Н. Ю.* Условия и своеобразие проникновения византийской культуры в Грузию: (Доклад на последнем Международном конгрессе византистов в Вене в 1981 г.); *Он же*. К истории грузинского Петрицонского монастыря: Бачковский монастырь в Болгарии. Тбилиси, 1981; *Лордкипанидзе М. Д.* О византино-грузинских культурных взаимоотношениях в VII—XIII вв. — ВО. М., 1982, с. 160—182. См. также материалы, публикующиеся в периодическом сборнике «Кавказ и Византия» (Ереван. Вып. 1, 1979; вып. 2, 1980; вып. 3, 1982). Не желая обременять читателя перечнем многих материалов из этих сборников, назовем лишь одно исследование, посвященное малоизученной теме: *Мецнерская Е. Н.* Легенда об Авгаре (из цикла сирийских легенд. — Т. II.) в литературах византийского культурного круга. — Кавказ и Византия. Ереван, 1982, с. 97—107.

Новые данные по затронутым проблемам и их интерпретация периодически публикуются в итальянской серии *Orientalia Christiana Analecta* (первый том вышел в свет в 1923 г.; последний, 217 том, — в 1982 г.). Например, 186-й том (1970 г.) содержит ряд материалов по истории сирийской церкви: *The Malabar church*. В 193 томе (1972 г.) опубликована монография: *Bertonière G.* The historical development of the Easter Vigil and related services in the Greek church. Автор прослеживает историю пасхальной литургии от иерусалимской традиции через армянские и грузинские чтения V—VIII вв. к кодексу иерусалимского патриархата XII в. кончая монастырской традицией; во внимание приняты и нелитургические тексты, например «Житие и хождение Даниила, Игумена русской земли» (принятое в нашей отечественной науке именование этого памятника — «Хождение Игумена Даниила»).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ



- ВВ — Византийский Временник
ВО — Византийские очерки
ВОН — Вестник Общественных наук АН Армянской ССР
КЛЭ — Краткая литературная энциклопедия, т. 1—9
СВ — Средние века
СОРЯС АН — Сборник Отделения русского языка и словесности АН
ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института
русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР
AB — *Analecta Bollandiana*
BZ — *Byzantinische Zeitschrift*
CAF — *Comicorum atticorum fragmenta* / Ed. Th. Kock. Vol. 1, 2.
Lipsiae, 1880, 1884
EGF — *Epicorum graecorum fragmenta*
PG — *Patrologiae cursus completus. Series graeca*
REG — *Revue des Etudes Grecques*

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
--------------------	---

ВИЗАНТИЙСКИЙ НАРОДНЫЙ ЭПОС

Глава первая

Становление византийского народного эпоса	18
1. Фольклор — парафольклор — книжная поэзия . . .	18
2. Проблема возникновения и распространения нового литературного языка	29
3. Историческая основа и хронологические координаты	38

Глава вторая

Византийский народный эпос и традиции	51
1. Ветхозаветная историко-культурная традиция	52
2. Древнегреческая фольклорная и литературная тради- ция	58
3. Отступление от древнегреческой эпической традиции	71

Глава третья

Принципы конструирования содержания	76
1. Стихосложение византийских эпических памятников	78
а) Метрическая система	78
б) Интонационно-синтаксическое строение стиха	83
2. Временная дистанция и лиро-эпическая эмоциональ- ность	87
3. Время; пространство; объем произведения	101
4. Способы эпической характеристики героев	104
5. Жанровая форма — результат взаимодействия кон- струирующих принципов	111

Глава четвертая

Фольклорные черты в поэтике византийского эпоса . . .	120
1. Принцип формульности в описании битвы	121
2. Постоянные эпические числа	124
3. Семантический базис образной системы	125

ВИЗАНТИЙСКИЙ РОМАН НА НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ

Глава первая

Генезис позднего византийского романа	138
1. Переходные формы от эпоса к роману	139
2. На перекрестке трех путей: иноземных — восточного, западного и автохтонного греческого	154
3. Формы бытования поздних византийских романов . .	171

Глава вторая

Специфика понятия «романический жанр» в византийской литературе	174
---	-----

1. Новый литературный язык и его значение для развития жанра	176
2. Специфика образов главных героев	184
3. Свобода вымысла: полная или ограниченная?	193

Глава третья

Особенности композиции	199
----------------------------------	-----

1. Соотношение правдоподобных и фантастических эпизодов	199
2. «Тавтология»	208
3. Надписи, экфразы	216
4. Фигурный принцип	223

Закключение	226
-----------------------	-----

Примечания	229
----------------------	-----

Библиография	264
------------------------	-----

Список сокращений	270
-----------------------------	-----

Татьяна Васильевна Попова ВИЗАНТИЙСКАЯ НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

История жанровых форм эпоса и романа

Утверждено к печати

Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР

Редактор издательства Л. М. Стенина. Художник Н. Н. Власик.
Художественный редактор С. А. Литвак. Технический редактор З. В. Павлюк.
Корректоры В. А. Алешкина, Л. В. Игнатьев.

ИБ № 28456

Сдано в набор 25.12.84. Подписано к печати 05.05.85. А-10364. Формат 84×108^{1/2}. Бумага книжно-журнальная. Импортная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 14,28. Усл. кр. от. 14,07. Уч.-изд. л. 17,6. Тираж 2600 экз. Тип. зак. 2228. Цена 1 р. 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

В книге исследованы генезис
и дальнейшая история эпических и романических жанров,
в которых нашла отражение
идеология средних и низовых слоев
воинского, сельского, городского населения
Византии IX—XV вв.

Вследствие особых принципов
художественного освоения мира
(сокращения временной дистанции,
отделяющей автора от изображаемых им событий,
усиления эмоционального начала)
возникают лиро-эпические жанры малого эпоса,
дающие основу большим книжным эпопеям и романам.

Средствами образной системы,
отражающей быт и нравы указанных слоев общества,
их живой разговорный язык,
эти произведения провозглашают
предренессансные концепции гуманизма,
народной поэтики и эстетики.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»