



19

КАФЕДРА

ВИЗАНТИЙСКОЙ И НОВОГРЕЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Ассоциация неоэллинистов
(Россия)

КАФЕДРА

ВИЗАНТИЙСКОЙ И НОВОГРЕЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Научно-теоретический журнал

№19 (2), 2024



Издается с 19.06.2000
Выходит 4 раза в год

Главный редактор

Бибииков М. В. (Москва, Россия) — доктор исторических наук, профессор

Редакционная коллегия

Онуфриева Е. С. (Москва, Россия) (отв.секретарь) канд. филол. наук

Афиногенова О. Н. (Москва, Россия) канд. филол. наук

Гришин А. Ю. (Москва, Россия) канд. филос. наук

Гришин Д. А. (Москва, Россия)

Климова К. А. (Москва, Россия) канд. филол. наук, доцент

Мантова Ю. Б. (Москва, Россия) канд. филол. наук

Смирнова И. Ш. (Москва, Россия)

Тресорукова И. В. (Москва, Россия) канд. филол. наук, доцент

Торопова А. А. (Москва, Россия) канд. социол. наук

Редактор

Онуфриева Е. С.

Редактор английского и греческого текста

Онуфриева Е. С.

Дизайн обложки

Цанцаноглу М. К., Варламов А. А.

Компьютерное макетирование

Варламов А. А.

Адрес редакции

117241, Moscow, ул. Лобачевского, 101–241

e-mail: ens.russia@gmail.com

<http://kathedra-ens.ru>

Журнал индексируется в: Российский индекс научного цитирования (РИНЦ);
European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS).

Издается совместно с кафедрой византийской и новогреческой филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

Зарегистрирован Управлением Федеральной Службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77–73598 от 14.09.2018.

© Ассоциация неоеллинистов, 2024

© Журнал «Кафедра византийской и новогреческой филологии», 2024

При перепечатке и при цитировании материалов ссылка на журнал обязательна.

Society of Modern Greek Studies
(*Russia*)

KATHEDRA

OF BYZANTINE AND MODERN GREEK STUDIES

№ 19 (2), 2024

Scientific journal



Issued 4 times a year
Since 19.06.2000

Editor-in-chief:

Bibikov M. V. (Moscow, Russia) — PhD, Professor

Editorial Board

Onufrieva E. S. (Moscow, Russia) (secretary) PhD

Afinogenova O. N. (Moscow, Russia) PhD

Grishin A. Ju. (Moscow, Russia) PhD

Grishin D. A. (Moscow, Russia)

Klimova K. A. (Moscow, Russia) PhD, Associate Professor

Mantova J. B. (Moscow, Russia) PhD, Assistant Professor

Smirnova I. Sh. (Moscow, Russia)

Tresorukova I. V. (Moscow, Russia) PhD, Associate Professor

Toropova A. A. (Moscow, Russia) PhD

Editors

Onufrieva E. S.

English and Greek texts editors

Onufrieva E. S.

Cover design and layout

Tsantsanoglou M. K., Varlamov A. A.

Computer layout

Varlamov A. A.

Editors address:

Lobachevskogo, 101 — 241

Moscow, 117241, Russia

e-mail: ens.russia@gmail.com

<http://kathedra-ens.ru>

The journal is indexed in European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS) and Russian Science Citation Index (RSCI).

The journal is edited jointly with the Department of Byzantine and Modern Greek Philology, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University

Registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information technologies and Mass Media

Mass media registration certificate

ПН № ФС77–73598, 14.09.2018

© Society of Modern Greek Studies, 2024

© Journal «Kathedra of Byzantine and Modern Greek Studies», 2024

All rights in reproduction in any form reserved.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ε. Β. Γριτζαν</i> Εlementы нарративной техники в кипрских акритских песнях.....	7
<i>Α. Α. Ευδοκιμοβα</i> «Χороните своих мертвецов»: об одной особенности погребальных надписей Κορινθα V–VI века.....	22
<i>Η. Β. Σταρικοβα</i> Κιπρская традиция византийского распева в исполнении митрополита Αφαναcия (Κικκοτисα) (на примере 2-й евангельской стихиры).....	42
<i>Μ. Δαμαcκηνόc</i> Ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου και η σκηνική αναβίωση του αρχαίου δράματος στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας: ο σοφόκλειος <i>Αίας</i> (1973) κι ο ευριπίδειος <i>Ιππόλυτος</i> (2015).....	60
<i>Δ. Κοcμοπούλου</i> Το γεφύρι της Άρτας στο θέατρο.....	71
<i>Φ. Π. Μανακίδου</i> Το φυσικό και το μεταφυσικό στη φωτογραφική ματιά της Νίκης Μαραγκού.....	88
<i>Α. Μ. Μαρτίν Βίκο</i> Η Παναγία ως εικόνα και σύμβολο στα κυπριακά δημοτικά τραγούδια.....	103
<i>Μ. Παπαϊωάννου, Α. Αλεξοπούλου</i> Οι φρασσεολογικές μονάδες στην ισπανική και την ελληνική γλώσσα.....	112
<i>Δ. Τζελέπηc</i> «Κοινὸς θνατοῖς ὁ πλὸς εἰς φθιμένους»: Σκέψεις για το μυστήριο του θανάτου με αφορμή ένα αρχαίο κυπριακό ἐπίγραμμα και τους ποιητάρηδες της μεγαλονήσου.....	139
<i>Κ. Α. Κλιμοβα</i> Международная научная конференция «Κипρ в веках: язык, литература, культура».....	158
<i>Δ. Α. Яламас, Μ. Κ. Цанцаноγλυ, Η. Β. Τресоруκοβα</i> Скончалась выдающийся филолог-неоэллинист С. Б. Ильинская.....	166

CONTENTS

<i>E. V. Gritsan</i>	
Elements of narrative technique in Acritic songs of Cyprus.....	21
<i>A. A. Evdokimova</i>	
«Bury your dead!»: about one peculiarity of the byzantine funerary inscriptions from Corinth.....	39
<i>I. V. Starikova</i>	
Byzantine music in Cyprus and the chant tradition of Metropolitan Athanasios (Kikkotis) (on the example of the 2nd Gospel sticheron).....	56
<i>M. Damaskinos</i>	
The Cyprus Theatre Organization and the stage revival of ancient drama at the Ancient Theatre of Salamis: Sophocles' Ajax (1973) and Euripides' Hippolytus (2015).....	68
<i>D. Kosmopoulou</i>	
The Bridge of Arta at the theater.....	85
<i>F. P. Manakidou</i>	
The Visible and the Invisible in Niki Marangou's work.....	101
<i>A. M. Martín Vico</i>	
Saint Mary as image and symbol in Cypriot folk songs.....	110
<i>M. Papaioannou, A. Alexopoulou</i>	
The phraseological units in Spanish and Modern Greek.....	137
<i>D. Tzelepis</i>	
«Κοινὸς θνατοῖς ὁ πλὸς εἰς φθιμένους»: Reflecting on the mystery of death after reading an ancient Cypriot epigram and the bards of the Island.....	156
<i>K. Klimova</i>	
International Scientific Conference "Cyprus through the Centuries: Language, Literature, Culture".....	165
<i>D. Yalamas, M. Tsantsanoglou, I. Tresorukova</i>	
Outstanding philologist and neohellenist, S. Iliinskaya, passed away.....	168

ЭЛЕМЕНТЫ НАРРАТИВНОЙ ТЕХНИКИ В КИПРСКИХ АКРИТСКИХ ПЕСНЯХ

Е. В. Грицан

*Университет имени Аристотеля, Салоники, Греция
egritsan@lit.auth.gr*

В статье рассматриваются приёмы повествовательной техники, как они описаны в структуралистской нарратологии, свойственные песням акритского цикла на о. Кипр. Кипрские акритские песни стоят особняком в устной акритской традиции и имеют общие жанровые черты, отличающие их от других акритских песен. Выделены такие их особенности, как большой объём песен, миметическое повествование через диалоги, циклическое отображение сюжетной линии, максимально отдалённый от реального хронотоп.

Ключевые слова: акритский цикл, акритские песни Кипра, акритский эпос

1. Введение

Эпос о Дигенисе Акрите является произведением, получившим широкое распространение как с географической, так и с исторической точки зрения. Помимо шести рукописей, составленных в период от XIV до XVII вв., существует огромное количество народных песен о подвигах акритов, исполнявшихся на всей территории грекоязычного мира — от Каппадокии до Ионических островов, от Крита до Кипра, — и зафиксированных фольклористами в XIX–XX вв. Как отмечает Гиоргос Кехайоглу, крупнейший исследователь ранней новогреческой литературы, необходимо провести исследование «маршрута, восприятия, ассимиляции и творческого воспроизведения “византийского материала” Эпоса о Дигенисе Акрите» («διαδρομής, της δεξίωσης, της αφομοίωσης και δημιουργικής αναδιατύπωσης της “βυζαντινής ύλης” του Έπους του Διγενή

Ακρίτη») — произведения, породившего «как авторские, так и анонимные (или народные) переложения в рамках и вне рамок греческой словесности» («που γνώρισε τόσο προσωπικές όσο και ανώνυμες (ή λαϊκές) τύχες μέσα και έξω από την ελληνόγλωσση γραμματεία») [Κεχαγιόγλου 1986: 84]. Поэтому в изучение этого раннего новогреческого эпоса важно включить и произведения устного народного творчества акритского цикла.

На Кипре сохранилось значительное количество акритских песен. Исследователь Василис Макис объясняет этот факт следующим образом:

«Когда восточные области Малой Азии отошли к туркам-сельджукам в XI в., поэтическая акритская традиция начинает связываться с новыми территориями, на которых поселились изгнанные греки. Поэтому в островной Греции (на Кипре, на Крите, на архипелаге Додеканес) было найдено самое большое количество “чистокровных” акритских песен, тогда как в материковой Греции они слились позднее с песнями клефтов» («Όταν οι ανατολικές επαρχίες της Μικράς Ασίας περιέχονται στους Σελτζούκους Τούρκους, 11^{ος} αι., η ποιητική ακριτική παράδοση συνεχίζεται στους νέους τόπους όπου εγκαταστάθηκαν οι αποδιωγμένοι Έλληνες. Για τούτο και στη νησιώτικη Ελλάδα (Κύπρο, Κρήτη, Δωδεκάνησα) βρέθηκε ο μεγαλύτερος αριθμός καθαρόαιμων ακριτικών τραγουδιών ενώ στη στεριανή Ελλάδα συγχωνεύτηκαν αργότερα στα κλέφτικα τραγούδια») [Μάκης 1991: 43]. Также Макис называет Кипр «одной из первых колыбелей акритской песни» («μία από τις πρώτες κοιτίδες του ακριτικού τραγουδιού») [Μάκης 1991: 44].

Кипрские акритские песни сохранились благодаря сказителям, получившим название «ποιητάρηδες» [Πετρόπουλος 1953: 374]. С точки зрения происхождения кипрские песни отличаются от песен восточной части византийской империи (Понта и Каппадокии), которые, по всей вероятности, создавались параллельно с главным акритским эпосом, тогда как песни, бытовавшие на Кипре, явно вторичны по отношению к нему. Кипрские песни стоят особняком в народной акритской традиции и имеют определённые особенности, отличающих их от других произведений этого жанра.

2. Постановка проблемы

Поскольку народная литература существует и распространяется в устной форме, она строится на основании определённых техник, способствующих её запоминанию. Основной особенностью народных песен являются повторения, как одинаковых мотивов в различных песнях,

так и определённых текстовых элементов внутри одной и той же песни. Также народная литература наполнена шаблонными выражениями. Эти формулы касаются не только лексики, но и структуры текста. Далее мы выделим и проанализируем характерные особенности кипрских акритских песен.

Акритские песни повествуют о событиях из жизни различных героев пограничных византийских областей: Дигениса Акрита, Андроника, Константина, Костантаса, Никифора, Фукаса (или Фоки), Арестиса и его отца Азгуриса (вариант имени Армуриса, героя самой древней акритской песни, появившейся уже в XI в.), братьев Феофилакта, Левангиса (Алиандра) и Манолиса; Просфиркаса, Яннатзиса (изменённая форма имени апелата Иоанникия из акритского эпоса), Филопаппуса (апелата из акритского эпоса) и многих других героев, носящих имя со второй составной частью «-λουλλων», например, Фтеропуло, Адриопуло, Склиропуло и т.д. Выделяются песни, посвящённые безымянному сарацину. В своём большинстве это песни, которым характерно развитие ситуации во времени, событийность. Неслучайно они часто характеризуются как «повествовательные песни» («αφηγηματικά τραγούδια»). Кипрские акритские песни, как правило, имеют достаточно большой объём (100–200 строк), в отличие, например, от многих критских песен и большинства песен, зафиксированных, например, в архипелаге Додеканес или Македонии, и поэтому их содержание насыщено событийным рядом. Ввиду этого их можно охарактеризовать как небольшие эпические поэмы, рассказывающие полноценную историю героев. Всем им характерны общие черты, такие как лаконичность и насыщенность поэтического языка, многообразие художественных тропов, отображение развития событий путём динамических диалогов.

Основной отличающей особенностью кипрских акритских песен является их нарративность. Согласно структуралистской нарратологии, «термин “нарративный”, противопоставляемый термину “описательный”, или “описательный”, указывает не на присутствие опосредующей инстанции изложения, а на определённую структуру излагаемого материала. Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю» [Шмид 2003: 13]. С этой точки зрения кипрские акритские песни могут быть охарактеризованы как исключительно нарративные тексты.

Далее мы проанализируем элементы нарративной техники в кипрских акритских песнях. Их тексты носят смешанный повествовательно-миметический нарративный характер: с одной стороны, в них присутствует рассказчик — абстрактный автор, а с другой стороны, большая часть текста представлена в виде диалога между героями.

3. Особенности введения песен

Большинство кипрских акритских песен начинаются с короткого введения рассказчика, который сразу же приступает к описанию действия песни. Описание обстановки, если и есть, то сведено до минимума. Приведём несколько примеров введения в песню:

1) Краткое описание героя и изменение, вызывающее событие в его жизни

*Ὁ Ἀζγουρής ὁ φρόνιμος, ὁ πολλοῖρονισμένος
ταξίδιν τοῦ ἐφέραςιν νὰ πᾶ' νὰ πολεμήσῃ
(Τοῦ υἱοῦ τοῦ Ἀρμούρη: 1–2)*

2) Краткое обозначение состояния героев перед наступлением события

*Ἐτρώασιν τζ' ἐπίννασιν 'ς τὸ φέγγος ἐδειπνοῦσαν,
τζ' ἐτζέρναν του τζ' ἐρζέρναν της γιὰ νὰ τὸν ποτζοίμῃ.
(Ὁ Κωσταντής νυμφευμένος κι ὁ μαύρος του: 1–2)*

3) Краткое описание обстановки, в которой происходит событие

*Ὁ Διενής ψυχομαεῖ σε σίερα παλάδκια,
Σε σίερα παπλώματα, σε σίερα κρεβάδκια.
(Ὁ Διενής ψυχομαεῖ: 1–2)*

4) Краткое описание происхождения героя

*Εἶχεν τρεῖς ἀντρεικομένους, τὸν ἕναν ἐλαλοῦσαν τὸν Γιάννην,
τὸν ἄλλον Πυροτράχηλον κι ὁ Διενής.
ἐκάτσασιν εἰς τὸν γλεγκέν κι ἐτρώασιν κι ἐπίνναν.
(Ὁ Διενής κι ὁ Χάρος: 1–3)*

5) Указание на связь героя с общими историческими событиями

*Κουρσεύκον και Σαρακηνοῦς, κουρσεύκον και Ροδίτες,
κουρσεύκον τον Ἀνδρόνικον, να πάρουν την καλήν του·
(Ἄσμα Ἀνδρονίκου: 1–4)*

В некоторых случаях введение эмоционально настраивает слушателя на восприятие последующей истории.

*Σήμερον ἐσυννέφκιασεν σήμερον ἔν να βρέξει,
Σήμερον το Ξερόπουλλον ἴσ' α να καλλιστ' ἐψη
νά πάη τσ' εἶ 'ς τοῦ Κωνσταντᾶ την κάλην του να κλέψη.
(Η αρπαγή της γυναίκας του Κωνσταντά: 1–3)*

В этом введении описание природных явлений намекает на то, что далее следует печальная история. Песни о борьбе Дигениса с Хароном, как правило, начинаются с описания мрачного облика последнего, например:

*Ὁ Χάρος μαῦρα φόρησεν, μαῦρα καβαλλιτζεύκει,
Μαῦρα σκλαβοῦνικα φορεῖ νά πά' 'ς τὸ παναῦριν.
(Του Διγενή και του Χάρου: 1–2)*

В кипрских акритских песнях отсутствует описание внешности и характера героев, в отношении некоторых из них упоминается одна специфическая черта, такая как красота для девушек и доблесть для юношей. Таким образом, персонажи представляются не как личности, а как типичные представители той или иной общественной группы, объединённой на основании одной характеристики — национальной принадлежности (насколько возможно использовать этот термин в отношении средневекового мира), пола, социального статуса.

Например, в песне «Του υἱοῦ του Αρμούρη» (1) Армурис описывается двумя словами: «ὁ Ἀζγουρής ὁ φρόνιμος, ὁ πολλογρονισμένος», царь характеризует Арестиса, сына Армуриса как «γιὸν τῆς ἀνομης, τὸν γιὸν τῆς κοῦρ-βας» (33). Лишь в одном месте приводится метафора психологического состояния Арестиса «σὰν νέφος ἀνθρωμένος» (72).

Так же редко и описание предметов, пожалуй, только если речь касается вооружения, например, в песне «Του Θεοφυλάκτου» приводятся некоторые детали оружия персонажа: «*Φέρτε μου τὸ κοντάρινον μου ποὺ 'ν' αἷς Γιώρκης πάνω. Φέρτε μου τὸ ματσούκιν μου ποὺ 'ν' αἷς Μάμας πάνω*».

4. Миметический нарратив

Далее повествование переходит в миметический нарратив, созданный посредством диалогов с отображением прямой речи (примеров косвенной речи в исследуемых произведениях нет). Кипрским акритским песням свойственна передача диалогов в прямой речи, причём зачастую в очень динамичной технике. Приведём такой пример:

*Περτίτζιν ποὺ το σέριν του εὐτύς το 'ποσκληβώννει.
— Ἀμε τζαί σοῦ, περτίτζιν μου, στον τόπον ὅπου ἦσουν,
τζ' ἄφοῦς ἡζιοῦσιν τὰ πολλὰ, να ζῆς τζαί σύ μιτά τους.
Τζαί πολοήθην' τζ' εἶπεν τους τζαί λέει τζαί λαλεῖ τους:
— Γλήγορα, βρέ Κατσίγγανοι, προξενητές να πάτε.
Τζαί πολοοῦνται τζ' εἶπαν του τζαί λέουν τζαί λαλοῦν του:
— Στογ γάμον μᾶς καλέσασιν, προξενητές 'έν πάμεν.
Τζαί εὔρε τον Φιλοπαπποῦν, προξενητής να πάη.*

(Н арπαγή της κόρης του Λεβάντη από τον Διγενή Ακρίτα: 45–52)

Реплики диалога следуют одна за другой с минимальными вкраплениями слов рассказчика, которые ограничиваются клишированными фразами, такими как «*τζαί λέει τζαί λαλεῖ του*». В вышеприведённом примере комментарий рассказчика сводится к четырём формам глаголов, имеющих значение «говорить»: «*Τζαί πολοήθην' τζ' εἶπεν τους τζαί λέει τζαί λαλεῖ τους*». То есть рассказчик не придаёт абсолютно никакой эмоциональной окраски репликам героев, никак их не характеризует и не оказывает влияние на восприятие миметического повествования истории.

Практическое отсутствие рассказчика отвечает особенностям жанра народных песен, которые излагают события, сохранившиеся в коллективной памяти, ввиду чего автор, по сути являющийся компилятором бытующих мотивов и устойчивых языковых формул, самоустраняется из текста в качестве рассказчика. Канон жанра превалирует над личным творчеством, а форма — над содержанием.

Многим песням характерны монологи, в которых рассказчиками становятся сами герои. В вариантах песни «Дигенис на смертном ложе» ведётся повествование от первого лица о подвигах героя:

*Μονονυχτοῦ τα γύρισα μόνος τζαι μανιχός μου
τζ' εννιά πολέμους έκαμα, ζῶιν του μεσανύχτου,
τζ' εννιά βουρκούδια έμωσα, ούλλον μούττες τζαι γλώσσεσ,
οι μούττες έν τους δράκοντες τζι οι γλώσσεσ εν τους λιόντες.
(Ο Διενής ψυχομαχεί: 14–19)*

В своём рассказе абстрактный рассказчик (Дигенис) также использует приём мимесиса и вставляет в свой монолог разговор с сарацином, переданный в прямой речи:

*— Ωρα καλή Σαρατζηνέ, τωρίνσαρατζασμένον·
Εγώ γλυκοσαιρέτουν τον, τζείνος ραβκιές με λάμνει.
— Εις τες ραβκιές που μ'αχτυπάς, φαίνεσται μου, νικώ σε.
(Ο Διενής ψυχομαχεί: 29–31)*

Помимо постоянной смены реплик участников диалога, динамичность событий передаётся при помощи быстро сменяющихся глаголов в прошедшем времени:

*Τούτος νερόν εξήτησεν, τζείνος σπαθιν έταύραν.
Ο Διενής ό γλήγορος άρπαξεν τὸ ραβτίν του,
τζαι μιὰ ζυλιὰν τοῦ ζύλωσεν, τζαι μιὰ ζυλιὰν τοῦ βκάλλεν·
τσακκίζει τα'όχτω κόκκαλους κ' έξηνταδκυὸ παίτες.
(Του Διγενή και του Χάρου: 70–73)*

а также употребления форм исторического настоящего времени, например:

*Φτερνιστηρκὰ τοῦ μεύρου του βκαίννει ποὺ τὸ φουσαῖτον
καὶ βρίσκει πέτρα ριζιμιὰ καὶ γύρνει καὶ πεζεύκει.
(Του Θεοφυλάκτου: 29–30)*

Часто формы настоящего и прошедшего времени встречаются в одном предложении вместе:

Πηδᾷ τζαὶ καβαλλίτζεψεν τζαὶ ᾗην ᾗστη δουλειά του.

[...]

*Πκιάννει περτίτζια ᾗ πο φτεροῦ τζαὶ τα ᾗрка ᾗπο τζεράτω
τζαὶ τρικλαππήδιν τὰ ᾗκαμε, παίζει τζαὶ ζαπολᾷ τα.*

[...]

Ποῦ τὸ θωρεῖ ὁ τζύρης του, ἐγλυκοφίλησέν το.

(Του υιού του Αμρούρη: 18, 30–31, 204)

Быстрая смена действий передаётся повторением одинаковых глаголов, например:

*Ἐβάσταζεν τζᾗ ὁ Κωσταντὰς τζᾗ ἔκοψεν ταὸ μεθύσιν·
κροννοίει τᾗ ᾗμματάτζια του τζᾗ ἔππεσεν τὸ ραφίιν,
σούζει τζαὶ τὰ χερούκια του τζᾗ ἔππεσεν τᾗ ᾗλυσίιν·
σούζει τζαὶ πὰ ᾗστᾗ ᾗρμάριν του ᾗτζά που ᾗχεν τᾗ ᾗρμάτα του.*

(Η αρπαγή της γυναίκας του Κωσταντά υπό του Σκληροπούλου: 92–95)

Отображению динамичности событий способствует также использование клишированных фраз, например:

*ᾒστι νὰ πῃ «ἔχετε ᾗγειαν», ἔκοψε χίλια μίλια,
κι ᾒστι νὰ ποῦν «εἰς τὸ καλὸν» ἄλλα ᾗκατόν πενήντα.*
(Ο γιος της Αστραπής κι ο δράκος: 16–17)

Нередко события представлены не в речи автора, а в прямой речи героев, излагающих свои планы, используя формы будущего времени или сослагательного наклонения.

В песне «Ο Κωνσταντὰς κι η Μαρουδκιά» (110–113) Κοστανтас обращается к своему коню:

— *Μαῦρε μου μαυρογόνατε, μαῦρε μᾗ ᾗνεμοπόα·
νὰ πᾗμεν εἰς τὸν καλλικᾗν νὰ σε ξεκαλλικώσω,
νὰ πᾗμεν εἰς την ᾗλυτζήν, ᾗλας νὰ σε φορτώσω.*

Далее не говорится, но подразумевается, что герой песни именно так и поступил. В песне «Το τραούιν του Κωνσταντά» (12–15) царь, задумавший украсть возлюбленную Константаса, обсуждает со своими соратниками, как обратиться к ней:

*Στέκουν τσ' αἱ δκιαλοῖζονται πῶς να την σ' αἰρετήσουν
να τῆς ποῦν τρανταφυλλιά, τρανταφυλλιά σ' εἰ γκάθκια,
τσ' αἱ να τῆς ποῦν βερκόλεχνη, ἔν βέρκα τσ' αἱ λυῖζει.
Ἄντ' ἄς την σ' αἰρετήσουμεν γοιόν πρέπει, γοιόν ταιρκάζει.*

Как они в итоге обращаются к ней, не упоминается, то есть это сцена существует только в диалоге героев.

5. Особенности хронотопа

Теперь перейдём к хронотопу в кипрских акритских песнях. Место действия всегда описано коротко и поверхностно, это неопределённая местность «на краю мира»:

*Κάτω 'ς τές νάκρες τῶν νακρῶν πού ν' νάκρα τσ' ἔν λιμιῶνας,
ἀποῦ ν' τα' ἀγκάττιν πιχαμή τσ' αἱ το τριόλιν βίος,
ἀποῦ ν' το τσ' ἐφαλάγκαττον 'ς την ἔλιτσ' ἰάν τοῦ μαύρου,
ἄν πῆς ἡ πέτρα σίερον τσ' αἱ το μολύβιν χῶμαν,
ἄν πῆς τό ψυντραχάλικον ἀγρόν μαρκαριτάριν,
ὁ Κωνσταντάς τον ἔχτισεν δάενον παλληκάριν.
(Το τραούιν του Κωνσταντά: 1–6)*

Другие аналогичные примеры:

*Κάτω 'ς τές νάκρες ταῶν νακρῶν πού ν' νάκρα τσ' ἔν λιμιῶνας...
(Το τραούιν του Κωνσταντά: 1)
Κάτω στην ἄκρη τῶν ἀκρῶν στον ἀργοκαλαμιώνα...
(Ὁ Διγενής καὶ ὁ κάουρος: 1)*

Любые другие места также являются неопределёнными. Например, в песне «Н арπαγή της κόρης του Λεβάντη ἀπό τον Διγενή Ακρίτα» (3–4) говорится, что «царь Востока и король Запада» (ὁ ρήας τῆς Ἀνατολῆς τζ')

ὁ βασιλιάς τῆς Δύσης) пригласили на совет множество людей, проживающих на территории от востока до запада:

*Ξεῆκαν τζαί καλέσασιν 'π' ἀνατολὴν ὡς δύσῃν
ᾧσους σεπάξ' ὁ οὐρανός τζ' ᾧσους ἡβράξ' ὁ ἥλιος.*

Те же обобщённые «восток» и «запад» встречаются в песне «Ο γιος τῆς Αστραπῆς κι ο δράκος» (1):

Ὁ νιὸς εἰς τὴν Ἀνατολὴν 'ς τὴν Δύσιν προξενεῖται.

Из реальных топонимов упоминаются только река «Αφρίτης» (Евфрат) — естественная восточная граница Византийской империи в XI в., сохранившаяся в акритских песнях благодаря эпосу о Дигенисе Акрите, и сам остров Кипр в вариантах песни «Ο Κωσταντῆς νυμφευμένος κι ο μαύρος του» (13–14):

— «*Μαῦρε μου μαυρογόνατε, μαῦρε μ' ἀνεμπόα·
Δύνεσαι τζαί περάσης με τῆς Τζύπρους τὸν λιμῖωνα;*»

«Του Θεοφυλάκτου» выделяется из ряда кипрских акритских песен, так как упоминает малоазийский город «Περὸν», или древнегреческий Перри, расположенный вблизи Малатьи.

Что касается отображения времени, оно измеряется стандартными фразами, например «ἔμπα μέρα κι ἔβκα μέρα» (Ἄσμα Ἀνδρονίκου, 9, 16) или сакральными числами, характерными для сказок, в основном, 3 и 9. Например:

— *Ἐννιά ὥρες ἡ ἡμεροῦ*
τές τρεῖς νά πᾶς, τές τρεῖς νά ρτῆς, τές τρεῖς νά μοῦ συντήσης.
(*Η αρπαγή της κόρης του Λεβάντη από τον Διγενή Ακρίτα:* 76–77)
πάνω 'ς τὰ τρία μερόνυχτα πάνω 'ς τές τρεῖς ἡμέρες
ἄννοιζαν τές ἀγκάλες του και τὸν θεόν δοξάζει.
(Ἄσμα Ἀνδρονίκου: 72–73)
Περνοῦν τρία μερόνυχτα, περνοῦσιν τρεῖς ἡμέρες,
γυναῖκα του ἐγέννησεν τζ' ἔκαμεν παλληκάριν.
(*Του υιοῦ του Αρμούρη:* 19)

*Παλιώννει τρία μερόνυχτα, παλιώννει τρεῖς ἡμέρες,
ὁ μαῦρος του 'ποστάθηκε κ' ἐκεῖνος ἐβαρύθη.*

(Του Θεοφυλάκτου: 27–28)

— «Εἶντα νὰ τήνε λυπηθῶ τὴν ἀρφανὴν τὴν ξένην
μ' ἔχει **τρεῖς χρόνους**, Κωσταντά, πὸν σένα χωρισμένη»
(Ο Κωσταντάς νυμφευμένος κι ο μαῦρος του: 33–34)

Время событий фиктивное, время повествования развивается прямолинейно, практически без перемещения в прошлое, за исключением случаев, когда героям необходимо рассказать о бывших событиях, не имеющих, однако, прямой связи с повествуемыми событиями. Например, герой может обратиться к коню, вспомнив, с какого времени они вместе:

— «Μαῦρε μου μαυρογόνате, μαῦρε μ' ἀνεμποῶ·
ἦσουν πουλάριν δκυὸ χρόνων τζ' ἔκαβαλλίτζευκά σε».
(Ο Κωσταντάς νυμφευμένος κι ο μαῦρος του: 28–29)

Филопаппус вспоминает события девятилетней давности, объясняя, почему он не хочет идти на свадьбу дочери Левантиса:

— Ἐννιά χρόνωδς ἔσειντε ἀποῦ 'μια σκλαβωμένος,
Τον πόλεμον κερτέψαμεν, στήп Πόληθ θέν νὰ πάω.
(Η αρπαγή της κόρης του Λεβάντη από τον Διγενή Ακρίτα: 59–60)

Однако эти обращения к прошлому не имеют ничего общего с ретроспективной описываемого события.

Отступления от повествования редки, как правило, они представляют собой восхваления Христа, помогающего герою осуществить желаемое действие:

*Θέλεις Θεός Χριστός ἦτον, θέλεις τα' ἐπόκουσέν του·
(Η αρπαγή της γυναίκας του Κωνσταντά: 61)*

*Θεός, κι ἅγιος ἅγιος ἦτον, Χριστός κι ἀπόκουσέν του.
(Ἄσμα Ἀνδρονίκου: 79)*

*Πάντες ὁ νιός αἰῶς ἦτον, Χριστός τζ' ἐπάκουσέν του.
Ἔδωσε κ' ἐδιανέφανεν ἀρφός του Ἀλιάντηρς.
(Του Θεοφυλάκτου: 37–38)*

Песня «Ο Διενής κι ο Χάρος» (108–112) оканчивается восхвалением Бога:

*Δοξάζω σε, καλὲ θεέ, 'σαι 'ςτὰ ψηλῶνα,
ὁποῦ γινῶσταις τὰ κρυφὰ τζαὶ τὰ φανερωμένα,
ποπίσω πᾶν' τὰ ζωντανὰ τζ' ὀμπρὸς τὰ ποθαμμένα.
Ζωὴν τζαὶ χρόνους νὰ 'χουσιν ὅσοι τζ' ἄν τ' ἀγροικοῦσιν,
τζ' ἄν ἔν' ἡ χνώμη τους καλή, πρέπει νὰ μᾶς τζερνοῦσιν.*

6. Цикличность повествования

Следует отметить, что многим акритским песням Кипра свойственна спиральная временная динамика, выражающаяся в повторении фрагментов текста. Так, в «Το τραοῦν του Κωνσταντά» герой Ксеропуло обращается к матери, а потом к отцу, сообщая им о том, что хочет побороться с Костантасом, чтобы забрать у него его возлюбленную, одинаковыми словами (Таблица 1):

**Таблица 1 — Повторение фрагментов текста в песне
«Το τραοῦν του Κωνσταντά»**

10–22	30–41
«Πόμεινε, γιέ μου, πόμεινε, να μπῶ να στρονομήσω». Τσ'αί πέντε ὥρες τῆς νυκτοῦς μπαίνει τσ'αί στρονομᾷ του, τσ'αί δκυὸ ὥρες τῆς ἡμεροῦς βκαίνει καλημερᾷ του· «Καλημερούδκια, γιούλλη μου, τσ'αί σου κορμίν θωρᾶτον, νά μέν πάης ζτοῦ Κωνσταντᾶ, γιατ' ἡῦρα σε παρκάτου, τσ'ὁ Κωνσταντάς ἔν' ἄνθρωπος τσ'αί πρῶτον παλληκάριν, κάλλιον σου παίζει το σπαθίν, κάλλιον σου το κοντάριν, τσ'αι χέμα πολεμίζει σε 'ςτ' ἄστρη	— Πόμεινε, γιέ μου, πόμεινε, να μπῶ να στρονομήσω. Πέντε ὥρες τῆς νυκτοῦς μπαίνει τσ'αι στρονομᾷ του, τσ'αί δκυὸ ὥρες τῆς ἡμεροῦς βκαίνει καλημερᾷ του· «Καλημερούδκια, γιούλλη μου, τσ'αί σου κορμίν θωρᾶτον, νά μέν πάης ζτοῦ Κωνσταντᾶ, γιατ' ἡῦρα σε παρκάτου, τσ'ὁ Κωνσταντάς ἔν' ἄνθρωπος τσ'αί πρῶτον παλληκάριν, κάλλιον σου παίζει το σπαθίν, κάλλιον σου το κοντάριν, τσ'αι χέμα πολεμίζει σε 'ςτ' ἄστρη

τσ'εἰς τό φεγγάριν, τσ'ἄης το μ' πρῶτος σ' ἀνιψιός τσ' ἐν ἀντροπή μας μιᾷλη. — Οὐῖλλοι πάν εἰς την παλιοπετσ'αν να μοῦ παραλαλήση. — Πήαιννε, γιέ μου, 'ς το καλόν, Θεός να βοηθήση. νᾶρτης ὡς την μεσόστραταν τσ' ἐμένα ν' ἄττυμίσης.	τσ'εἰς τό φεγγάριν, τσ'ἄης το μ' πρῶτος σ' ἀνιψιός τσ' ἐν ἀντροπή μας μιᾷλη. — Οὐῖλλοι πάν εἰς τον τσ' ὕριν τους εὐτσ'ήν να τους χαρίση, τσ' ἐώ 'ρτα 'ς τον πατσόεραν να μοῦ παραλαλήση. — Πήαιννε, γιέ μου, 'ς το καλόν, Θεός να βοηθήση. νᾶρτης ὡς την μεσόστραταν τσ' ἐμένα ν' ἄττυμίσης.
---	---

Часто повторяются действия, обозначенные в прямой речи героев, то есть сначала герой сообщает о действиях, которые собирается совершить, а затем рассказчик повествует о них в той же форме, только от третьего лица (Таблица 2):

Таблица 2 — Повторение фрагментов текста в песне «Ἄσμα Ἀνδρονίκου»

20–24	25–29
«Ράψτε τά ἀμμάδια μου με το ψιλόν ραφίδιν, δήσετε και τά χέρκα μου, τρεῖς δίπλες τ' ἄλυσίδαν, καί βάρτε εἰς τον νῶμον μου ἀζύαστον μολύδιν, καί φέρτε μου ἐννιά μαύρους και τον δικόν μου δέκα, νά τραππήσω τούς ἐννιά, νά κάτσω 'ς τον δικόν μου».	Ἐράψασιν τά ἀμμάδια του με το ψιλόν ραφίδιν, ἐδήσασιν τα χεράκια του, τρεῖς δίπλες τ' ἄλυσίδαν, κι ἐβάλαν εἰς τον νῶμον του ἀζύαστον μολύδιν, κι ἐφέραν του ἐννιά μαύρους και τον δικόν του δέκα, καί τραππήᾳ καί τούς ἐννιά κι ἔκατσεν 'ς τον δικόν του».

В песне «Ο Διγενής κι ο καούρας» строки 43–49 повторяют строки 19–25, в песне «Του Θεοφυλάκτου» дважды повторяются строки 25–40, описывающие долгий путь Феοфилакта в сарацинскую землю, в песне «Ο Κωσταντάς κι η Μαρδουκιά» строки 1–49 повторяются дважды: первый раз повествование идёт от третьего лица, а второй раз — от лица

Κοσταντάσας как пересказ страшного сна. Нередко встречаются и повторяющиеся языковые клише, описывающие место действия, например, в одном из вариантов песни «Διγενής και κάβουρας» фраза «*κάτω 'ς τὴν ἄκρη τῶν ἄκρῶν 'ς τὸν ἀρκοκαλαμιῶναν*» повторяется трижды: в строках 1, 9, 34. То же касается и диалогов персонажей. В песне «Ἄσμα Ἀνδρονίκου» сын Андроника и его дядя Костантас обращаются друг к другу с зеркальными репликами (61–62 = 64–66, 67 = 68, 90 = 93). Стоит отметить тот факт, что этот приём нехарактерен для акритских песен, распространённых на других грекоязычных территориях.

7. Заключение

Подводя итоги, следует отметить, что в нарративной технике кипрских акритских песнях можно выделить общие типологические черты, которые можно охарактеризовать как отличительные особенности данного жанра конкретно этого острова, а именно: лаконичное введение в начале песни, фикциональный, приближенный к сказочному хронотоп, динамическое развитие событий, отображающееся как в обычном историческом повествовании, так и посредством диалогов или монологов героев, повтор идентичных сегментов истории.

Список литературы

- Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- Κεχαγιόγλου Γ. Τύχες της ακριτικής ποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία // Ελληνικά 37, 1986. Σ. 83–109.
- Κεχαγιόγλου Γ., Παπαλεοντίου Α. Ιστορία της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας. Λευκωσία: Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου, 2010.
- Κονόμης Ν. Τα ακριτικά της Κύπρου // Ε. Αρβελέρ (επιμ.). Ευρωπαϊκή Ακριτική Παράδοση: από τον Μεγαλέξανδρο στον Διγενή Ακρίτα. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2004. Σ. 29–46.
- Μάκης Β. Χ. (επιμ.). Δημοτικά ακριτικά τραγούδια. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1991.
- Παντελίδου Χ. Ακριτικά άσματα της Κύπρου στο Λαογραφία // Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας Β, 1910. Σ. 60–80.
- Πετρόπουλος Δ. Α. Οι ποιητάρηδες στην Κρήτη και στην Κύπρο στο Λαογραφία // Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας ΙΕ, 1953. Σ. 375–400.
- Σπυριδάκης Γ. Κ. (επιμ.). Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τόμ. Α. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1962.
- Χατζιωάννου Κ. Π. Κυπριακά Διαλεκτικά Κείμενα. Αμμόχωστος: Βιβλιοθήκη ελληνικού γυμνασίου Αμμόχωστου, 1961.
- Χριστοδούλου Μ. Κυπριακά δημώδη άσματα. Λευκωσία: Κέντρο Επιστημονικών Μελετών, 1987.

Elements of narrative technique in Acritic songs of Cyprus

E. V. Gritsan

*Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece
egritsan@lit.auth.gr*

The article examines the elements of narrative technique, as they are described in structuralist narratology, specific to the songs of the Acritic cycle of Cyprus. Cypriot Acritic songs stand apart in the oral Cretan tradition and have common genre features that distinguish them from other Acritic songs. The following characteristics were highlighted: a large volume of songs, mimetic narration through dialogues, cyclic display of the storyline, a chronotope that is as far as possible from the real.

Keywords: *Acritic cycle, Acritic songs of Cyprus, Acritic epos*

References

- Shmid V.* Narratologiya. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury, 2003.
- Kechagioglou G.* Tyches tis akritikis poiisis sti neoelliniki logotechnia // *Ellinika* 37, 1986. P. 83–109.
- Kechagioglou G., Papaleontiou L.* Istoria tis neoteris kypriakis logotechnias. Lefkosia: Kentro Epistimonikon Erevnon Kyprou, 2010.
- Konomis N.* Ta akritika tis Kyprou // E. Arveler (ed.). *Evropaiki Akritiki Paradosi: apo ton Megalexandro ston Digeni Akrita*. Athens: Academy of Athens, 2004. P. 29–46.
- Makis V. Ch. (ed.).* Dimotika akritika tragoudia. Athens: Epikairoitita, 1991.
- Pantelidou Ch.* Akritika asmata tis Kyprou sto Laografia // *Deltion tis Ellinikis Laografikis Etaireias* 2, 1910. P. 60–80.
- Petropoulos D. A.* Oi poiitarides stin Kriti kai stin Kypro sto Laografia // *Deltion tis Ellinikis Laografikis Etaireias* 15, 1953. P. 375–400.
- Spyridakis G. K. (ed.).* *Ellinika dimotika tragoudia*. Vol. 1. Athens: Academy of Athens, 1962.
- Chatziioannou K. P.* Kypriaka Dialektika Keimena. Ammochostos: Vivliothiki el-linikou gymnasiou Ammochostou, 1961.
- Christodoulou M.* Kypriaka dimodi asmata. Lefkosia: Kentro Epistimonikon Meleton, 1987.

«ХОРОНИТЕ СВОИХ МЕРТВЕЦОВ»: ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ ПОГРЕБАЛЬНЫХ НАДПИСЕЙ КОРИНФА V–VI ВЕКА

А. А. Евдокимова

*Институт языкознания РАН, Москва, Россия
arochka@gmail.com*

Погребальные надписи Коринфа свидетельствуют об одном обычае, распространенном в этом городе, — покупке места захоронения. Анализ надписей с формулами с глаголом *ἀγοράζω* ‘покупать’ не только из Коринфа, но и из других регионов показал, что для этой группы памятников характерно сочетание с другими погребальными формулами с названиями разных типов могил и глагольными, описывающими факт смерти. Важной характеристикой как продавцов, так и покупателей является их род занятий. А сопутствующих проклятий немного, видимо, акт покупки, засвидетельствованный в надписи, охранял захоронение от чужих.

Ключевые слова: погребальные надписи, Коринф, византийский греческий язык, византийская эпиграфика, покупка погребального памятника

Введение

Изучение формул разных видов лапидарных надписей византийского периода позволяет восстановить тексты в тех случаях, когда надпись была частично утрачена или камень был использован повторно. Как показало наше исследование [Евдокимова 2015, 2016, 2017а], каждый регион имеет свои особенности даже в рамках одного вида. Так, в погребальных надписях определяющим становится, какой тип формулы ядра используется: с существительным с названием погребения (*σφαιατοθήκη, θήκη, κοιμητήριον, μνήμα* etc.) или глагольный с указанием на факт смерти. Безуслов-

но, часто встречаются сочетания этих формул, но по наиболее частотным их вариантам мы можем в спорных случаях сузить датировку или ареал возникновения надписи. Как показало сравнение данных погребальных надписей византийского периода из разных регионов, погребальные надписи Коринфа свидетельствуют об одном обычае, распространенном в этом городе, — покупке места захоронения. При этом как показывает сопоставление имен и родственных связей купившего и, в итоге, похороненных, часто памятники покупались не для себя и иногда для людей, чьи родственные связи с купившим никак не фиксировались.

1. Погребальные формулы Коринфа

При анализе погребальных надписей Коринфа самым распространенными в этом регионе оказались формулы с ядром «κοιμητήριον». При этом с ними объединялись некоторые глагольные формулы, встречающиеся в погребальных надписях также независимо. В результате были выявлены следующие распространенные глагольные формулы для данных типов памятников¹:

*ἐνθα κατάκτετ*² ‘здесь лежит’ — 22 случая // 29 случаев³

с *ἀνεπαύσατο* ‘почил’ и другие формы от глагола *ἀναπαύω* — 21 случай // 10 случаев

с *ἀνοίγῃ* ‘открыл’ и прочие виды проклятий — 5 случаев

с *ἡγόρασε* ‘купил’ и иные формы от глагола *ἡγοράζω* — 6 случаев // 13 случаев

θάπτειν ‘похоронен’ — 2 случая

ἀνέ[σθη]σε ‘поставил’ и его формы — 2 случая

τελευτήσας ‘скончавшись’ — 2 случая

Как мы видим, в глагольных формулах преобладают эвфемизмы для обозначения смерти.

2. Формулы с глаголом *ἡγοράζω* ‘покупать’

Остановимся отдельно на одном любопытном комплексе формул, характерных для этого города, ядром которых являются формы от глагола *ἡγοράζω* ‘покупать’.

¹ Подсчеты проводились по базе РН17.

² Орфография и формы приводятся как в самих надписях согласно их изданиям.

³ Вторые цифры показывают случаи соединения с формулами с ядром «κοιμητήριον».

Представлены следующие возможные сочетания:

ἡγόρησε τὸ μνήμα παρὰ + Р.п. + сумма ‘купил памятник у имярек’ — V–VI вв. [Kent 1966: №523].

μνήμα + Р.п. *ὅπερ ἡγόρασα παρὰ* + Р.п. ‘памятник такого-то, который я купил у имярек’ — V–VI вв. [SEG 29, №307]; VII–VIII вв. [Πάλλας, Ντάντης 1977: 71, №10].

[– ἀγορασθὲν ἀπὸ + Р.п. *ἐνθ[α] κῆτε* + Им.п. + дата ‘был куплен у имярек. Здесь лежит такой-то + дата’ — V–VI вв. [Fraenkel 1902: №411].

τάφον τοῦτον ὁ<ν> Им.п. *ἡγόρασα* ‘эта могила, которую я, имярек, купил’ — V–VI вв. [Kent 1966: №643].

σῆμα + сумма в Р.п. + *ἡγόρασε παρὰ* ‘памятник за сумму, он купил у такого-то’ — V–VI вв. [Kent 1966: №669].

ἡγορ[α]σθὲν παρὰ + сумма в Р.п. ‘была куплена за такую-то сумму’ — V–VI вв. [Kent 1966: №675].

οἰκήτηριον — — — *γο[ρασθὲν παρὰ]* ‘жилище (=усыпальница) было куплено у...’ — V–VI вв. [Kent 1966: №637].

ἡγορασθὲν/θῆ ἀπὸ + Р.п. + сумма в Р.п. или дата ‘было куплено у такого-то за сумму / + дата’ — V–VI вв. [Kent 1966: №573], V–VI вв. [Kent 1966: №584].

[μνήμα] + Р.п. + *[ὁ ἡ]γόρασεν ἀπὸ* + Р.п. + дата *[διαφέ]ρον* + Р.п. *ἀγορ[α]σθὲν]* + дата *μνήμα* ‘памятник имярек, который он купил у такого-то + дата, принадлежит такому-то, был куплен + дата памятник’ — V–VI вв. [Kent 1966: №558].

глагол утрачен + дата+ *παρὰ* — — — + сумма в Р.п. ‘+ дата + у такого-то за такую-то сумму’ — V–VI вв., [Kent 1966: №639].

Все предложенные случаи можно свести к схеме: памятник+ имя владельца в Р.п. + глагол «покупать» + *ἀπὸ*/ *παρὰ* + Р.п. (у кого) + дата + сумма в Р.п. + возможные другие погребальные формулы, где обозначение памятника или наличие погребальных формул является факультативным и взаимозаменяемым.

Анализ ролей в рамках этих формул дает следующую картину:

памятник кого: *Ἀλεξάνδρου ῥαβδόχου* ‘Александра ликтора’ — V–VI вв. [SEG 29: №307], VII–VIII вв., [Πάλλας, Ντάντης 1977: 71, №10], *μακαρίου* ‘блаженного’ — V–VI вв. [Kent 1966: №523], *Λουκᾶ ἐξκ(ουβίτορος)* ‘Луки эскувитора (императорского гвардейца)’ — V–VI вв. [Kent 1966: №558].

купили у кого: *μ[α]κελλαρίου* ‘мясника’ — V–VI вв. [SEG 29: №327], *Марκελλίνου* ‘Маркеллина’ — V–VI вв. [SEG 29: №307], VII–VIII вв. [Πάλλας, Ντάντης 1977: 71, №10], *Α[ρ]τέμωνος μωλιναρ(ίου)* ‘Артемона мельника’ — V–VI вв. [Fraenkel 1902: №411], *Ανδρέου [οἰκ]ονόμ<ο>υ* ‘Андрея казначея (или эконома, чаще в монастыре)’ — V–VI вв. [Kent 1966: №558].

кому принадлежит памятник: *[Αν]δρέ[ου]* ‘Андрея’ — V–VI вв. [Kent 1966: №558].

кто лежит: *Φωτινῇ* ‘Фотини’ — V–VI вв. [Fraenkel 1902: №411].

Чаще всего имя сопровождается указанием на род занятий, независимо от того, в какой роли оказывается упоминаемый, покупателя или продавца. Имена отцов в Р.п. и другие описания отсутствуют. Эпитет *μακαρίου* ‘блаженного’ в этом контексте скорее указывает на принадлежность к монастырю или к церковным служащим.

В одной из надписей этой группы встречается классическое дополнение из ряда проклятий: *εἰ] δέ τις ἂν τοῖς μὴν ἄνευ τῆς] ἐμῆς γνώμης ἀ[νοίξαι τὸν τάφον τοῦ]τον ἔξει] πρὸς τὸν θεὸν καὶ τὸ κρίμα()]. τοῦ θεοῦ· ἐνορκί[ζω δὲ — —]* ‘Если кто осмелится без моего разрешения открыть эту могилу, последует к Богу и ответит за преступление перед Богом’ — V–VI вв. [Kent 1966: №643; ср. Евдокимова 2017b].

3. Сочетания с самой частотной погребальной формулой

κοιμητήριον διαφ(έρων)

Рассмотрим варианты этих формул, сочетающиеся с формулой *κοιμητήριον διαφ(έρων)* ‘усыпальница принадлежит’ + Р.п. или Д.п., которая является самой распространенной для погребений этого региона.

κοιμητήριον διαφέρων + Р.п. *ἀγορασθὲν παρὰ* + Р.п. + сумма + дата ‘усыпальница принадлежит имярек, купленная у такого-то за сумму + дата’ [Guarducci 1978: 330, Kent 1966: №551].

κοιμητήριον διαφ(έρων) + Д.п. + *ἡγοράσθη ἐπὶν(εμῆσεως) αἱ παρὰ* + Р.п. + сумма ‘усыпальница принадлежит такому-то, была куплена в год индикта 11 у такого-то за сумму’ — V–VI вв. [Kent 1966: №556].

[κοιμητήριον] *δ[ιαφέρων]* + Р.п. + *ὁ ἡγ[όρασεν ἀπὸ]* ‘усыпальница принадлежит имярек, который купил у...’ — V–VI вв. [Kent 1966: №605].

[κυμ[η]τήριον διαφέρων] *[ὁ ἡγ[όρασεν ἀπὸ — —]* (усыпальница принадлежит тому, кто купил у ...) — V–VI вв. [Kent 1966: №611].

[κοιμητήριον) διαφέρων)] + Р.п. + ἀγορασθὲν] + дата + παρὰ + Р.п. ‘усыпальница принадлежит имярек, купившему + дата у такого-то’ — V–VI вв. [Kent 1966: №625].

[κοιμητήριον] [διαφέρον] [— — — ὁ] ἡγόρα[σεν ἐπιν(εμήσεως) —] + дата + παρὰ + Р.п. ‘усыпальница принадлежит, такой-то купил в год индикта такой-то + дата + у такого-то’ — V–VI вв. [Kent 1966: №636].

В более пространных надписях также к этим двум формулам добавляются и другие погребальные формулы:

κ(οι)μ(η)τ(ήριον) διαφέρων] + ἔνθα κίτε] + Им.п. ἀγορασθ(έν) παρὰ ‘усыпальница принадлежит, здесь лежит имярек, купивший у ...’ — V–VI вв. [Wiseman 1972: 35].

κοιμητήρι[(ιον) διαφέ]ροντα + Р.п. + [ἐπαύσα]το δὲ ὁ μα[κάρ(ιος) + дата + ἡγοράσθ[η τὸ κοιμη]τήριον παρὰ ‘усыпальница принадлежит такому-то, почил же блаженный + дата + купил усыпальницу у такого-то’ — V–VI вв. [Kent 1966: №552].

κοιμητήριον διαφέρων + Д.п. + ἔνθα [κα]τάκίτε + Им.п. [ἀγορασθὲν πα] [π]α[ρὰ] + Р.п. + дата ‘усыпальница принадлежит такому-то, здесь лежит имярек, купивший у такого-то’ — V–VI вв. [Kent 1966: №561].

[κοιμητήριον διαφέρων] + Р.п. ἔνθα [κατάκίτε] [ἀγορα]σθ(έν) παρὰ + Р.п. ‘усыпальница принадлежит имярек, здесь лежит, купивший у такого-то’ — V–VI вв. [Kent 1966: №579].

κοιμη]τήρι[ον διαφέρ]ων + Р.п. [ἀγορασθὲν] παρὰ + Р.п. + [ἐν]θά[δε] κέ[ι]ται —] ‘усыпальница принадлежит имярек, была куплена у такого-то. Здесь лежит’ — V–VI вв. [Kent 1966: №595].

[ἡγορασθὲν πα]ρὰ + [ἐνθα κατά]κίτε + Им.п. ‘купил у ... здесь лежит имярек’ — V–VI вв. [Kent 1966: №674].

[ἐπαύσα]το + дата + ἡγοράσθ[η τὸ κοιμη]τήριον παρὰ —] ‘почил + дата + усыпальница была куплена у’ — V–VI вв. [Kent 1966: №689].

Разберем, кто в этом круге надписей выступает в каких ролях:

у кого купили: Γιρίωνος ‘Гириона’ — V–VI вв. [Guarducci 1978: 330, Kent 1966: №551], Τρύφωνος αἰγιαρίου ‘Трифона пастуха коз (изготовителя козьих шкур)’ — V–VI вв. [Kent 1966: №556], Κυριακοῦ φασαναρίου ‘Кирьяка фазанщика’ (от лат. *phasianarius*) — V–VI вв. [Kent 1966: №561], Κοσμοδόρου ‘Космодора’ — V–VI вв. [Kent 1966: №595].

похоронены: ὁ τὴν μα[καρίαν μνήμην] ἀδελφ(ός) αὐτ[οῦ] — nomen —] ‘блаженной памяти брат его + имя’ — V–VI вв. [Wiseman 1972: 35],

ἡ τούτων [θυ]γάτηρ Αναστασία ‘дочь их Анастасия’ — V–VI вв. [Kent 1966: №561].

памятник принадлежит: [Ἀ]ννας ‘Анне’ — V–VI вв. [Kent 1966, №625], [Ἀνα]στασι[ίου] ‘Анастасию’ — V–VI вв. [Kent 1966: №611], Ἰω[άννου] ‘Иоанну’ — V–VI вв. [Kent 1966: №605], Πέτρ[ου] ‘Петру’ — V–VI вв. [Kent 1966: №595], Ἀνδρέα σαλγαμαρίου τοῦ κ(αὶ) κυρτᾶ ‘Андрею продавцу солений и рыбаку-любителю’ — V–VI вв. [Guarducci 1978: 330, Kent 1966: №551], τοῦ [τὴν μα]καρίαν μ[νήμην] Ἀνδρέου ‘блаженной памяти Андрею’ — V–VI вв. [Kent 1966: №552], Γεωργίῳ τῷ μακαριωτ(άτῳ) δεκανῷ καὶ Εὐτυχιανῇ ‘Георгию блаженнейшему могильщику и Евтихиане’ — V–VI вв. [Kent 1966: №556], Ἀνδρέα [κ/αι] Εὐγενία ‘Андрею и Евгении’ — V–VI вв. [Kent 1966: №561], Κυ[ριακοῦ] ‘Кириаку’ — V–VI вв. [Kent 1966: №579].

дополнения: εἴ[ῃ]σται πρὸς θεὸν ὁ ἀνορύσσων [τὴν ληνὸν()] αὐτο καὶ τιθὼν ἄ<λλ>ον ‘да предстанет перед Богом тот, кто снова вырастет этот лен⁴ и положит другого’ — V–VI вв. [SEG 29, №327], ὁ ἐνεκενίασεν νεοφώτιστον ‘тот, кто заново откроет новоосвященного...’ — V–VI вв. [Guarducci 1978: 330, Kent 1966: №551], [ἴ] τις ἀν[ύ]ξει χωρὶς συγγεν(ῶν) αὐτοῦ, λόγ(ον) δῶη τῷ Κ(υρίῳ) ‘Если кто-то откроет без его родственников, будет держать ответ перед Господом’ — V–VI вв. [Kent 1966: №636].

Любопытный памятник 267–668 гг., содержащий две надписи, где владельцы покупали его друг у друга: [μνήμα] Λουκᾶ ἐξ(κ(ο)υβίτορος) [ὁ ἡ]γόρασεν ἀ(πὸ) Ἀνδρέου [οἰκ]ονόμ<ο>υ + дата + face .1 [сг διαφέ]ρου [Ἀν]δρέου ὁ ἡ]γορά[σεν] + дата + ἀ(πὸ) Λου[κᾶ] ἐξ(κ(ο)υβίτορος)] сг μνή[μα сг] вас. ‘памятник императорского гвардейца Луки, который купил у казначея Андрея. Принадлежит Андрею, который купил у императорского гвардейца Луки. Памятник’ [Kent 1966: №558].

4. Позднеантичные надписи из этого региона с другими формулами

[μνήμα] + Р.п. [ὁ ἡ]γόρασεν ἀ(πὸ) + Р.п. + дата [διαφέ]ρου + Р.п. ὁ ἡ]γορά[σεν] + дата ἀ(πὸ) + Р.п. μνή[μα] ‘памятник имярек, который он купил у такого-то + дата. Принадлежит имярек, который купил + дата у такого-то памятник’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №558].

⁴ Имеется в виду ткань, в которую заматывали покойников.

[*ἡγορασθὲν ἀπὸ* + Р.п. + дата ‘был куплен у имярек + дата’ — 267–668 гг., [Kent 1966: №573].

[*ἡγοράσθη ἀπὸ* + Р.п. + сумма ‘был куплен у имярек + сумма’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №584].

τὸν τάφον τοῦτον ὁ <ν> ἐξὸ γὰρ ἡγόρα[σα παρὰ ‘могилу эту, которую я купил у ...’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №643].

ἐνθάδε [κ]εῖ[ται] — σῆμα + сумма+ *ἡγόρασε παρὰ* ‘здесь лежит... памятник + сумма купил у’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №669].

ἐνθάδε κίτε + Им.п. + *ὅς ἀγοράσας παρὰ* + Р.п. + цена + *ἐτελεύτησεν* + Им.п. + дата ‘здесь лежит такой-то, купивший у такого-то за сумму, скончался имярек + дата’ — 380–395 гг. [Kent 1966: №530].

Среди ролей в этой группе формул перечисляются характерные для этого региона профессии (более детально см. [Sironen 2018]):

кому принадлежит: *Λουκᾶ ἐξκ(ουβίτορος)* ‘Луки императорского гвардейца’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №558], *Ἀνδρέου* ‘Андрея’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №558], *Γεωργίῳ τῷ μακαριωτ(άτῳ) δεκανῷ καὶ Εὐτυχιανῇ* ‘Георгию блаженнейшему могильщику и Эвтихиане’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №556], *[Ἀνα]στασίῳ* ‘Анастасия’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №611], *Τω[άννου]* 267–668 гг. [Kent 1966: №605].

у кого купили: *Λουκᾶ ἐξκ(ουβίτορος)* ‘Луки императорского гвардейца’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №558], *Ἀνδρέου [οἰκ]ονόμ<ο>ν* ‘Андрея казначея’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №558], *Ἀναστασίου ὑπρέτου* ‘Анастасия слуги’ — 380–395 гг. [Kent 1966: №530], *Τρύφωνος αἰγιαρίου* ‘Трифона пастуха коз (или изготовителя козьих шкур)’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №556].

кто купил: *Εὐπλου ἡνιόχου* ‘Евпла колесничего’ — 380–395 гг. [Kent 1966: №530].

кто похоронен: *Μαρία σώφρων γυνὴ Εὐπλου ἡνιόχου* ‘Мария, целомудренная жена Евпла колесничего’ — 380–395 гг. [Kent 1966: №530], *ἡ μακαρία* ‘блаженная’ — 380–395 гг. [Kent 1966: №530].

дополнения: *λαβὼν ἐξουσίαν παρ’ αὐτοῦ ἐπέθηκα τὸν τίτλον* ‘взяв власть у того, кто поставил надпись’ — 380–395 гг. [Kent 1966: №530].

5. Позднеантичные с использование формулы *κοιμητήριον*

διαφέρων

[*ἐπαύσατο* + Им.п. + дата *ἡγοράσθη* [η δὲ *κυμητήριον παρὰ* ‘почил имярек + дата + купил усыпальницу у ...’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №552].

κοιμήτιον διαφέρων + Р.п. *ἀγορασθέντα παρὰ* + Р.п. *ἐνθα κατάκτε* + Им.п. + дата ‘усыпальница, принадлежащая имярек, купленная у такого-то, здесь лежит такой-то + дата’ — 363–393 [Kent 1966: №522].

κοιμητήριον διαφ(έρον) + Д.п. *ἡγοράσθη ἐπιν(εμήσεως) αἱ παρὰ* + Р.п. + сумма ‘усыпальница, принадлежащая имярек, была куплена в год индикта 11 у такого-то за сумму’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №556].

[κυμ]ητήρι[ον διαφέρων] + Р.п. *[ὁ ἡγ]όρ[ασεν ἀπὸ* ‘усыпальница, принадлежащая имярек, которую купил у’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №611], 267–668 гг. [Kent 1966: №605].

Наличие при характеристике умершего прилагательного *μακάριος* ‘блаженный’, скорее всего указывает на его принадлежность к церкви или к монастырю, поскольку в иных случаях всегда указан род занятий:

кому принадлежит: *τοῦ [τὴν μα]καρίου μ[νήμην] Ἀνδρέου* ‘блаженной памяти Андрея’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №552], *Εὐσεβίῳ Ἀνατολικῷ σο<λ>ίτι κ(αὶ) καμισογοραστῇ* ‘Евсевия Анатолийского обувщика и продавца рубашек’ — 363–393 гг. [Kent 1966: №522].

у кого купили: *Λεωνιδίου λευκαντῇ* ‘Леонидия мастера по отбеливанию тканей’ — 363–393 гг. [Kent 1966: №522].

кто похоронен: *ὡ τὴν μακ(αρίαν) μνήμην Νομμένις* ‘блаженной памяти Нумений’ — 363–393 гг. [Kent 1966: №522], *δὲ ὁ μα[κάριος]* ‘блаженный же’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №552].

Дополнение является традиционной охранной формулой с проклятием: *εἰ] δέ τις ἂν τορ[μῆσιν] ἄνευ τῆς] ἐμῆς γνώμης ἀ[νοῖξαι τὸν τάφον τοῦ]τον πρὸς τὸν θεὸν κα[τὰ τῆς αἰωνίου κρίσεως]. τοῦ θεοῦ ἐνорκίξ[ω]* — ‘если кто-то осмелится без моего ведома открыть эту могилу, перед Богом на вечном суде Божиим заклинаю’ — 267–668 гг. [Kent 1966: №643].

Сравним с тем, как эти формулы представлены в других регионах Византии.

6. Формулы, связанные с различными видами захоронений

κοιμητήριον + Р.п. + *ἀγοραστόν, ὃ ἡγοράσεν* + Им.п. ‘усыпальницу имярек была куплена, ее купил такой-то’ — Аргос, раннее христ. [Vollgraff 1907: 184].

κοιμητήριον + Р.п. + *ἀγοραστόν, ὃ ἡγοράσεν* Им.п. ‘усыпальница имярек была куплена, ее купил такой-то’ — Аргос, без даты [Freu 1936: 590–591, №98*].

[*κοιμητήριον* —] + [*ἐνθα κεῖνται* + *ὅπερ ἡγόρασεν* + дата ‘усыпальница + здесь лежат ту, которую он купил + дата’ — Салоники, VI в. [Feissel 1983: №182].

Им.п. + *ἡγόρασα τὸ κοιμητήριον* ‘имярек, я купил усыпальницу’ — Салоники, III–IV вв. [Feissel 1983: №121].

ἡγόρασα + Им.п. *ἐν τῇ Τόπῃ παρὰ Р.п. μνήμα*. ‘я купил, имярек в Иоппе у такого-то памятник’ — Йаффа, без даты [Frey 1952: №953].

μεμόριον + Р.п. *ἀγορασθέντον* сумма *καὶ γράμματος* + *ἐνθάδε κῆτε* + дата ‘памятник имярек был куплен за сумму и согласно документу здесь лежит + дата’ — Салоники, V в. [Feissel, Spieser 1979: 323 №15, Feissel 1983: №159].

μνημῶν ὃ ἡγορ[ά]σατο —+ *κῆται* Им.п. ‘памятник, который был куплен + лежит такой-то’ — Сиракузы, без даты [Orsi 1896: 47, №268, Strazzulla 1897: №326].

[*κοιμητήριον* + Р.п. [*ἀγ*]ορασθὲν сумма [*διαφ*]έρων Д.п. ‘усыпальница имярек, купленная за + сумма, принадлежащая имярек’ — Аргос, ран. христ. [Vollgraff 1903: 266, №19].

κοιμητήριον + Р.п., *ἀγορασθὲν* + Д.п. *παρὰ* + Р.п. + дата+ *ἐνθα κῆτε* + Им.п. ‘усыпальница имярек, купленная такому-то у такого-то дата здесь лежит такой-то’ — Салоники 507 г., [Feissel, Spieser 1979: 313, №7, Feissel 1983: №131].

Р.п. *ὃ ἡγόρ<α>σεν* + Дат. *μμόριον* ‘такого-то, который купил ему памятник’ — Рим, без даты [Böckh 1877: 530, №9593, Ferrua 1975: №15654].

Д.п. *μνίας χάρ<ιν>*. *ἐπέγραψα αὐτὸς ἑαυτῷ τὸ μνημῶν-ζῶν ἡγόρασεν γένους ἐκ γένους* Д.п. ‘такому-то памяти ради. Сам подписал себе памятник при жизни купил роду от рода такого-то’ — Кампания, Амалфи, без даты [Kaibel 1890: №694a].

Им.п. *ἐνθάδε κεῖτε*. Им.п. *ἡγόρασα τὴν σορὸν ἐκ τῶν κοινῶν καμάτων* ‘такой-то здесь лежит. Купил гроб из общего достояния (нажитого с трудом)’, Салоники, III–IV вв. [Robert 1976: №440, Edson 1972: №842].

[*μνῆμα διαφ(έ)ρον*] Им.п., *ὃ ἡγ[ό]ρασεν ἐν τῷ πύργῳ Δα(ουῖ)δ* ‘памятник, принадлежащий такому-то, который купили в башне Давида’ — Иерусалим, ран. VI в. [Thomsen 1941: 216, №102A].

Им.п. *ἡγόρ<α>σαι ἰδίᾳ κλητῇ τύμβον* сумма. + Им.п. *κεῖται ὧδαι* ‘такой-то купил на собственные средства надгробный памятник сумма. + она лежит здесь’ — Сиракузы, без даты [Orsi 1896: 81, №350, Agnello 1953: №29].

Им.п. *ἡγόρασεν* + Д.п. *τὴν κούπαν ταύτην* ‘такой-то купил такому-то эту урну’ — Сицилия, Катания, без даты [Libertini 1921: 37, №5, Agnello 1953: №60] или IV–V вв. [Lifshitz 1967: 52, Frey 1975: №650d, Noy 1993: №149].

ἐνθάδε[ε κεῖται Им.п. *ἥτις τοῦ δεσπότου Χ(ριστο)ῦ προσέρχεται ὑπὲρ πατρὸς καὶ ἀδελφῶν*, *παρὰ* Р.п. *ἡγοράσθη δὲ ἡ θήκη, ἐνθα κῆτε, παρὰ* Р.п. + сумма ‘здесь лежит имярек, которая Господу Христу перейдет от отца и братьев, у имярек был куплен ящик (гроб), здесь лежит, у имярек + сумма’ — Сикиония, Стиманга, VI в. [Fraenkel 1902: №437].

Посмотрим, кто выступает в разных ролях в этой группе формул:

кто похоронен: *ἀδελφὸς ἀγαθός*, *τὸ ὄνομα Νικόστρατος, μαρ[μαράρι]ος*, *διὰ τὸν φόβον τοῦ θεοῦ σώφρονα βίον διάζας...* *σώφρονα καὶ χριστὸν βίον πολιτευσάμενος, πολυπόθητος* ‘добрый брат по имени Никострат, мастер по мрамору, страхом божьим целомудренную жизнь проводивший, целомудренную и счастливую жизнь проживший, многолюбимый’ — Сикиония, Стиманга, VI в. [Fraenkel 1902: №437], *Τύχιμος* ‘Тюхим’ — Сицилия, Катина, без даты [Kaibel 1890: №551], *αὐτὴ* ‘она, сама’ — Сиракузы, без даты [Orsi 1896: 81, №350, Agnello 1953: №29], *ὃν {ὦν} πολ(λ)ῆς μνήμης ἄξιός ὢν Οὐράνιος εἰνίοχος παράδοξος* ‘которого достойный многих их памяти, будучи небесным замечательным колесничим’ — Салоники, III–IV вв. [Robert 1976: №440, Edson 1972: №842], *Ἀραβάννας* ‘Араванн’ — Аргос, без даты [Frey 1936: 590–591, №98*], *Δημήτριος ἀναπαυσάμενος* ‘Димитрий, почивший’ — Салоники V в., [Feissel, Spieser 1979: 323, №15, Feissel 1983: 159], *τὸ παιδίον αὐτοῦ Φίλιππος* ‘ребенок его Филипп’ — Салоники 507 г. [Feissel, Spieser 1979: 313, №7, Feissel 1983: №131], *υἱ[ὸς]* ‘сын’ — Сиракузы, без даты [Orsi 1896: 47, №268, Strazzulla 1897: №326], *Σαοὺλ καὶ Συνκλητικὴν* ‘Саул и Синклитика’ — Йафа, без даты [Frey 1952: №953], *Γεοργικῇ συνβίῳ γλυκυτάτῳ Πεδία μνίας χάρ<iv>* ‘Георгиевой жене сладчайшей Педии памяти ради’ — Кампания, Амалфи, без даты [Kaibel 1890: №694a].

кому принадлежит: *Σαμ[ουήλ] [ἐ]πισκόπου Ἰβέρω[v] κ(αὶ) τῆς μονῆς αὐτοῦ* ‘Сауилу, епископу Ивира и монастырю его’ — Иерусалим, ран. VI в. [Thomsen 1941: 216, №102A], *Ἀραβάννας* ‘Аравану’ — Аргос, ран. христ. [Volgraff 1907: 184], *Παραμόνου οἰκέτης* ‘τῆς λαμπροτάτης Τρυφωνίανης’ ‘Парамону, слуге светлейшей Трифонианы’ — Салоники V в. [Feissel, Spieser 1979: 323, №15, Feissel 1983: №159], *[Ἰ]ανγίανος τριβ(ούνου)* ‘[И]ангиону трибуну’ — Аргос, ран. христ. [Volgraff 1903: 266,

№19], [*α*]ὐτῷ ‘самому’ — Аргос, ран. христ. [Volgraff 1903: 266, №19], *Ἀὐρ(ηλίου) Γερωντίου ΟΡΦΙΛΑΤΟΥ* ‘Аврелию Геронтию Орфилату?’ — Салоники 507 г. [Feissel, Spieser 1979: 313, №7, Feissel 1983: №131].

у кого купил: *πατὴρ καὶ ἀδελφῶν* ‘отца и братьев’ — Сикиония, Стиманга, VI в., [Fraenkel 1902: №437], *Θεοδώρ(ου)* ‘Феодора’ — Сикиония, Стиманга, VI в., [Fraenkel 1902: №437], *Φλαβίας Μαρίας* ‘Флавии Марии’ — Салоники 507 г. [Feissel, Spieser 1979: 313, №7, Feissel 1983: №131], *Βαρουχίου* ‘Варухия’ — Йафа, без даты [Frey 1952: №953].

купил для кого: *αὐτῷ {καὶ τῇ[ς] σ[υ]ν(μ)βίῳ}* ‘себе и своей супруге’ — Салоники 507 г. [Feissel, Spieser 1979: 313, №7, Feissel 1983: №131], *τῇ θυγατρὶ <ἐ>αυτοῦ Πηγίνα* ‘дочери своей Регине’ — Рим, без даты [CIG №9593, Ferrua 1975: №15654], *ἀπελευθέρους, δούλους* ‘свободным, слугам’ — Кампания, Амалфи, без даты [Kaibel 1890: №694a], *ἐαυτῷ καὶ τοῖς <ς> τέκνοις ἐαυτοῦ* ‘себе и своим детям’ — Сицилия, Катания, без даты [Libertini 1921: 37,5, Agnello 1953: №60].

кто купил: *Ἰάσων πρεσβύτερος, μηδὲν ζημιώσας τὴν ἐντολήν* ‘Ясон пресвитер, ничем не нарушив закон’ — Сицилия, Катания, без даты [Libertini 1921: 37, №5, Agnello 1953: №60], IV–V вв. [Lifshitz 1967: 52, Frey 1975: №650d, Nou 1993: №149], *Ἀρτεμισία Εὐτύχης* ‘Артемисия Счастливая’ — Сиракузы, без даты [Agnello 1953: №29], — *Ἰτος βρεσβ[ύ]τερος* ‘пресвитер’ — Сиракузы, без даты [Orsi 1896: 47, №268, Strazzulla 1897: №326], *ἐγὼ Σαοῦλ* ‘я, Саул’ — Йафа, без даты [Frey 1952: №953], *Σολομών* ‘Соломон’ — Аргос, ран. христ. [Volgraff 1907: 184], *καὶ Φαῦστα οἱ πατέρες αὐτοῦ* ‘Фауста и его отцы’ — Салоники VI в. [Feissel 1983: №182]. *Σολομών* ‘Соломон’ — Аргос, без даты [Frey 1936: 590–591, №98*], *Ἀὐρ. Μα<ξ>ίμου* ‘Авр. Максима’ — Рим, без даты [CIG №9593, Ferrua 1975: №15654], *Ἀὐρηλῖος Ἀφροδείσεις* ‘Аврелий Афродисий’ — Салоники III–IV вв. [Feissel 1983: №121], *Ἀὐρηλία Πορφυρίς* ‘Аврелия Порфирия’ — Салоники III–IV вв. [Robert 1976: №440, Edson 1972: №842].

дополнение: *ἢ τις ἕτερος τολμῇ ἀνοῖξαι χωρὶς τῆς τελευτῆς μου, δώσει τῷ εἶρω<τά>τι ταμίῳ χρυσοῦ λίτραν μίαν. οὐδὲς ποτε εὐνόησε Βενέτῳ ὡς τάχα Οὐράνις κεῖτε δὲ ἐν τῷ σίλικι ὡς ἀνέσθητος* ‘Если кто-то другой осмелится открыть помимо моей смерти, пусть даст священному казначейству один литр золота. Никто никогда не заблаговолит Венету, как тотчас же Небесный (возничий) ляжет в каменную урну (в кремь) как бесчувственный’ — Салоники III–IV вв. [Robert 1976: №440, Edson 1972: №842, ср. Евдокимова 2017b].

Как мы видим, в этой группе памятников, роли представлены большим разнообразием и тот, кто купил, так и тот, кто похоронен, часто не совпадают с тем, кому принадлежит памятник согласно бумагам о продаже, что и зафиксировано в разобранных надписях.

7. Формулы, указывающие покупку места для захоронения, без уточнения вида его

ἐνθάδε κῆτ[ε] Им.п. + *ἐτελεύτησεν*] дата + *ἡγορα]σεν δὲ τὸ[ν τόπον + παρὰ* + Р.п. ‘здесь лежит имярек скончался + дата + купил место у такого то’ — Сиракузы, без даты [Kaibel 1890: №194].

ἀ<γορ>ασία [τόπου] *παρὰ* Р.п. *ἡ[γόρα]σεν δὲ* Им.п. ‘покупка места у такого-то, купил имярек’ — Сицилия, Катания, без даты [Kaibel 1890: №552, Agnello 1953: №56].

Им.п. *ἡγόρασεν τόπον ἀπὸ* + Р.п. ‘имярек купил место у такого-то’ — Сицилия, Сиракузы без даты? [Kaibel 1890: №83, Strazzulla 1897: №24].

[ἐνθα κ]ῆτε Им.п. *ὅς[τὸν τ]όπον ἡγό[ρασεν]*. [] *αω* ‘здесь лежит тот, кто купил место’ — Равенна, IV–V вв. [SEG 32, №1040, Bollini 1975: 39, №13, Feissel 1983: №612].

Им.п. *ἡγόρασεν τόπον, μη<δ>ἐν βλάβας τὴν ἐντολήν* ‘купил место, ни в чем не нарушив закон’ — Сицилия, Катания, IV–V вв. [Lifshitz 1967: 52, Frey 1975: №650с, Noy 1993: №148].

— *ΚΟΠΑΣ* + дата *ἡγορ[άσατ]ο τὸ[ν τό]πον* ‘купил место’ — Сицилия, Катания, без даты [Kaibel 1890: №566].

τόπος ἡ[γο]ρασ(ά)μενος παρὰ + Р.п. ‘место было куплено у такого-то’ — Сиракузы, без даты [Strazzulla 1897: №355].

Им.п. *negotia(n)s ἡγόρασα τόπον* ‘я купил место’ — Рим, без даты [Ferguson 1983: №23742]. В той же надписи предлагается латинский вариант.

ἐνθάδε κῆτε + дата *ἡδῖος τόπος ἀγορασθέντος* Р.п. ‘здесь лежит + дата собственное место купившего’ — Сиракузы, без даты [Kaibel 1890: №142, Strazzulla 1897: №82].

дата + *ἡγόρασεν ἀργὸν τόπον παρὰ* Р.п. + сумма ‘дата + он купил необработанное место у такого-то за сумму’ — Фригия, ок. Акмония, III в. [Robert 1960: 409, Frey 1952: №771e].

В этой группе надписей упоминания ролей содержат имена и уточнения происхождения:

кто купил: *[Αὐρ. Α]ριστέας [Ἀπολ]λωνίου* ‘Авр(елий) Аристей [сын] Аполлония’ — Фригия, ок. Акмония, III в. [Robert 1960: 409, Frey 1952:

№771e], *Ρωμ[ανός]* <σ>ὸν *Ἀγάθη [γυνεκή]* ‘Романа с его женой Ага-той’ — Сицилия, Катания, без даты [Kaibel 1890: №552, Agnello 1953: №56], *Εἰρήνης πρεσβύτερος* ‘Ириней пресвитер’ — Сицилия, Катания, IV–V вв. [Lifshitz 1967: №52, Frey 1975: №650с, Noy 1993: №148], *Βικτω[ρ]* ‘Виктор’ — Сиракузы, без даты [Kaibel 1890: №83, Strazzulla 1897: №24], *Εὐστ<ά>θις Γάλατα Ανκυρανός νεγούσας* ‘Евстафий Галатский, житель Анкиры’ — Рим, без даты [Ferrua 1983: №23742], *Δο[μίτι] [ος ὁ κα]ῖ Διοκλή[ς ἀπὸ] [κόμη]ς Χαυχάβω[v]* ‘Домитий и Диокл из деревни Хавхав’ — Равенна IV–V вв. [SEG 32, №1040, Bollini 1975: 39, №13, Feissel 1983: №612].

у кого купил: *Μάρκου Μαθ[ί]ου* ‘Марка Мафия’ — Фригия, ок. Акмония, III в. [Robert 1960: 409, Frey 1952: №771e], [— *nomen* —] *κὲ Ἐρωτ[ίου]* ‘имярек и Эротия’ — Сиракузы, без даты [Strazzulla 1897: №355], *Ἀερίου {Ἀε<τ>ίου}* ‘Аэрия’ — Сиракузы, без даты [Kaibel 1890: №83, Strazzulla 1897: №24], *Χαρμ[ίδου] κὲ Σοφίας* ‘Хармида и Софии’ — Сицилия, Катания, без даты [Kaibel 1890: №552, Agnello 1953: №56].

для кого купил: *ἐαυτῷ* ‘самому себе’ — Сицилия, Катина, без даты [Kaibel 1890: №566].

кто похоронен: *Κωνσταντία ἐτῶν εἴκοσι* ‘Констанция 20 лет’ — Сиракузы, без даты [Kaibel 1890: №142, Strazzulla 1897: №82], имя + *ζήσασα ἐτ[η]* ‘жившая сколько-то лет’ — Сиракузы, без даты [Kaibel 1890: №194].

В этой группе памятников важным при описании покойных становится их возраст и их семейные отношения, а род занятий отходит на второй план. Обратим внимание на представленное в этой группе дополнение, которое свидетельствует о известном в Малой Азии обычае в качестве почитания украшать могилу розами, высаживая кусты вокруг. *[ἐὰν δὲ μὴ ἐθέλωσιν] ρόδισαι κατὰ ἔτος, [ἔσ]ται αὐτοῖς πρὸ[ς] [τῇ]ν δικαιοσύ[ν] [ην] τοῦ θεοῦ*. ‘Если кто-то не захочет украшать розами могилу каждый год, да будет им перед справедливостью Бога’ — Фригия, ок. Акмония, III в. [Robert 1960: 409, Frey 1952: №771e].

8. Формулы, с глаголами смерти или эвфемизмами

ἐτελεύτησεν Им.п. + дата *ζήσας ἔτη π. καλὸν βίον ζήσας, ἡγόρασεν* + Д.п. ‘скончался имярек + дата, проживший 89 лет, живший хорошую жизнь, купил у кого-то’ — Сицилия, Катина, без даты [Kaibel 1890: №551].

ἐνθάδε κῆτε + Им.п. ἡγόρασεν τῷ τότε καιρῷ ‘здесь лежит имярек, он купил в то же время’ — Сиракузы, без даты [Orsi 1907: 768–769, №36, рис. 24, Agnello 1953: №32].

ἐνθάδε κατάκτε ὁ ἡγόρασα παρὰ Р.п. ‘здесь лежит тот, кто купил у имярек’ — Салоники V–VI вв. [Feissel 1983: №160].

Роли указывают, в основном, имена:

у кого купили: Βονοφατίου ‘Бонофатия’ — Салоники V–VI вв. [Feissel 1983: №160]

кому купили: ἐαυτῷ καὶ τοῖς ἡδίοις ‘самому себе и своим родным’ — Сицилия, Катина, без даты [Kaibel 1890: №551].

кто похоронен: Πολυχρόνιος καὶ Σεραπία ‘Полихроний и Серапия’ — Сицилия, Сиракузы, без даты [Orsi 1907: 768–769, №36, Agnello 1953: №32], Φιλόξενος οἰκέτης τοῦ κόμητος Πατρικίου ‘Филоксен, слуга комита Патрикия’ — Салоники V–VI вв. [Feissel 1983: №160].

Сокращенный вариант формулы: дата + ἡγόρασα παρὰ + Р.п. ‘купил у имярек’ — Сицилия, Катания, без даты [Kaibel 1890: №538, Agnello 1953: №50]. Роли распределились следующим образом, кто купил: [ἐγὼ] Θεόδουλος ζῶν καὶ εἰμένος ‘я Федул, при жизни и умерший’ (досл. ‘одетый’) — Сицилия, Катания, без даты [Kaibel 1890: №538, Agnello 1953: №50]. У кого купил: Ἀρίστωνος ‘Аристона’ — Сицилия, Катания, без даты [Kaibel 1890: №538, Agnello 1953: №50].

9. Формулы покупок, не связанных с погребением

ἐπὶ ἱερ(έως) Р.п. + ἡγοράσθη τὰ ἐργα<στ>ή<ρ>ια + дата. + Р.п. ‘при священнике имярек. были куплены каменоломни (мастерские или лавки) + дата’ — Аравия, Бостра, 352/3 г. [Sartre 1982: №9439].

кто купил: <Δ>ουσαρίου Αὐ<σ>ο<υ> ‘Дусарий Авсу’ — Аравия, Бостра, 352/3 г. [Sartre 1982: №9439].

В Сирии, в Даар Кита в церкви св. Сергия в строительной надписи 349–350 гг. указана дата покупки и дата строительства: дата ἡγόρασεν, дата + ἐκτίσεν сὺν θεῷ + Им.п. ‘дата + купил, дата + построил во Боге имярек’ [Jalabert, Mouterde 1939: №542]. В начале надписи использована характерная для Сирии формула про единого Бога и Христа: εἰς θεὸς καὶ Χριστέ, βοηθὸς γενοῦ.

В Лаконии, в Мистре в строительной надписи о поновлении храма в 1312 г. также упоминается факт покупки виноградников около храма,

которую совершил митрополит Крита и проэдр Лакедемонии Никифор [Millet 1899: 122, №13].

Заключение

Таким образом, анализ надписей, фиксирующих покупки мест захоронения, показал, что подобную покупку мог себе позволить человек почти любой профессии. При этом, как отмечает в своей статье Эрки Сиронен [Sironen 2018: 201 и далее], для погребальных надписей Коринфа было принято указывать род занятий погребенного, что дает нам срез профессий византийского периода в этом регионе. При сравнении списков, приведенных Сироненом и полученных нами при анализе ролей, представители почти всех профессий покупали захоронения, можно сказать, это было принятым в этом регионе способом идентификации умерших и их родственников. Большая часть памятников принадлежит мужчинам. В случае несветской профессии, кроме упоминания пресвитеров, остальные должности не конкретизируются, единственным указанием можно считать использование при характеристике прилагательного *μακάριος*. В других регионах варьируется список сопутствующих формул и в характеристиках умерших больше внимания уделяется возрасту и семейным отношениям. Стихотворных надписей, как и надписей с иносказательными описаниями смерти среди разобранных не встречается.

Список литературы

- Евдокимова А. А. Формулы в погребальных византийских надписях Малой Азии // VII Международный Византийский семинар «ΧΕΡΣΩΝΟΣ ΘΕΜΑΤΑ: Империя и полис». Материалы конференции. Севастополь: Национальный заповедник «Херсонес Таврический», 2015. С. 42–43.
- Евдокимова А. А. Формулы погребальных надписей Константинополя // Индоевропейское языкознание и классическая филология — XX(1) Материалы чтений, посвященных памяти профессора И. М. Тронского, 20–22 июня 2016 г. Т. 1. СПб.: Институт лингвистических исследований РАН, 2016. С. 267–277.
- Евдокимова А. А. Формулы погребальных византийских надписей Афин и Салоник // IX Международный византийский семинар «ΧΕΡΣΩΝΟΣ ΘΕΜΑΤΑ: Империя и полис». Материалы конференции. Севастополь: Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический», 2017а. С. 48–52.
- Евдокимова А. А. Проклятия в византийских надписях. Малоазийские традиции и византийские граффиты // Тезисы IV Международной конференции по эл-

- линистике памяти И. И. Ковалевой. Москва, 25–27 апреля 2017 г. М.: МАКС-Пресс, 2017b. С. 63–68.
- Agnello S. L.* Silloge di iscrizioni palaeocristiane della Sicilia. Rome: L'Erma di Bretschneider, 1953.
- Böckh A.* Corpus inscriptionum graecarum. Vol. 4. Berlin: Reimer, 1877.
- Bollini M.* Iscrizione greche di Ravenna. Quaderni degli "Studi Romagnoli" 9. Faenza: Fratelli Lega, 1975.
- Edson Ch.* Inscriptiones Graecae X: Inscriptiones Epiri, Macedoniae, Thraciae, Scythiae. Pars II, Fasc 1: Inscriptiones Thessalonicae et vicinae. Berlin: De Gruyter, 1972.
- Feissel D.* Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du IIIe au VIe siècle. Paris: École française d'Athènes, 1983.
- Feissel D., Spieser J.-M.* Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance: II. Les inscriptions de Thessalonique. Supplément // Travaux et mémoires du Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance 7, 1979. P. 303–348.
- Fraenkel M.* Inscriptiones Graecae IV = Inscriptiones graecae Aeginae, Pityonesi, Cecryphaliae, Argolidis. «Corpus inscriptionum graecarum Peloponnesi et insularum vicinarum», 1. Berlin: Reimer, 1902.
- Frey J.-B.* Corpus inscriptionum judaicarum. Recueil des inscriptions juives qui vont du IIIe siècle av. J.-C. au VIIe siècle de notre ère. Vol. 1. Europe. «Sussidi allo studio delle antichità cristiane 1». Rome: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1936.
- Frey J.-B.* Corpus inscriptionum iudaicarum. Recueil des inscriptions juives qui vont du IIIe siècle av. J.-C. au VIIe siècle de notre ère. Vol. 2. Asie, Afrique. «Sussidi allo studio delle antichità cristiane 3». Rome: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1952.
- Frey J.-B.* Corpus inscriptionum judaicarum. Jewish inscriptions from the third century B.C. to the seventh century A.D. Revised by B. Lifshitz. New York: KTAV Publishing House, 1975.
- Guarducci M.* Epigrafia greca. Vol. 4. Epigrafi sacre pagane e cristiane. Rome: Istituto poligrafico dello Stato, 1978.
- Jalabert L., Mousterde R.* Inscriptions grecques et latines de la Syrie. II. Chalcidique et Antiochène. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1939.
- Kaibel G.* Inscriptiones Graecae XIV. Inscriptiones Siciliae et Italiae, additis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus. Berlin: Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1890.
- Kent J. H.* Corinth VIII, 3. The inscriptions, 1926–1950. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1966.
- Libertini G.* Le isole eolie nell'antichità greca e romana. Ricerche storiche ed archeologiche. Florence: R. Hemporad & figlio, 1921.

- Lifshitz B.* Donateurs et fondateurs dans les synagogues grecques. Répertoire des dédicaces grecques relatives à la construction et à la réfection des synagogues Paris: J. Gabalda et Cie, 1967.
- Millet G.* Inscriptions byzantines de Mistra (Pl. XIV–XXIII) // Bulletin de correspondance hellénique 23, 1899. P. 97–156.
- Noy D.* Jewish Inscriptions of Western Europe. Vol. I: Italy (Excluding the City of Rome), Spain and Gaul. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Noy D.* Jewish Inscriptions of Western Europe. Vol. II: The City of Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Orsi P.* Gli scavi a S. Giovanni di Siracusa nel 1895 // Römische Quartalschrift 10, 1896. P. 1–47.
- Orsi P.* Relazione preliminare sulle scoperte archeologiche avvenute nel sud-est della Sicilia nel biennio 1/2 1905 — 1/2 1907 // Notizie degli Scavi di Antichità 5(IV), 1907, 741–778.
- Robert L.* Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numismatique et d'antiquités grecques. Vol. XI–XII. Paris: Adrien-Maisonneuve, 1960.
- Robert L., Robert J.* Bulletin épigraphique // Revue des Études Grecques 89(426–427), 1976. P. 415–595.
- Sartre M.* Inscriptions grecques et latines de la Syrie. Tome XIII, fasc. 1: Bostra, Nos. 9001–9472. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1982. P. 3–82.
- SEG (Supplementum Epigraphicum Graecum).* Vols. 1–35. Amsterdam / Leiden / Boston: J. C. Gieben, 1923–1988.
- Sironen E.* Early Christian Inscriptions from the Corinthia and the Peloponnese // C. Breytenbach, J. M. Ogereau (eds.) Authority and Identity in Emerging Christianities in Asia Minor and Greece. Leiden / Boston: Brill, 2018. P. 201–216. Available at: https://brill.com/search?f_0=author&q_0=Erkki+Sironen.
- Strazzulla V.* Museum Epigraphicum seu inscriptionum christianarum quae in Syracusis catacumbis repertae sunt corpusculum. "Società Siciliana per la Storia Patria. Documenti per servire alla storia di Sicilia". Ser. 3, vol. 3. Panormo: Lo Statuto, 1897.
- Thomsen P.* Die lateinischen und griechischen Inschriften der Stadt Jerusalem und ihrer nächsten Umgebung // Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins 64, 1941. P. 203–256.
- Vollgraff W.* Inscriptions d'Argos // Bulletin de Correspondance Hellénique 27(1), 1903. P. 260–279.
- Wiseman J.* The Gymnasium Area at Corinth, 1969–1970 // Hesperia 41(1), 1972. P. 1–42.
- Πάλλας Δ. Τ., Ντάντης Σ. Η.* Ἐπιγραφὲς ἀπὸ τὴν Κόρινθο // Αρχαιολογική Εφημερίς 116, 1977. P. 61–85.

«Bury your dead!»: about one peculiarity of the Byzantine funerary inscriptions from Corinth

A. A. Evdokimova

*Institute of Linguistics of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
arochka@gmail.com*

The funerary Corinth inscriptions indicate one custom common in that city, the purchase of a burial site. Analysis of the formulas-inscriptions with the verb ἀγοράζω ‘to buy’ not only from Corinth, but also from other regions showed that this group of monuments is characterized by a combination with other funerary formulas containing the names of different graves types and verbs describing the fact of death. An important characteristic of both sellers and buyers is their profession. And there are few accompanying curses; apparently, the act of purchase, attested in the inscription, protected the burial from strangers.

Keywords: *funerary inscriptions, Corinth, Byzantine Greek language, Byzantine epigraphy, purchase of a funeral monument*

References

- Evdokimova A. A.* Formuly v pogrebalnykh vizantiyskikh nadpisyakh Maloy Azii // 7th International Seminar in Byzantine Studies “CHERSONOS THEMATA: Empire and Polis”. Conference Proceedings. Sevastopol: State Preserve «Tauric Chersonese», 2015. P. 42–43.
- Evdokimova A. A.* Formuly pogrebalnykh nadpisey Konstantinopolya // Indoeuropean Linguistics and Classical Philology — XX(1). Proceedings of the conference in memory of Professor Joseph M. Tronsky (June 20–22, 2016). Vol. 1. Saint Petersburg: Institute for Linguistic Studies of Russian Academy of Sciences, 2016. P. 267–277.
- Evdokimova A. A.* Formuly pogrebalnykh vizantiyskikh nadpisey Afin i Salonnik // 9th International Seminar in Byzantine Studies “CHERSONOS THEMATA: Empire and Polis”. Conference Proceedings. Sevastopol: State Historical and Archeological Museum-Preserve «Tauric Chersonese», 2017a. P. 48–52.

- Evdokimova A. A.* Proklyatiya v vizantiyskikh nadpisyakh. Maloaziyskiye traditsii i vizantiyskiye graffiti // Proceedings of the 4th International Scientific Conference on Hellenic Studies in memory of I. I. Kovaleva. Moscow, April 25–27, 2017. Moscow: MAKSPress, 2017b. P. 63–68.
- Agello S. L.* Silloge di iscrizioni palaeocristiane della Sicilia. Rome: L'Erma di Bretschneider, 1953.
- Böckh A.* Corpus inscriptionum graecarum. Vol. 4. Berlin: Reimer, 1877.
- Bollini M.* Iscrizione greche di Ravenna. Quaderni degli "Studi Romagnoli" 9. Faenza: Fratelli Lega, 1975.
- Edson Ch.* Inscriptiones Graecae X: Inscriptiones Epiri, Macedoniae, Thraciae, Scythiae. Pars II, Fasc 1: Inscriptiones Thessalonicae et vicinae. Berlin: De Gruyter, 1972.
- Feissel D.* Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du IIIe au VIe siècle. Paris: École française d'Athènes, 1983.
- Feissel D., Spieser J.-M.* Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance: II. Les inscriptions de Thessalonique. Supplément // Travaux et mémoires du Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance 7, 1979. P. 303–348.
- Fraenkel M.* Inscriptiones Graecae IV = Inscriptiones graecae Aeginae, Pityonesi, Cecryphaliae, Argolidis. «Corpus inscriptionum graecarum Peloponnesi et insularum vicinarum», 1. Berlin: Reimer, 1902.
- Frey J.-B.* Corpus inscriptionum judaicarum. Recueil des inscriptions juives qui vont du IIIe siècle av. J.-C. au VIIe siècle de notre ère. Vol. 1. Europe. «Sussidi allo studio delle antichità cristiane 1». Rome: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1936.
- Frey J.-B.* Corpus inscriptionum judaicarum. Recueil des inscriptions juives qui vont du IIIe siècle av. J.-C. au VIIe siècle de notre ère. Vol. 2. Asie, Afrique. «Sussidi allo studio delle antichità cristiane 3». Rome: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1952.
- Frey J.-B.* Corpus inscriptionum judaicarum. Jewish inscriptions from the third century B.C. to the seventh century A.D. Revised by B. Lifshitz. New York: KTAV Publishing House, 1975.
- Guarducci M.* Epigrafia greca. Vol. 4. Epigrafi sacre pagane e cristiane. Rome: Istituto poligrafico dello Stato, 1978.
- Jalabert L., Mousterde R.* Inscriptions grecques et latines de la Syrie. II. Chalcidique et Antiochène. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1939.
- Kaibel G.* Inscriptiones Graecae XIV. Inscriptiones Siciliae et Italiae, additis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus. Berlin: Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1890.
- Kent J. H.* Corinth VIII, 3. The inscriptions, 1926–1950. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1966.

- Libertini G.* Le isole eolie nell'antichità greca e romana. Ricerche storiche ed archeologiche. Florence: R. Hemporad & figlio, 1921.
- Lifshitz B.* Donateurs et fondateurs dans les synagogues grecques. Répertoire des dédicaces grecques relatives à la construction et à la réfection des synagogues Paris: J. Gabalda et Cie, 1967.
- Millet G.* Inscriptions byzantines de Mistra (Pl. XIV–XXIII) // Bulletin de correspondance hellénique 23, 1899. P. 97–156.
- Noy D.* Jewish Inscriptions of Western Europe. Vol. I: Italy (Excluding the City of Rome), Spain and Gaul. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Noy D.* Jewish Inscriptions of Western Europe. Vol. II: The City of Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Orsi P.* Gli scavi a S. Giovanni di Siracusa nel 1895 // Römische Quartalschrift 10, 1896. P. 1–47.
- Orsi P.* Relazione preliminare sulle scoperte archeologiche avvenute nel sud-est della Sicilia nel biennio 1/2 1905 — 1/2 1907 // Notizie degli Scavi di Antichità 5(IV), 1907, 741–778.
- Robert L.* Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numismatique et d'antiquités grecques. Vol. XI–XII. Paris: Adrien-Maisonneuve, 1960.
- Robert L., Robert J.* Bulletin épigraphique // Revue des Études Grecques 89(426–427), 1976. P. 415–595.
- Sartre M.* Inscriptions grecques et latines de la Syrie. Tome XIII, fasc. 1: Bostra, Nos. 9001–9472. Paris: Librairie orientale Paul Geuthner, 1982. P. 3–82.
- SEG (Supplementum Epigraphicum Graecum).* Vols. 1–35. Amsterdam / Leiden / Boston: J. C. Gieben, 1923–1988.
- Sironen E.* Early Christian Inscriptions from the Corinthia and the Peloponnese // C. Breytenbach, J. M. Ogereau (eds.) Authority and Identity in Emerging Christianities in Asia Minor and Greece. Leiden / Boston: Brill, 2018. P. 201–216. Available at: https://brill.com/search?f_0=author&q_0=Erkki+Sironen.
- Strazzulla V.* Museum Epigraphicum seu inscriptionum christianarum quae in Syracusis catacumbis repertae sunt corpusculum. "Società Siciliana per la Storia Patria. Documenti per servire alla storia di Sicilia". Ser. 3, vol. 3. Panormo: Lo Statuto, 1897.
- Thomsen P.* Die lateinischen und griechischen Inschriften der Stadt Jerusalem und ihrer nächsten Umgebung // Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins 64, 1941. P. 203–256.
- Vollgraff W.* Inscriptions d'Argos // Bulletin de Correspondance Hellénique 27(1), 1903. P. 260–279.
- Wiseman J.* The Gymnasium Area at Corinth, 1969–1970 // Hesperia 41(1), 1972. P. 1–42.
- Pallas D. I., Ntantis S. I.* Epigrafes apo tin Korintho // Archaialogiki Efimeris 116, 1977. P. 61–85.

КИПРСКАЯ ТРАДИЦИЯ ВИЗАНТИЙСКОГО РАСПЕВА В ИСПОЛНЕНИИ МИТРОПОЛИТА АФАНАСИЯ (КИККОТИСА) (НА ПРИМЕРЕ 2-Й ЕВАНГЕЛЬСКОЙ СТИХИРЫ)

И. В. Старикова

*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Москва, Россия
ivstarikova@gmail.com*

На протяжении многих столетий литургические тексты восточно-христианского обряда распевались в различных стилях, изменялись способы записи этих песнопений, а также складывались своеобразные формы их певческой интерпретации в разных литургических центрах, которые до настоящего времени не выявлены в полной мере. В статье предпринята попытка выявить своеобразие кипрской певческой традиции византийского распева. В рукописной традиции XV–XVIII вв. сохранилось достаточное количество указаний на имена мелургов, имеющих кипрское происхождение, однако отличительные черты их песнопений трудно определить ввиду типологичности песнопений византийского распева. Начиная с XIX в. региональные отличия и различия в интерпретации отдельных песнопений фиксируются в нотации Нового метода, в том числе и кипрской традиции (в изданиях Стилианоса Хурмузиоса). С второй половины XX в. также важным источником для исследования певческих школ становятся аудиозаписи. В статье представлен анализ трех аудиозаписей одной стихиры в исполнении митр. Афанасием Киккотисом в сравнении с письменными редакциями этого же гимнографического текста.

***Ключевые слова:** византийский распев, кипрская традиция, нотация Нового метода, певческие школы, 2-я евангельская стихира, византийское осмогласие, Анастасиматарий*

1. Введение

История византийского певческого искусства, его теория и собственно песнопения византийского распева исследуются уже более ста лет. Безусловно, долгое время основными источниками для изучения византийской музыки X–XIX вв. оставались только певческие рукописи, в которых песнопения записаны разными типами византийской нотации. Транскрипция некоторых видов невменной записи до сих пор вызывает вопросы, и это определяет специфику музыкальной византистики в целом. Дело в том, что почти на всех стадиях ее становления и развития и во всех разновидностях нотации значительная часть певческой информации сохранялась лишь в устной практике. Это означает, что зачастую музыковеды изучают прежде всего, каким образом это могло звучать и каким именно могло быть мелодическое содержание того или иного песнопения. Начиная с XIX века в этом смысле наступает более благоприятный период, благодаря созданию нотации Нового метода (1814), которая предполагает более детальную фиксацию сложных мелодических оборотов и точное указание на интервальный род гласа. Тем не менее, как можно убедиться, изучая уже современные интерпретации песнопений византийского распева, роль устного начала до сих пор велика, и можно наблюдать почти непременную вариатность в прочтении письменных музыкальных текстов на примере исполнения одного богослужебного текста различными протопсалтами.

2. Традиция византийского пения на Кипре (XIV–XXI вв.)

В настоящей статье предпринята попытка освятить особенности кипрской церковно-певческой традиции, а точнее — определить специфику «кипрского диалекта» современной литургической монодии на греческом языке, которая условно называется «византийским распевом»¹.

¹ О различии в терминах, которыми обозначаются певческие традиции, бытовавшие в Византийской империи (до 1453) и позднее, в том числе после реформы 1814 г., см. рассуждения Александра Лингаса [Лингас 2004].

На основе изучения многочисленных византийских певческих рукописей и различных певческих книг, можно сделать вывод о принципиальной каноничности и типологичности византийской музыки. Иными словами, одно и то же песнопение одного стиля и на один гимнографический текст на протяжении многих столетий и в рукописях различного происхождения будет сохранять свое мелодическое содержание в основных чертах (общая композиция, распределение каденций и т.д.). Тем не менее, некоторые различия в нотировании одного и того же текста присутствуют, что, вполне вероятно, указывает на бытовавшие региональные различия и отличия в певческих школах, которые могли фиксироваться [Troelsgård 2011: 56–57; Старикова 2024]. Кроме того, в период распространения разнообразных вариантов песнопения в каллофоническом стиле частыми становятся рубрики, отсылающие к происхождению распева (например, «святогорское» — «αἰτορείτικος» (Iver. 1120, 1458 г., fol. 586), «городское» — «πολίτικον» (Konst. 86, сер. XV в., fol. 39v) и др.). Для темы настоящей статьи весьма показательной является рукопись XVI в., имеющая в колофоне указание на ее кипрское происхождение и содержащая песнопения кипрских мелургов (Lesbos Leimonos 240, 1550–1600 гг.). Однако согласно исследованиям рукописной традиции еще раньше, возможно, уже к концу XIV века, на Кипре начинает складываться своя певческая школа. Так, наиболее раннее упоминание имени кипрского мелурга Николая Ассана встречается в рукописи 1425 г. — Ἰβήρων 985 (Fol. 97r)². В дальнейшем, на протяжении XV–XVI столетий в певческих рукописях регулярно упоминаются имена мелургов кипрского происхождения, в качестве авторов того или иного песнопения. Среди них — Андреас Стеллон, Павлос Касас, Николай Петропулос, Иоаннис Кордокотос, иерей Фома Кордокотос, Эммануил и Павел Епископосы и даже известный теоретик Иероним Трагодист³.

² Также можно добавить исполнительскую редакцию «кипрских» песнопений, осуществленную ансамблем Capella Romana под руководством А. Лингаса. В 2017 г. он выпустил диск «Cyprus: Between Greek East & Latin West», в аннотации к которому указана использованная в записи рукопись XIV в. Sinait gr. 1471, «a volume that consists mainly of through-composed hymns (stichera idiomela) that Oliver Strunk (1977) identified as having been copied on Cyprus during the fourteenth century and, perhaps because of the island's proximity to the Middle East, includes rarely notated hymns associated with the rite of Jerusalem».

³ Подробнее об этом периоде в развитии кипрской певческой школы см. [Balageorgos 2016; Μήτσης 2017].

В период турецкого владычества в кипрской певческой традиции не создавались оригинальные сочинения, однако складываются певческие центры, которые сохраняют свое значение в течение последующих столетий. К одному из таких значимых для развития византийского пения центров следует отнести Киккский монастырь, расцвет которого приходится на кон. XVI — 1-ю пол. XVII веков. Его наиболее значительные представители — иеромонах Хрисанф, иконом Парфений, иеромонах Сильвестр, иеромонах Макарий, протопсалт Хрисанф и др. Из мелургов XVIII в. следует упомянуть иконома Парфения (*второго*), Сильвестра Киккотиса, Софрония Киккотиса, Афанасия Киккотиса, Афанасия Селевкиаса, Савву Киприоса⁴.

В XX веке наиболее представительной фигурой в области как византийского исполнительства, так и музыкальной теории является Стилианос Елевфериадис Хурмузиос (1850–1937), который был протопсалтом в церкви св. Антония в Никосии (1874–1880) и впоследствии протопсалтом церкви св. Напа в Лимассоле (до 1916). В течение 1917–1931 гг. он преподавал византийскую музыку в Панкипрской гимназии и Панкипрском колледже. В 1936 г. Стилианос был титулован Кипрской церковью как ἀρχὼν πρωτοψάλτης (старший протопсалт). В 1901 г. он был избран членом церковного музыкального сообщества в Константинополе. Также в течение многих лет музыкант занимался издательской деятельностью, и ему принадлежит целый ряд статей, в которых он представил свое собственное теоретическое осмысление современной ему исполнительской практики и описал свои представления относительно ритма, метра и особенностей отдельных фраз византийского распева⁵. В одном из изданных им сборников присутствует также и цикл песнопений, исполняемых на Кипре, с ремаркой «Ἐν Κύπρῳ συνειθίζεται να ψάλλονται τα κάτωθι Τροπάρια καθ' ἣν ὥραν προσκυνεῖ ὁ λαὸς τὴν εἰκόνα τοῦ εορταζομένου Ἀγίου μετὰ τὴν λιτανείαν» [Χουρμούζιος 1926: 336]. В XX и уже XXI вв. кипрскую певческую традицию продолжали и сохраняли такие известные и чтимые исполнители, как Феодул Каллиник (1904–2004), Кирьякос Эксометохитис (1903–2008)⁶.

⁴ См. подробнее: [Δημητρίου 2010].

⁵ См. подробнее об этом в публикациях исследователя Нектария Париса [Πάρης 2003, 2015, 2016].

⁶ Полный перечень имен мелургов, которые исследователи относят к кипрской церковно-певческой традиции, см. в Приложении 1.

3. Митрополит Афанасий (Киккотис) и редакции второй евангельской стихирь 2-го гласа

Однако в настоящей статье более пристальное внимание будет уделено другому представителю кипрской певческой традиции и нашему современнику — митрополиту Афанасию (Киккотису). С 1999 по 2019 годы Владыка Афанасий служил настоятелем Александрийского подворья в храме всех Святых на Кулишках (Москва), поэтому автору статьи удалось узнать эту певческую традицию непосредственно на богослужениях, которые совершались на церковно-славянском и греческом языках, византийским распевом. Митрополит Афанасий закончил богословский факультет Афинского университета и факультет византийской музыки Афинской национальной консерватории, также учился в Сорбонне и имеет диплом по библиотечному делу⁷. Церковно-певческую традицию Владыка Афанасий изучал также у Дионисия Махериотиса (бывшего игумена монастыря Махера на Кипре)⁸. Кроме того, в 1986 г. в Киккском монастыре будущий митрополит Афанасий служил вместе с известным протопсалтом XX в. Фрасивулосом Станицасом. Также возможно, что, будучи монахом Киккского монастыря, Владыка Афанасий участвовал в деятельности византийского хора этого монастыря, организованного в 1984 г. и в течение многих десятилетий представлявшего византийскую певческую традицию не только на богослужениях, но и концертах и фестивалях Европы и России⁹.

Исполнительский стиль Владыки Афанасия имеет и характерные черты классических исполнителей византийского распева, известных по аудиозаписям XX–XXI вв., и некоторые специфические особенности. К настоящему времени сложно точно определить, насколько эти особенности являются отражением именно «кипрского ифоса», поскольку для ответа на этот вопрос требуется тщательное изучение всех имеющихся в архиве аудиозаписей — как собственно Владыки Афанасия, так и кипрских псалтов, указанных выше. Однако можно отметить следующие характерные признаки, которые, на наш взгляд, свойственны именно кипрской литургической певческой традиции. Это — более речевая форма распевания гимнографического текста, включение оригинальных фраз,

⁷Подробнее биографию Владыки Афанасия см.: [Николау 2001].

⁸См. о нем: [Πάρης 2022].

⁹Необходимо отметить, что, несмотря на происхождение, хор Киккского монастыря не следовал строго кипрскому певческому ифосу.

не свойственных или являющихся редкими для большей части печатных церковно-певческих книг византийского распева, отдельные специфические украшения, а также «менее акцентированная» организация ритма в музыкальной композиции¹⁰.

В качестве образца для изучения особенностей устной интерпретации одного гимнографического текста была выбрана 2-я евангельская стихира, «С миры пришедшим яже с Мариною женам», краткого стихирарического мелоса¹¹, 2-го гласа. В архиве оказалось 3 аудиозаписи этой стихире в исполнении Владыки Афанасия, которые имеют как сходства, так и отличия по мелодическому содержанию. Для того, чтобы выявить специфику композиции устной редакции, все аудиозаписи были сопоставлены и с письменной редакцией этой стихире, точнее различными ее вариантами, зафиксированными в нескольких редакциях певческой книги «Анастасиматарий»¹². Впервые 2-я евангельская стихира, наряду с другими песнопениями краткого стихирарического мелоса, была записана знаками музыкальной нотации Петром Пелопоннесским (Πέτρος Πελοποννήσιος, ок. 1740–1778), константинопольским мелургом и лампадарием XVIII в., песнопения которого в настоящее время составляют основу репертуара любого клироса греческой Церкви.

Наиболее ранний, по всей вероятности, список певческой книги «Анастасиматарий» Петра Пелопоннесского, в «экзегетической» нотации Апостола Консты Хиосского представлен в рукописи Iver. 1022, кон. XVIII в. [Στάθης 2015: 72]. Эту рукопись не удалось изучить *de visu*, однако в этой же «старой» нотации, предвосхищающей невменную запись Нового метода, эта стихира была рассмотрена по рукописи, хра-

¹⁰ «Менее акцентированная» организация подразумевает такое распределение акцентов гимнографического текста в мелосе, при котором музыкально подчеркиваются только отдельные ударные слоги в строке.

¹¹ В византийской певческой традиции существуют различные типы распевания гимнографического текста, в зависимости от жанра. В теории Нового метода на них указал архим. Хрисанф из Мадита [Χρύσανθος 1832: 178–179]. Так называемый «краткий стихирарический» обозначен Хрисанфом как «νέον στιχηρῆρικόν» (новый стихирарический), который «обретается в Анастасиматарии Петра Пелопоннесского. Распеваются же этим мелосом славники, стихиры, воскресные стихиры Октоиха (ἀναστάσιμα), эксапостиларии, хвалитны, подобны, самогласны, евангельские стихиры, седалны, антифоны, входные стихи (εἰσοδικά)».

¹² Певческая книга византийской богослужбной традиции, содержащая с нотацией воскресные песнопения восьми гласов.

нящейся в муниципальной библиотеке г. Козани (της Κοβενταρείου Βιβλιοθήκης Κοζάνης), Ε 12957, написанной, вероятнее всего, в самом конце XVIII в.¹³

В начале XIX в. в числе первых печатных певческих книг была издана именно эта авторская редакция Анастасиматария, Петра Пелопоннесского, но уже в нотации Нового метода¹⁴ [Εφέσιος 1820]¹⁵.

Следующая редакция, созданная Хурмузием Хартофилаксом при участии Феодора Фокаевса, была опубликована в 1832 г. и имела уточнение в подзаголовке: «все, как поется сегодня в Патриархии» [Χουρμούζιος 1832]. Третья редакция принадлежит собственно Феодору Фокаевсу и известна по изданию 1847 г. [Φοκαεύς 1847]. Наконец, в 1856 г. опубликована редакция этой книги Иоанна Протопсалта (Ιωάννης Βυζάντιος ο Νεοχωρίτης, 1800(?)–1866), ставшая наиболее распространенной и выдержавшая более 10 изданий.

Варианты мелодического содержания 2-й евангельской стихиры относятся в этих изданиях следующим образом. Петр Пелопоннесский представляет в записи строгую композицию с чередованием строк 2-го гласа без модуляций в другие гласы¹⁶, а украшения в невменной записи практически не фиксируются. В Анастасиматарии Хурмузия более детально выписаны украшения, отдельные фразы заменены и также присутствуют более развитые мелодические формулы на словах τυχεῖν («улучити») и καὶ ὁψεσθαι («и видети»). Мелодическая редакция этой стихиры

¹³ Сердечно благодарю коллегу М. А. Тарасова за предоставленную копию этой рукописи.

¹⁴ Нотация Нового метода представляет собой следующую ступень развития византийской невменной письменности, предполагающей большую детализацию в записи мелизматических формул и уточнение в фиксации различных интервальных родов (подробнее см.: [Яннопулос 2018]).

¹⁵ Соотношение редакций этой стихиры в «старой» или так называемой «петровой» нотации и нотации Нового метода не входит в задачи настоящей публикации, однако следует отметить, что запись в изученной рукописи библиотеки Козани представляет собой «сжатую» запись именно той редакции, которая будет представлена в печатном издании Анастасиматария Петра (1820), поэтому в сравнительном анализе мы ориентируемся на нее.

¹⁶ Исключение — фраза на слове «καὶ διαλορουμέναις», в которой изменяется интервальный род с мягкого хроматического на твердый хроматический, с соответствующей маркировкой фторой на ступени ра и включением мелодической фразы, используемой и в параллельном гласе — 2-м плагальном.

в издании Иоанна Протопсалта весьма близка именно к предыдущему изданию, однако в предпоследней строке (*αναστάντα εκ νεκρῶν* — «воскресша из мертвых») изменено ладовое содержание и введена модуляция в 1-й глас.

В следующей таблице (Таблица 1) наглядно представлены различия описанных редакций (Анастасиматариев Петра Пелопоннесского, хартофилакса Хурмузия и протопсалта Иоанна соответственно), с буквенным обозначением формулы¹⁷ и ступени мелодической каденции (в скобках).

Таблица 1 — Соотношение мелодического содержания строк 2-й евангельской стихиры согласно Анастасиматариям Петра Пелопоннесского (сокр. — АП (1820)), Хурмузия Хартофилакса (сокр. — АХ (1832)), Иоанна Протопсалта (АИ (1858))

	АП (1820)	АХ (1832)	АИ (1858)
1	2	3	4
Μετὰ μύρων προσελθούσαις	A (<i>di</i>)	B (<i>di</i>)	B (<i>di</i>)
ταῖς περὶ Μαριάμ Γυναιξί	C (<i>di</i>)	C (<i>di</i>)	C (<i>di</i>)
καὶ διαπορευόμεναις	D (<i>di</i>)	D (<i>di</i>) (но без маркировки φτοροῦ)	D (<i>di</i>) (но без маркировки φτοροῦ)
πῶς ἔσται αὐταῖς	E (<i>di</i>)	E1 — an. ¹⁸ (<i>di</i>)	E1 (<i>di</i>)
τυχεῖν τοῦ ἐφετοῦ	F (<i>vou</i>)	F1 — melism. (<i>vou</i>)	F1 — melism. (<i>vou</i>)

¹⁷ При введении новой буквы для обозначения следующей формулы мы опирались прежде всего на ее мелодическое своеобразие по отношению к предыдущим и по мелосу, и по слоگو-акцентному содержанию целиком. Разумеется, при более детальном анализе можно указать на сходство отдельных строк по каденционным участкам.

¹⁸ Добавление к букве дополнительной цифры обозначает, что в соответствующей редакции используется фраза, идентичная фразе в редакции Петра, однако отличающаяся в деталях. Если в этой фразе более подробно (аналитически) выписаны украшения или добавлены другие, в таком случае к букве подписано сокращение «an.» (analytical); если фраза расширена мелизматически, то — melism. (melismatic).

	АП (1820)	АХ (1832)	АИ (1858)
1	2	3	4
ώραθή ὁ λίθος μετηρμένος	J (<i>di</i>)	J (<i>di</i>)	J (<i>di</i>)
καὶ θεῖος Νεανίας	K (<i>di</i>)	K1 — an. (<i>di</i>)	K1 — an. (<i>di</i>)
καταστέλλον τὸν θόρυβον αὐτῶν τῆς ψυχῆς	L (<i>vou</i>)	L1 — melism. (<i>vou</i>)	L1 — melism. (<i>vou</i>)
Ἠγέρθη γὰρ φήσιν, Ἰησοῦς ὁ Κύριος	M1 — melism. (<i>di</i>)	M (<i>di</i>)	M (<i>di</i>)
διὸ κηρύξατε	N (<i>di</i>)	N1 — an. (<i>di</i>)	N1 — an. (<i>di</i>)
τοῖς κήρυξιν αὐτοῦ Μαθηταῖς	O (<i>di</i>)	P (<i>vou</i>)	P (<i>vou</i>)
εις τὴν Γαλιλαίαν δραμεῖν	M2 (<i>di</i>)	R (<i>di</i>)	R — (<i>di</i>)
καὶ ὄψεσθε αὐτόν	S (<i>vou</i>)	T — melism. (<i>di</i>)	T — melism. (<i>di</i>)
ἀναστάντα ἐκ νεκρῶν	U (<i>di</i>)	V — melism. (<i>di</i>)	W — melism. (<i>pa</i>)
ὥς ζωοδότην καὶ Κύριον.	X (<i>di</i>)	Z (<i>di</i>)	Z1 — an. (<i>di</i>)

В XX в. также были записаны невменной нотацией и опубликованы устные исполнительские версии воскресных песнопений различных ведущих протопсалтов. Например, можно упомянуть издания Анастасиматариев Константина Прингоса (Κωνσταντῖνος Πρίγγος, 1892–1964) и Василия Николаидиса (Βασίλειος Νικολαΐδης, 1915–1985) [Πρίγγος 1952, 1974; Νικολαΐδης 1966]. Кроме того, уникальным памятником для кипрской певческой традиции является Анастасиматарий Стилианоса Хурмузиоса [Χουρμούζιος 1923].

Важно отметить, что в этих книгах выписаны также дополнительные варианты как отдельных мелодических строк, так и целых композиций, возникавших в устной интерпретации в разные годы исполнительской практики соответствующих певчих. Этот факт очевидным образом указывает, насколько разнообразны были исполнительские редакции песно-

пений краткого стихирарического мелоса в устной певческой практике, несмотря на существование уже в течение более ста лет невменной записи тех же песнопений, в нескольких изданиях.

Действительно, почти каждый певчий, исполняющий песнопения византийского распева, в своем профессиональном совершенствовании приходит к такому этапу, когда привычная редакция песнопения в его интерпретации обогащается украшениями или дополнительными модуляциями, не выписанными в печатных редакциях Петра Лампада-рия или Иоанна Протопсалта.

Именно такое варьирование и отступление от письменной редакции можно обнаружить и в версиях 2-й евангельской стихиры, исполняемой Владыкой Афанасием в течение многих лет в богослужениях на Александрийском подворье.

В моем распоряжении оказались три аудиозаписи этой стихиры, разных лет. К сожалению, только одна из них точно датирована — 11.09.2011 год (№1). Вторая была сделана несколькими годами ранее, в Неделю Жен-Мироносиц (№2). Третья, по всей вероятности, представляет запись, близкую первой по времени исполнения, поскольку представляет собой вариант, имеющий с №1 наибольшее сходство по музыкальной структуре и распределению каденций (№3).

Примечательно, что общая структура всех трех аудиозаписей следует редакции этой стихире в Анастасиматрии Иоанна Протопсалта (1859). Наиболее близкой к печатному невменному тексту оказывается самая ранняя аудиозапись (№2), в которой, несмотря на обилие украшений, не зафиксированных в издании Анастасиматрии, сохраняются все каденции первоисточника. Кроме того, аналогично выделена фраза на словах «*τῷ θεῷ τοῦ ἐφ' ἡμῶν*» — мелизматическим содержанием, с каденцией на *ou*. Тем не менее, специфическая модуляция в 1-й глас на фразе «*ἀναστάντα ἐκ νεκρῶν*» во всех трех аудиозаписях не обнаруживается; в первой и третьей используется оригинальная развитая мелодия с каденцией на *ou*; в более ранней (№2) также добавлено украшение на первом слове, но строка заканчивается на ступени *di*. В этой же редакции этой стихире Владыки Афанасия (№2) также можно отметить введение более простой, чем в Анастасиматрии Иоанна Протопсалта, мелодии на словах «*καὶ ὁ ψεσθε αὐτόν*».

Таким образом, все три аудиозаписи представляют собой творческую переработку письменной редакции, осуществленную непосредственно

в устном исполнении этого гимнографического текста на богослужении. Что же собой представляют те мелодические строки, которые отличаются от редакции, представленной в издании Иоанна Протопсалта? Возможно, они содержат особенные мелодические формулы, которые используются исключительно в кипрской певческой традиции? Действительно, в цикле песнопений 2-го гласа, изданных Стилианосом Хурмузиосом¹⁹, так же, как и исполнительской редакции Владыки Афанасия 2-й евангельской стихиры, часто используются фразы с каденцией на ступенях *ga* и *pi*, которые, как правило, встречаются гораздо реже в песнопениях этого же гласа в редакциях как Петра Пелопоннесского, так и Иоанна Протопсалта²⁰. Также и в устной практике тех кипрских мелургов, имена которых были приведены выше, указанные фразы встречаются чаще, чем в письменных печатных редакциях соответствующих песнопений²¹. Логично было бы предположить, что в Анастасиматарии Стилианоса зафиксирована именно та редакция 2-й евангельской стихиры, которую воспроизводил Владыка Афанасий в устной форме. Сравнительный анализ аудиозаписей и письменной редакцией показал, что в устной версии Владыки Афанасия встречаются отдельные украшения из «кипрской» редакции этой стихиры Анастасиматария Стилианоса (наиболее характерное, например, на словах «ὁ λίθος μετρήμενος»), а также некоторые характерные каденции (на *ga* и *pi*). Тем не менее композиция стихиры в исполнении Владыки Афанасия в целом оказалась более индивидуализированной, и таким образом оказалась и связанной с кипрской традицией, и развивающей ее творчески.

Важно отметить, что те мелодические строки, которые использованы в евангельской стихире в устной редакции Владыки Афанасия, являются редкими для печатных редакций Анастасиматария Иоанна Протопсалта и Петра Пелопоннесского, но вовсе не чуждыми. Более того, скорее

¹⁹ См. выше о Стилианосе Хурмузиосе; изд.: [Χορμυζιός 1926].

²⁰ Например, можно сравнить фразы в песнопении Χαίρε, Μαρία («Радуйся, Мария») на словах «ἀγίος ναός σου θαυμαστός» и фразу «καταστέλων» в аудиозаписи №3 евангельской стихиры в исполнении Владыки Афанасия [Χορμυζιός 1926: 333].

²¹ Более детальный сравнительный анализ аудиозаписей различных исполнителей — носителей кипрской церковно-певческой традиции — может показать это соотношение фраз на разных каденциях более точно. Однако для настоящей публикации, ввиду недостатка аудиоматериалов для подобного исследования, вынуждены ограничиться общими наблюдениями.

их можно назвать «архаическими», поскольку они непременно обнаруживаются в первых записях краткого стихирарического мелоса — редакции Петра Пелопоннеского. Рассмотрим несколько примеров. Первая строка стихире, на словах «μετὰ μύρων προσελθούσαις», в исполнении Владыки Афанасия имеет специфическую каденцию на ступени zo, которой нет в редакциях этой стихире Петра и Иоанна; однако, это фраза встречается в других стихирах Анастасиматария Петра Пелопоннеского, например, богородичне на стиховне «Ω θαύματος καινού» (3-я строка примера) (Рисунок 1):

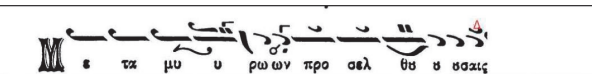
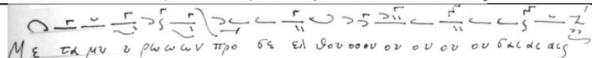
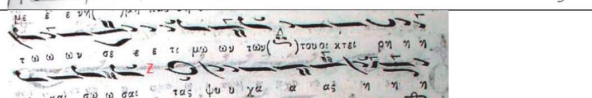
АИ		каденция на di
Владыка Афанасий		каденция на zo
АП		каденция на zo

Рисунок 1 — 2-я Евангельская стихира, строка «с мираы пришедшим» согласно Анастасиматарииу Иоанна Протопсалта, устной редакции Владыки Афанасия и строка с аналогичной каденцией из Анастасиматария Петра Пелопоннеского²²

Другая специфическая фраза, с каденцией на ga, на словах διο κηρύξατε, также входит в состав формул этого вида мелоса и встречается в песнопениях Анастасиматария Петра Пелопоннеского, например, при распевании одного из стихов Пс 141 (Рисунок 2):

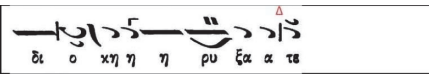
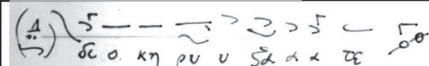
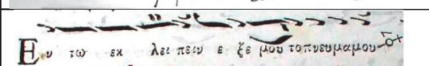
АИ		каденция на di
Владыка Афанасий		каденция на ga
АП		каденция на ga

Рисунок 2 — 2-я Евангельская стихира, строка «темже проповедите» согласно Анастасиматарииу Иоанна протопсалта, устной редакции Владыки Афанасия и строка с аналогичной каденцией из Анастасиматария Петра Пелопоннеского

²² Невменная запись устной редакции стихире Владыки Афанасия (№3) была сделана автором и исправлена М. А. Тарасовым.

Наконец, предпоследняя мелодическая строка на словах ἀναστάντα ἐκ νεκρῶν, имеющая в редакции Владыки Афанасия оригинальное мелодическое воплощение с высокой каденцией на *ni*, как выяснилось в процессе сравнения разных исполнительских редакций, возможно, заимствована у протопсалта Константина Прингоса, поскольку именно в его редакции этой стихиры эта фраза почти идентична (Рисунок 3):

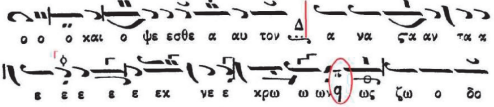
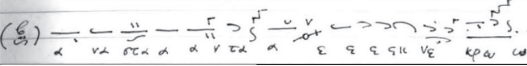
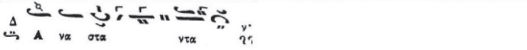
АИ		ἀναστάντα: каденция на ga
Владыка Афанасий		ἀναστάντα: каденция на ni
А.К.П.		ἀναστάντα: каденция на ni

Рисунок 3 — 2-я Евангельская стихи́ра, строка «воскресша из мертвых» согласно Анастасиматарию Иоанна протопсалта, устной редакции Владыки Афанасия и Анастасиматарию Константина Прингоса

4. Заключение

Таким образом, с осторожностью можно предположить, что некоторые особенности структуры и мелодического содержания краткого стихирарического мелоса в кипрской традиции, как выясняется на примере 2-й евангельской стихиры 2-го гласа, отражают более архаичные особенности этого типа песнопений, чем принятые ныне.

Следует подчеркнуть, что приведенные наблюдения представляют самый начальный период изучения кипрской традиции византийского распева. Для дальнейшего раскрытия всех ее особенностей предстоит сравнительный анализ всех имеющихся в распоряжении аудиозаписей песнопений в исполнении Владыки Афанасия и других мелургов кипрской певческой школы в сопоставлении с печатными певческими книгами, византийского распева с целью выявления всех деталей своеобразия «кипрского ифоса».

Список литературы

Лингас А. Византия. Церковное пение // Православная энциклопедия. Том 8. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2004. С. 350–359.

- Νικολαυ Η. Γ.* Αφanasий // Православная энциклопедия. Том 3. Μ.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 715.
- Старикова И. В.* «Редакторские» невмы в византийских и древнерусских нотированных книгах: сходства и различия // Пути во времени: Сб. материалов конференции «Бражниковские чтения» (7–12 ноября 2023 г., Санкт-Петербург). Вып. 12. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2024 (в печати).
- Яннопулос Э.* Новый метод // Православная энциклопедия. Том 51. Μ.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2018. С. 746–749.
- Balageorgos D.* Byzantine musical tradition in Cyprus and Crete after the Fall of Constantinople // Journal of the International Society for Orthodox Church Music 2, 2016. P. 1–11.
- Jakovljević A.* Κύπριοι Μελῳδοί, Ὑμνογράφοι καὶ Ἀντιγραφεῖς τῶν Βυζαντινῶν Μουσικῶν // Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν XIII–XVI(1), 1984–1987. P. 469–477.
- Troelsgård Ch.* Byzantine neumes: a new introduction to the Middle Byzantine musical notation. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia IX). Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011.
- Δημητρίου Χ. Ι.* Η βυζαντινὴ μουσικὴ παράδοση στην Κύπρο // Χρονικὸ Πολίτης 110, 11.04.2010. Σ. 4–22.
- Εφέσιος Π.* Νέον Αναστασιματάριον, μεταφράσθεν κατὰ την νεοφάνη μέθοδον τῆς μουσικῆς. Βουκουρέστι: Ἐν τῷ του Βουκουρεστίου νεοσυστάτῳ Τυπογραφείῳ, 1820.
- Ιωάννης Πρωτοψάλτης.* Αναστασιματάριον ἀργόν και σύντομον. Αθήνα: χ.ε., 2002.
- Μήτσης Α.* Η Ψαλτικὴ τέχνη στην Κύπρο ἕως το ἔτος 1571. Η περίπτωση του *Ιερωνύμου Τραγουδιστή*. Μεταπτυχιακὴ ἐργασία. Αθήνα: Ἐθνικὸ και Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιον Αθηνῶν, 2017.
- Νικολαΐδης Β.* Ἐπιτόμιον Αναστασιματάριον του Ὁρθρου. Σταμπούλ: χ.ε., 1966.
- Πάρης Ν.* Διερευνήσεις στο λειτουργικὸ ἄσμα. Κατερίνη: Ἐπέκταση, 2003.
- Πάρης Ν.* Ἡ ἐκτέλεση τῆς ψαλτικῆς κατὰ τὸν Στυλιανὸ Χουρμούζιο // K. Ch. Karagounis, G. Kouroupetroglou (eds.). The Psaltic Art as an Autonomous Science. Proceedings of the 1st International Musicological Conference (29 June — 3 July 2014). Volos: Academy for Theological Studies, 2015. Σ. 396–406.
- Πάρης Ν.* Ὁ Στυλιανὸς Χουρμούζιος ὡς θεωρητικὸς καὶ μελοποιός. Κατερίνη: Ἐπέκταση, 2016.
- Πάρης Ν.* Ο μουσικολογίωτατος προηγούμενος Μαχαираδος // Ρομφαία, 03.10.2022. Διαθέσιμο στο: <https://www.romfea.gr/katigories/10-aropseis/52519-o-daskalos-mou-gero-dionysios-maxairiotis-foto>.
- Πρίγγος Κ.* Η πατριαρχικὴ φόρμιγξ. Αναστασιματάριον. Κωνσταντινούπολη: χ.ε., 1952 / Αθήνα: χ.ε., 1974.
- Στάθης Γ.* Τα χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὅρος. Τόμος 4. Αθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2015.

Φωκαεύς Θ. Μουσική μέλισσα περιέχουσα το αργόν και σύντομον Αναστασιματάριον. Κωνσταντινούπολη: Εκ της του Κάστρου Τυπογραφίας, 1847.

Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ. Αναστασιματάριον νέον, μεταφρασθέντα εις το νέον της μουσικής σύστημα. Κωνσταντινούπολη: Βρετανική Τυπογραφία Ισάκ δε Κάστρο, 1832.

Χουρμούζιος Σ. Εκκλησιαστική Σάλπιγξ. Τόμος 1. Το Αναστασιματάριον. Λευκωσία: χ.ε., 1923.

Χουρμούζιος Σ. Εκκλησιαστική Σάλπιγξ. Τόμος 5. Το Εορτολόγιον. Λευκωσία: χ.ε., 1926.

Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων. Θεωρητικόν μέγα της μουσικής. Τεργέστη: Michele Weis, 1832.

Byzantine music in Cyprus and the chant tradition of Metropolitan Athanasios (Kikkotis) (on the example of the 2nd Gospel sticheron)

I. V. Starikova

*Moscow State Conservatory P. I. Tchaikovsky, Moscow, Russia
ivstarikova@gmail.com*

Over the centuries the liturgical texts of the Eastern Christian rite were sung in various styles, and the kinds of musical notation were changed, as well as the forms of chant interpretation in different liturgical centers, which have not been fully identified up to now. The article attempts to reveal the identity of the Cypriot chant tradition. A considerable number of the names of Cypriot musicians has been preserved in the manuscripts (15–18 cc.), however, the special features of their chants were not clear due to the typology of Byzantine chants. From 19th c. the regional differences in the interpretation of individual melodic compositions were written with the notation of the New Method, including the Cypriot chant tradition (in editions of Stilianos Hourmouzios). Starting from the second half of the 20th c. audiorecordings also become the important material for the study of chant liturgical schools. The article presents an analysis of three audiorecordings of the 2d Gospel sticheron,

that were performed by Metropolitan Athanasius Kikkotis in comparison with the different editions of the same hymnographic text according to Anastasimaria.

Keywords: *byzantine chant, Cypriot chant tradition, notation of the New Method, chant schools, the 2d Gospel sticheron, byzantine octoechos, Anastasimatarion*

References

- Lingas A. Vizantiya. Tserkovnoye peniye // Pravoslavnaya entsiklopediya. Vol. 8. Moscow: Pravoslavnaya entsiklopediya, 2004. P. 350–359.
- Nikolau N. G. Afanasiy // Pravoslavnaya entsiklopediya. Vol. 3. Moscow: Pravoslavnaya entsiklopediya, 2001. P. 715.
- Starikova I. V. «Redaktorskiye» nevmi v vizantiyskikh i drevnerusskikh notirovannykh knigakh: skhodstva i razlichiya // Puti vo vremeni: Proceedings of the Conference «Brazhnikovskiy chteniya» (7–12 November 2023, Saint Petersburg). Vol. 12. Saint Petersburg: Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2024 (in print).
- Yannopoulos E. Novyy metod // Pravoslavnaya entsiklopediya. Vol. 51. Moscow: Pravoslavnaya entsiklopediya, 2018. P. 746–749.
- Balageorgos D. Byzantine musical tradition in Cyprus and Crete after the Fall of Constantinople // Journal of the International Society for Orthodox Church Music 2, 2016. P. 1–11.
- Jakovljević A. Kyprioi Melodoi, Ymnografoi kai Antigrafeis ton Vyzantinon Mousikon // Epetiris tou Kentrou 'Epistimonikon Erevnon XIII–XVI(1), 1984–1987. P. 469–477.
- Troelsgård Ch. Byzantine neumes: a new introduction to the Middle Byzantine musical notation. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia IX). Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011.
- Dimitriou Ch. I. I vyzantini mousiki paradosi stin Kypro // Chroniko Politis 110, 11.04.2010. P. 4–22.
- Efesios P. Neon Anastasimatarion, metafrasthen kata tin neofani methodon tis mousikis. Voukourestis: En to tou Voukourestiou neosystato Typografeio, 1820.
- Ioannis Protopsaltis. Anastasimatarion argon kai syntomon. Athens: n.e., 2002.
- Mitsis A. I Psaltiki technē stin Kypro eos to etos 1571. I periptosi tou Ieronymou Tragoudisti. Master's Thesis. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, 2017.
- Nikolaidis V. Epitomon Anastasimatarion tou Orthrou. Stampoul: n.e., 1966.
- Paris N. Dierevniseis sto leitourgiko asma. Katerini: Epektasi, 2003.

- Paris N.* I ektelesi tis psaltikis kata ton Styliano Chourmouzio // K. Ch. Karagounis, G. Kouroupetroglou (eds.). The Psaltic Art as an Autonomous Science. Proceedings of the 1st International Musicological Conference (29 June — 3 July 2014). Volos: Academy for Theological Studies, 2015. P. 396–406.
- Paris N.* O Stylianos Chourmouzos os theoritikos kai melopoios. Katerini: Epektasi, 2016.
- Paris N.* O mousikologiotatos proigoumenos Machairados // Romfaia, 03.10.2022. Available at: <https://www.romfea.gr/katigories/10-apopseis/52519-o-daskalos-mou-gero-dionysios-maxairiotis-foto>.
- Pringos K.* I patriarchiki forminx. Anastasimatarion. Constantinople: n.e., 1952 / Athens: n.e., 1974.
- Stathis G.* Ta cheirografa vyzantinis mousikis. Agion Oros. Vol. 4. Athens: Institute of Byzantine Mousicology, 2015.
- Fokaefs Th.* Mousiki melissa periechousa to argon kai syntomon Anastasimatarion. Constantinople: Ek tis tou Kastrou Typografias, 1847.
- Chourmouzos chartofylax.* Anastasimatarion neon, metafrasthenta eis to neon tis mousikis systima. Constantinople: Vretanniki Typografia Isak de Kastro, 1832.
- Chourmouzos S.* Ekklesiastiki Salpinx. Vol. 1. To Anastasimatarion. Lefkosia: n.e., 1923.
- Chourmouzos S.* Ekklesiastiki Salpinx. Vol. 5. To Eortologion. Lefkosia: n.e., 1926.
- Chrysanthos o ek Madyton.* Theoritikon mega tis mousikis. Trieste: Michele Weis, 1832.

Приложение 1 Избранные имена кипрской певческой традиции

Время	Имена
1	2
кон. XIV в.	Семейство Ασσάν
сер. XV в.	Ανδρέας Στέλλων, Παύλος Κασάς
2-я пол. XV в.	Νικόλαος Πετρούπολος, Ιωάννης Κορδοκοτός, Θωμάς Κορδοκοτός
2-я пол. XV в. — нач. XVI в.	Κωνσταντίνος Φλάγγης
2-я пол. XVI в.	Εμμανουήλ, Παύλος Επίσκοπος
2-я пол. XVI в.	Ιερώνυμος Τραγωδιστής
кон. XVI в. — 1-я пол. XVII в.	μον. Ματθαίος, πρωτανάγλης Χρύσανθος, Νυκόλαος Κυπριώτης
сер. XVIII в.	Οικονόμος Παρθένιος, ιερομόν. Σίλβεστρος

2-я пол. XVIII в.	ιερομόν. Σωφρόνιος Κυκκώτης, ιεροδιάκ. Αθανάσιος
кон. XVIII в.	Αθανάσιος Σελευκείας
нач. XIX в.	Εθνομάρτυρας Κυπριανός
2-я пол. XIX в. — нач. XX в.	Στυλιανός Ελευθερίου «Χουρμούζιος», Κωνσταντής Γεωργίου, Νικόλαος Ταρατζόγλου Κόνιαλης, Παναγιώτης Κυδωνόπουλος
1904–2004	Καλλίνικος Θεόδουλος
1908–2003	Κυριάκος Εξωμετοχίτης
1989–2000	Διονύσιος Μαχαιριώτης
1964	Μητρ. Αθανάσιος Κυκκώτης
1976	Μάριος Αντώνιος

**Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΚΥΠΡΟΥ
ΚΑΙ Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ
ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΑΛΑΜΙΝΑΣ:
Ο ΣΟΦΟΚΛΕΙΟΣ *ΑΙΑΣ* (1973) ΚΙ Ο ΕΥΡΙΠΙΔΕΙΟΣ
ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ (2015)**

Μ. Δαμασκηνός

*Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, Ελλάδα
manosdamaskinos@gmail.com*

Το παρόν μελέτημα εστιάζει στη σκηνική αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος και συγκεκριμένα στην πρόσληψη δύο αρχαίων τραγωδιών, τον *Αίαντα* του Σοφοκλή και τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Τα δύο αυτά παραστασιακά γεγονότα παρουσιάστηκαν από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου (ΘΟΚ) από δύο διαφορετικούς σκηνοθέτες και σε δύο διαφορετικές χρονικές-ιστορικές περιόδους. Ο *Αίας* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού (1973) και ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νεοκλή Νεοκλέους (2015) αποτελούν δύο σκηνικές προσεγγίσεις οι οποίες αναδεικνύουν τις διαφορετικές στοχεύσεις / προθέσεις του κάθε σκηνοθέτη και παρουσιάζονται στη θεατρική ορχήστρα του Αρχαίου Θεάτρου Σαλαμίνας. Συγκεκριμένα, η κάθε σκηνική προσέγγιση αναλύεται με βάση τους θεατρικούς κώδικες οι οποίοι την αποτελούν, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα την κριτική πρόσληψη των δύο αυτών σκηνικών αναγνώσεων της αρχαίας τραγωδίας.

Λέξεις-κλειδιά: Αίας, Ιππόλυτος, Σ. Καραντινός, Ν. Νεοκλέους, Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας

1. Εισαγωγή

Η παρούσα ανακοίνωση θα εστιάσει στη σκηνική προσέγγιση δύο έργων της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας, τον *Αίαντα* του Σοφοκλή σε σκηνοθε-

σία Σωκράτη Καραντινού (1973) και τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νεοκλή Νεοκλέους (2015), παραστάσεις που έδωσε ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας με διαφορά 42 ετών όπου και η Τούρκικη εισβολή θα διακόψει τη λειτουργία του [Παρούτης, Μωϋσέως 2016]. Θα εξετάσουμε παράλληλα τις σκηνοθετικές προθέσεις σε δύο διαφορετικές περιόδους της Κυπριακής ιστορίας μέχρι η ορχήστρα του θεάτρου της Σαλαμίνας να φωτιστεί ξανά στα Κατεχόμενα στις 11 Σεπτεμβρίου 2015 με μια νέα σκηνική προσέγγιση του ευριπίδειου *Ιππόλυτου*.

2. Σοφοκλέους, *Αίας*, σκηνοθεσία Σωκράτης Καραντινός (1973)¹

Ο ομώνυμος ήρωας της αρχαίας τραγωδίας του ποιητή Σοφοκλή αποτελεί το δεύτερο έργο το οποίο επιλέγει να ανεβάσει στις 15 Σεπτεμβρίου 1973 ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου (ΘΟΚ) αυτήν τη φορά στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας (το πρώτο έργο ήταν ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Νίκου Χατζίσκου) [Αισχύλου Αγαμέμνων]. Η σκηνοθεσία του έργου είναι του Σωκράτη Καραντινού [Κωνσταντίνου 2005: 53–57, Ευσταθίου, Σωκράτους-Πεδόνη 2022: 105], η μετάφραση του Γιώργου Τσαντίλη και με αυτό το παραστασιακό γεγονός έλαβαν μέρος στις «Καλλιτεχνικές Εκδηλώσεις Σαλαμίνας 1973» οι οποίες θα αποτελέσουν το τελευταίο πολιτιστικό κεφάλαιο με το ρωμαϊκό θέατρο να βυθίζεται στο θεατρικό σκοτάδι από το 1974 έως το 2015.

¹ Συντελεστές: Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός, Μετάφραση: Γιώργος Τσαντίλης, Βοηθός σκηνοθέτη: Βλαδίμηρος Κανκαρίδης, Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη, Μουσική: Ιωσήφ Γκρέκας, Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη, Μουσική Διδασκαλία: Στέλιος Αργύρης, Διανομή: Πατρίτσια Τύμβιου (Αθηνά), Κώστας Τύμβιος (Οδυσσεύς), Στέλιος Κανκαρίδης (Αίας), Χάρης Παναγιώτου (Κορυφαίος), Έλλη Κυριακίδου (Τέκμησσα), Γιάννης Παπαϊωάννου (Άγγελος), Θάνος Πεττεμερίδης (Μενέλαος), Ανδρέας Μούστρας (Αγαμέμνων), Κώστας Δημητρίου (Τεύκρος), Χορός Ναυτών: Σταύρος Αμβροσίου, Τάσος Αναστάση, Σάββας Αριστείδου, Ανδρέας Βαρνάβας, Χρίστος Γιάγκου, Απόστολος Δημητριάδης, Ευθύβουλος Ευθυβούλου, Γιάννης Ιωάννου, Μάριος Κυριακίδης, Σταύρος Λούρας, Ανδρέας Παναγίδης, Σταύρος Παπαλουκάς, Κυριάκος Χατζήκυριακος, Αρχείο ΘΟΚ: [Σοφοκλή Αίας]. Ευχαριστώ θερμά τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου κ. Σάββα Κυριακίδη, την Λειτουργό Εκδόσεων και Δημοσίων Σχέσεων ΘΟΚ κα Μαρία Ευσταθίου για την άδεια χρήσης των φωτογραφιών των δύο παραστάσεων (για τον *Ιππόλυτο* από το Αρχείο του ΘΟΚ), καθώς και τους κκ. Φαρμακά Κώστα και Κατσούρη Γιώργο για την παραχώρηση αρχειακού υλικού της παράστασης του *Αίαντα* από το προσωπικό τους αρχείο. Ευχαριστώ επίσης τη θεατρολόγο Κυριακή Αργυρού για τη συνεργασία και τη Λειτουργό στο Θεατρικό Μουσείο Κύπρου Αγγελίνα Μορίδου για την πολύτιμη βοήθεια.

Όπως θα σημειώσει και η δημοσιογράφος Μαρία Αγγελίδου: σ' ένα τέτοιο μνημείο θα πρέπει να ανεβάζονταν σπουδαίες παραστάσεις που μπορούσαν να τις παρακολουθήσουν μέχρι και 20.000 θεατές. Όταν το θέατρο ανακαλύφθηκε από τον Αρχαιολόγο Βάσο Καραγιώργη, ήταν λες και το ίδιο απαιτούσε να βρει και πάλι την παλιά του αίγλη από το 1962 μέχρι και την τουρκική εισβολή. [...] Οιδίπους Τύραννος από τα Ελληνικά Γυμνάσια Αμμοχώστου, Όρνιθες και Πέρσες από το Θέατρο Τέχνης, Αίας από το Εθνικό, Αγαμέμνων και Αίας από τον ΘΟΚ, [είναι] μερικές από τις παραστάσεις που παρακολούθησε εδώ το σύγχρονο κοινό [Αγγελίδου 2016]². Ο σοφοκλείος ήρωας αποδόθηκε σκηνικά από τον Στέλιο Καυκαρίδη, τον ρόλο της Τέκμηρσας ερμήνευσε η ηθοποιός Έλλη Κυριακίδου και τον ρόλο του Τεύκρου ο Κώστας Δημητρίου. Τη σκηνογραφική κι ενδυματολογική επιμέλεια είχε η Λίζα Ζαΐμη και τα χορογραφικά σύνολα σχεδίασε η Τατιάνα Βαρούτη. Το σκηνογραφικό σύμπαν της Ζαΐμη, επάνω στο οποίο εμφανίζονται και κινούνται οι ηθοποιοί σε συνδυασμό με τον χώρο της ορχήστρας (ας μην ξεχνάμε ότι η ίδια έχει μαθητεύσει πλάι στον Γιάννη Τσαρούχη αλλά και τον Σωκράτη Καραντινό) [Φεσσά-Εμμανουήλ 1999: 128], αποτυπώνει ένα ογκώδες δημιούργημα, χαρακτηριστικό των σκηνογραφικών σχεδιασμών της περιόδου που εξετάζουμε, απόρροια των σκηνογραφικών κατασκευών της σχολής του Εθνικού [Φώσκολου 2004: 125–139, Φεσσά-Εμμανουήλ 1999: 53] (Εικόνα 1).



Εικόνα 1 — Σοφοκλέους, Αίας, σκην. Σ. Καραντινός, Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας, ΘΟΚ 1973 (Αρχείο Κ. Φαρμακά, Γ. Κατσούρη)

² Βλ. την εκπομπή που επιμελείται η Μαρία Αγγελίδου, *Έργα και Ημέρες* 10.02.2016 με «Αφιέρωμα στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας» η οποία παρατίθεται στον Ψηφιακό Ηρόδοτο-Αρχαιακό Μαγνητοσκοπημένο Υλικό [Αγγελίδου 2016].

Η όψη της παράστασης αποτυπώνει τον χώρο του στρατοπέδου του Αίαντα, χώρος που αποδίδεται και κειμενικά στην αρχαία τραγωδία. Η ενδυματολογική σκευή των ερμηνευτών αποτελείται από χρωματικά σύνολα, τα οποία αποτυπώνουν τις στρατιωτικές περιβολές καθώς και σκηνικά αντικείμενα τα οποία υποδηλώνουν την ιδιότητα των προσώπων (δόρυ, περικεφαλαίες, ασπίδες) με το θεατρικό κοστούμι σε μπλε-γαλάζιο και χρυσαφί χρωματικούς τόνους να αποτυπώνει τους Σαλαμίνιους ναύτες του Αίαντα [Κωνσταντίνου 2016: 16–17]. Τα χορογραφικά σύνολα που διδάσκει η Τατιάνα Βαρούτη *«υπηρετούσαν τις σκηνοθετικές προθέσεις, το κείμενο και τη μουσική σύνθεση»* [Φεσσά-Εμμανουήλ 2004: 94], με την ίδια να σημειώνει πως *«προσπάθησε να έχει κοινή γραμμή με τον σκηνοθέτη και τόνισε πως ο θεατής δεν πρέπει να χάσει τίποτα από τον λόγο»* [Μηνάς 1973: 3]. Τα φωτογραφικά τεκμήρια λειτουργούν ως απαραίτητα εργαλεία για την οπτική αποτύπωση των εικονιζόμενων ερμηνευτών και των κινήσεών τους όσο και συνολικά της αισθητικής του παραστασιακού γεγονότος [Μαυρολέων 2010: 151–152]. Από σκηνοθετικής πλευράς δεν είναι τυχαίο που επιλέγεται το αρχαίο θέατρο της Σαλαμίνας για να παρουσιαστεί το σοφόκλειο δράμα. Αυτό συμβαίνει καθώς *«η επιλογή του έργου σχετίζεται με την παράδοση που θέλει την αρχαία πόλη της Σαλαμίνας να έχει ιδρυτή τον Τεύκρο, αδελφό του Αίαντα»* [Κωνσταντίνου 2016: 16]. Για τη σκηνοθετική του εργασία ο Σωκράτης Καραντίνος θα τονίσει πως *«δεν προσπαθήσαμε να κατεβάσουμε τους αρχαίους στο πεζοδρόμιο για να έλθουν κοντά μας. [Προσπαθήσαμε] εμείς να πάμε να τους συναντήσουμε»* [Καραντίνος 1973: 7]. Από το οπτικό τεκμήριο μπορούμε να συμπεράνουμε και τις θέσεις τόσο των πρωταγωνιστικών προσώπων σε σχέση με τα μέλη του ανδρικού Χορού. Παρατηρούμε λοιπόν πως το κύριο μέρος της ορχήστρας το καταλαμβάνει το συλλογικό σώμα του Χορού, με τα κύρια δραματικά πρόσωπα να κινούνται στο προσκήνιο, επάνω και μπροστά από την κεντρική θύρα του σκηνικού οικοδομήματος (Εικόνα 2). Ο ανδρικός χορός, αποτελούμενος *«από σπουδαστές της Παιδαγωγικής Ακαδημίας Κύπρου»* [Μηνάς 1973: 3] καθοδηγείται να αποτυπώσει κυκλικά χορογραφικά σύνολα, χωρισμένος στη θεατρική ορχήστρα σε ομάδες χωρίς ωστόσο να αποκλείεται η σκηνική αυτονομία των μελών του. Πλησίον της θύρας του σκηνικού οικοδομήματος της Ζαΐμη αποτυπώνεται η «σκηνή» του Αίαντα, το μέρος μέσα στο οποίο απομονώνεται χωρικά το κεντρικό πρωταγωνιστικό πρόσωπο της τραγωδίας. Κοντά του παρατηρούμε την ασπίδα του με τον ίδιο να κάθεται σε «βράχο». Η Ζαΐμη θα σημειώσει πως τα σκηνογραφικά κι ενδυματολογικά στοιχεία *«προσπάθησε να μην έχουν κουραστικές λεπτομέρειες»* [Καραντίνος 1973: 7].



Εικόνα 2 — Σοφοκλέους, Αίας, σκην. Σ. Καραντινός, Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας, ΘΟΚ 1973 (Αρχείο Κ. Φαρμακά, Γ. Κατσούρη)

3. Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, σκηνοθεσία Νεοκλής Νεοκλέους, ΘΟΚ 2015³

Στις 11 Σεπτεμβρίου 2015 η ορχήστρα του κατεχόμενου αρχαίου θεάτρου της Σαλαμίνας θα υποδεχτεί ξανά τον δραματικό λόγο αυτήν τη φορά του τραγικού ποιητή Ευριπίδη με την τραγωδία *Ιππόλυτος* σε διασκευή-σκηνοθεσία του Νεοκλή Νεοκλέους, μετάφραση Φώτη Φωτίου, σκηνικά και κοστούμια των Χάρη Καυκαρίδη — Μελίτας Κούτα, χορογραφίες Φώτη Νικολάου, μουσική Νεοκλή Νεοφυτίδη και φωτισμούς Σταύρου Τάρταρη, με το θεατρικό γεγονός καθαυτό να εγείρει προβληματισμούς κι εντάσεις όσον αφορά τη σκηνική του παρουσίαση [Δεληγιαννάκης, Πετρίδης 2015]. Ο σκηνογρα-

³ Συντελεστές: Μετάφραση: Φώτης Φωτίου, Διασκευή-Σκηνοθεσία: Νεοκλής Νεοκλέους, Σκηνικά/Κοστούμια: Χάρης Καυκαρίδης, Μελίτα Κούτα, Μουσική: Νεοκλής Νεοφυτίδης, Διδασκαλία Τραγουδιών: Χριστίνα Αργύρη, Χορογραφία: Φώτης Νικολάου, Κίνηση: Νεοκλής Νεοκλέους, Φώτης Νικολάου, Σχεδιασμός Φωτισμών: Σταύρος Τάρταρης, Βοηθός Σκηνοθέτη: Φώτης Φωτίου. Ερμηνεύουν (με σειρά εμφάνισης): Κρίστη Παπαδοπούλου (Αφροδίτη), Προκόπης Αγαθοκλέους (Ιππόλυτος), Δημήτρης Αντωνίου (Θεράπων), Άννα Γιαγκιώζη (Τροφός), Νιόβη Χαραλάμπους (Φαίδρα), Γιώργος Κυριάκου (Θησέας), Δημήτρης Αντωνίου, Παναγιώτης Λάρκου, Ηρόδοτος Μιλτιάδους, Ανδρέας Παπαμιχαλόπουλος, Ανδρέας Τσέλεπος (Άγγελος), Μαρίνα Μανδρή (Αρτεμς). Γυναικείος Χορός: Άντρη Αγγελίδου, Νάγια Αναστασιάδου, Άννα Γιαγκιώζη, Μαρίνα Μανδρή, Κρίστη Παπαδοπούλου, Κύνθια Παυλίδου, Αντωνία Χαλαλάμπους, Νιόβη Χαλαλάμπους. Ανδρικός Χορός: Δημήτρης Αντωνίου, Παναγιώτης Λάρκου, Ηρόδοτος Μιλτιάδους, Ανδρέας Παπαμιχαλόπουλος, Ανδρέας Τσέλεπος, Αρχείο ΘΟΚ: [Ευριπίδη *Ιππόλυτος*].

φικός κόσμος από τον Χάρη Καυκαρίδη αποτυπώνει επί σκηνής τα επικλινή μεταλλικά γεωμετρικά μοτίβα⁴, επάνω στα οποία θα οργανώνουν τις σκηνικές τους δράσεις οι ερμηνευτές. Μεταλλικοί πάσσαλοι οι οποίοι χρησιμοποιούνται για να ακουμπήσουν και να στηρίξουν τα σώματά τους οι ερμηνευτές δημιουργούν το στρατιωτικό πεδίο της Τροϊζήνας με τα πράσινα δέντρα του σκηνικού να υποδηλώνουν τον εξωτερικό χώρο (Εικόνα 3).



Εικόνα 3 — Ευριπίδης, Ιππόλυτος, σκην. Ν. Νεοκλέους, Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας, ΘΟΚ 2015 (Αρχείο ΘΟΚ)

Ο χώρος αυτός κατά τη διάρκεια της παράστασης θα διαλυθεί, το πάτωμα επάνω στο οποίο πατούν οι ερμηνευτές θα ξηλωθεί όπως έτσι ξηλώνονται και οι ανθρώπινες αξίες σήμερα, όπως θα σημειωθεί και σε κριτική της παράστασης: *το σκηνικό παρότι λιτό εκφράζει τόσο τα γεγονότα όσο και τα συναισθήματα των ηρώων. Από τη μία, η δύναμη της εξουσίας και οι συσχετισμοί με το σήμερα κι από την άλλη η αποδόμηση των πάντων, η κατάρρευση των θεσμών και η αποκάλυψη της σαπίλας της κοινωνίας μας με το ξήλωμα του πατώματος. Το ξήλωμα της σκηνής και της παρουσίας της σημερινής κατάστασης της κοινωνίας μας ήταν όντως ευρηματικό* [Παπαλαζάρου 2015: 38]. Όσον αφορά τον θεατρικό κώδικα της ενδυματολογίας παρατηρούμε πως τα κοστούμια της παράστασης σε ευφάνταστα γήινα χρώματα κινήθηκαν σε πιο μοντέρνο στοιχείο με τα χρωματικά μοτίβα να κυριαρχούν στο γυναικείο Χορό, με σκούρους γκρι χρωματικούς τόνους να επιλέγονται από την ενδυματολόγο Μελίτα Κούτα για τα μέλη του ανδρικού Χορού, κοστούμια που παρέπεμπαν ξεκάθαρα σε μια στρατιωτική περιβολή (Εικόνα 4). Ιδιαίτε-

⁴ Ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει σε φωτογραφικό υλικό της παράστασης στο Αρχείο ΘΟΚ: [Ευριπίδη Ιππόλυτος].

ρη ενδυματολογική αίσθηση προκάλεσε το κοστούμι της Φαίδρας με το κόκκινο χρώμα του αίματος στο φόρεμα [...] [να είναι] φανταστικό κι εξαιρετα ταιριασμένο με την περίπτωση [Πιερίδου 2015: 29]. Η ηθοποιός Νιόβη Χαραλάμπους σημείωσε για την προσέγγιση του τραγικού αυτού ρόλου: *Δυσκολεύομαι ακόμη να προσεγγίσω τη Φαίδρα. Τα πράγματα που λέει είναι πολύ σημερινά και στη διαδικασία για να βρω τις αλήθειες του ρόλου, πληγώνομαι. Παθιάζομαι και χάνω την αλήθεια μου μέσα σε αυτά. Η βασικότερή μου ανάγκη είναι να κεντήσω τον ρόλο τόσο όσο πρέπει για να μη φύγω ούτε από το πλαίσιο του ρόλου ούτε της ιστορικότητας και της πορείας της Φαίδρας. Ωστόσο θέλω να είμαι μια σημερινή Φαίδρα [...]* [Γεωργιάδου 2015: 78].



Εικόνα 4 — Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, σκην. Ν. Νεοκλέους, Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας, ΘΟΚ 2015 (Αρχείο ΘΟΚ)

Ο Νεοκλής Νεοκλέους, σκηνοθέτης της παράστασης, θα σημειώσει για την προσέγγισή του πως: *είναι ένα στοίχημα ώστε όταν βλέπουμε το έργο να μην υπάρχει η απόσταση του χρόνου [...] ο θεατής να νιώθει ότι αυτοί οι χαρακτήρες που βλέπει είναι γνώριμοι. Ότι έχουν κομμάτια του. Είναι πολύ ενδιαφέρον και όμορφο να ξεχνιέσαι και να βλέπεις αγώνες ανθρώπων. Ακόμα κι όταν ξέρουμε τη μοίρα μας παλεύουμε με θάρρος και δύναμη. Αυτό είναι που κάνει τον άνθρωπο τραγικό ήρωα [...]* [Παναγιώτου 2015]. Στην παρούσα σκηνοθετική προσέγγιση ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός, κάτι το οποίο έχουν παρατηρήσει και αρκετές από τις κριτικές της παράστασης, ότι το καστ αποτελείται από νέες και νέους ερμηνευτές όπου σύμφωνα με τον σκηνοθέτη: *είναι σαν να ξαναδιαβάσαμε τον Ιππόλυτο όπως τον βλέπουν αυτοί σήμερα. Σεβόμαστε τη δομή του αρχαίου δράματος αλλά χτίζουμε πάνω σε αυτή* [Παναγιώτου 2015]. Τα χορογραφικά σύνολα του Φώτη Νικολάου ακολούθησαν

τη μουσική μελωδική γραμμή του Νεοκλή Νεοφυτίδη με τα μέλη του Χορού να εκτελούν ομαδικές κινησιολογικές δράσεις τότε ως ένα σώμα και τότε διαχωρίζοντας τη θέση τους από την ομάδα. Σε κριτική της παράστασης σημειώνεται για το χορογραφικό και μουσικό μέλος πως: *ο τρόπος που ο χορογράφος Φώτης Νικολάου πάντρεψε την κίνηση, με το συναίσθημα των ηρώων και τη μουσική του Νεοφυτίδη ήταν αριστουργηματικός. Ένα κομμάτι που έκλεβε πραγματικά τις εντυπώσεις, αφού μέσα από τον χορό και τη μουσική διαφαινόταν ολόκληρο το πάθος της Φαίδρας, ο πόνος του Ιππόλυτου, η οργή του Θησέα, η ραδιουργία της Τροφού αλλά και η ψιθυρολογία, το κακό και το επερχόμενο πένθος στο βασίλειο της Τροιζήνας* [Μια ολοκληρωμένη θεατρική εμπειρία 2015].

4. Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, οι δύο αυτές αναλυθείσες σκηνοθετικές προσεγγίσεις σε διαφορετικές χρονικές περιόδους της Κυπριακής ιστορίας και με διαφορετικές προσλαμβάνουσες επιχειρούν να θέσουν και να προβάλλουν επί σκηνής τα διαχρονικά ερωτήματα της αρχαίας τραγωδίας, να τα μεταπλάσουν, να τα εξερευνήσουν και να τα προβάλλουν στα μάτια του θεατρικού κοινού, το οποίο με τη σειρά του θα τα αποθηκεύσει στις δικές του θεατρικές εμπειρίες φεύγοντας, ελπίζοντας, προβληματισμένο από τη θεατρική ορχήστρα.

Βιβλιογραφία

- Αγγελίδου Μ. Έργα και Ημέρες. Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας. Αφιέρωμα // Ψηφιακός Ηρόδοτος. Πλατφόρμα του Αρχείου Ραδιοφωνικού Ιδρύματος Κύπρου, 10.02.2016. Διαθέσιμο στο: <https://www.digital-herodotus.eu/archive/video/items/3305/erga-kai-emeres-arkhaio-theatro-salaminas-aphieroma/>.
- Αισχύλου *Αγαμέμνων*. 18 Νοεμβρίου 1971 // Αρχείο Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου. Διαθέσιμο στο: <https://www.thoc.org.cy/el/events/archive/1>.
- Γεωργιάδου Β. Παράλληλες Ζωές. Συνέντευξη της Νιόβης Χαραλάμπους // Madame Figaro, 28.07.2015. Σ. 78.
- Δεληγιαννάκης Γ., Πετρίδης Α. Γιατί ΔΕΝ ζητάμε να ματαιωθεί ο *Ιππόλυτος* του ΘΟΚ στη Σαλαμίνα // Λωτοφάγοι, 24.07.2015. Διαθέσιμο στο: https://antonispetrides.wordpress.com/2015/07/24/thoc_salamis_hippolytus/.
- Ευριπίδη *Ιππόλυτος*. Από 8 Ιουλίου 2015 // Αρχείο Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου. Διαθέσιμο στο: <https://www.thoc.org.cy/el/events/2710>.
- Ευσταθίου Μ., Σωκράτους-Πεδόνε Α. (επιμ.). Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 1971–2021. Μισός αιώνας θέατρο. Ένας κόσμος ολόκληρος. Λευκωσία: Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών, 2022.

- Καραντίνος Σ. Δεν προσπαθήσαμε να κατεβάσουμε τους αρχαίους στο πεζοδρόμιο // Ο Αγών, 16.09.1973. Σ. 7.
- Κωνσταντίνου Α. Χ. Η συμβολή του σκηνοθέτη Σωκράτη Καραντίνου στην εδραίωση του ΘΟΚ // Άνευ 18, 2005. Σ. 53–57.
- Κωνσταντίνου Α. Χ. (επιμ.). Θεατρικό Μουσείο Κύπρου. Κατάλογος Εκθεμάτων. Λεμεσός: Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, 2016.
- Μαυρολέων Α. Ν. Η Έρευνα στο Θέατρο. Ζητήματα μεθοδολογίας. Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 2010.
- Μηνάς Σ. Ο *Αίαντας*. Μεθαύριον η πρώτη στη Σαλαμίνα. Προς ίδρυση δραματικής σχολής από τον ΘΟΚ; // Ο Φιλελεύθερος, 13.09.1973. Σ. 3.
- Μια ολοκληρωμένη θεατρική εμπειρία // Η Καθημερινή Κύπρου, 13.07.2015.
- Παναγιώτου Μ. Ένα έργο που αμφισβητεί την εξουσία // Ο Φιλελεύθερος, 04.07.2015.
- Παπαλαζάρου Ν. Αρκετά επιτυχημένη η παράσταση του *Ιππολύτου* από τον ΘΟΚ // Χαραυγή, 18.07.2015. Σ. 38.
- Παρούτης Σ., Μωϋσέως Μ. Αντώνης Κατσαρής: Στη Σαλαμίνα είδα ελπίδα // Παράθυρο. Πολίτης, 30.09.2016. Διαθέσιμο στο: <https://parathyro.politis.com.cy/157875/article>.
- Περίδου Μ. *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη // Μάχη, 19.07.2015. Σ. 29.
- Σοφοκλή *Αίας*. 15 Σεπτεμβρίου 1973 // Αρχείο Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου. Διαθέσιμο στο: <https://www.thoc.org.cy/el/events/archive/17>.
- Φεσσά-Εμμανουήλ Ε. (επιμ.). Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1999.
- Φεσσά-Εμμανουήλ Ε. (επιμ.). Χορός και θέατρο. Από την Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004.
- Φώσκολου Ν. Όψη: Σκηνογραφία. Η αρχιτεκτονική της ουτοπίας στα Επιδάυρια // Κ. Γεωργουσόπουλος, Σ. Γώγος κ.ά. Επίδαυρος. Το αρχαίο θέατρο και οι παραστάσεις. Αθήνα: Μίλητος, 2004. Σ. 125–139.

The Cyprus Theatre Organization and the stage revival of ancient drama at the Ancient Theatre of Salamis: Sophocles' *Ajax* (1973) and Euripides' *Hippolytus* (2015)

M. Damaskinos

*National and Kapodistrian University of Athens, Athens, Greece
manosdamaskinos@gmail.com*

This paper refers to the revival of the Greek tragedy and specifically on the reception of two ancient Greek tragedies: Sophocles' *Ajax* and Euripides' *Hippolytus*. These two performances were presented by the Cyprus Theatre Organization (THOC), by two different direc-

tors and in two different historical periods. Sophocles' *Ajax* directed by Socrates Karantinos (1973) and Euripides' *Hippolytus* directed by Neocles Neocleous (2015). These two performances highlight the different intentions of each director which presented in the theatre of the Ancient Theatre of Salamis. Specifically, each performance and the theatrical codes that are identified in them are analyzed such as presenting the critical reception of these two stage representations of the ancient Greek tragedy.

Keywords: *Ajax, Hippolytus, S. Karantinos, N. Neocleous, Ancient Theatre of Salamis*

References

- Angelidou M. Erga kai Imeres. Archaio Theatro Salaminas. Afieroma // Digital Herodotus. Platform of Archive of Cyprus Broadcasting Corporation, 10.02.2016. Available at: <https://www.digital-herodotus.eu/archive/video/items/3305/erga-kai-imeres-arkhaio-theatro-salaminas-aphieroma/>.
- Aischylou Agamemnon. 18 Noemvriou 1971 // Archive of Cyprus Theatre Organization. Available at: <https://www.thoc.org.cy/el/events/archive/1>.
- Georgiadou V. Paralliles Zoes. Synentefxi tis Niovis Charalampous // Madame Figaro, 28.07.2015. P. 78.
- Deligiannakis G., Petridis A. Giati DEN zitame na mataiothei o Ippolytos tou THOK sti Salamina // Lotofagoi, 24.07.2015. Available at: https://antonispetrides.wordpress.com/2015/07/24/thoc_salamis_hippolytus/.
- Euripidi Ippolytos. Apo 8 Iouliou 2015 // Archive of Cyprus Theatre Organization. Available at: <https://www.thoc.org.cy/el/events/2710>.
- Efstathiou M., Sokratous-Pedone A. (eds.). Theatrikos Organismos Kyprou 1971–2021. Misos aionas theatro. Enas kosmos olokliros. Lefkosia: Press and Information Office, 2022.
- Karantinos S. Den prospathisame na katevasoume tous archaious sto pezodromio // O Agon, 16.09.1973. P. 7.
- Konstantinou A. Ch. I symvoli tou skinotheti Sokrati Karantinou stin edraiosi tou THOK // Anef 18, 2005. P. 53–57.
- Konstantinou A. Ch. (ed.). Theatriko Mouseio Kyprou. Katalogos Ekthematon. Limassol: Cyprus Theatre Museum, 2016.
- Mavrolean A. N. I Erevna sto Theatro. Zitimata methodologies. Athens: I. Sideris, 2010.

- Minas S.* O Aiantas. Methavriion i proti sti Salamina. Pros idrysi dramatikis scholis apo ton THOK; // O Fileleftheros, 13.09.1973. P. 3.
- Mia olokliromeni theatriki empeiria* // I Kathimerini Kyprou, 13.07.2015.
- Panagiotou M.* Ena ergo pou amfivsitei tin exousia // O Fileleftheros, 04.07.2015.
- Papalazarou N.* Arketa epitychimeni i parastasi tou Ippolytou apo ton THOK // Charavgi, 18.07.2015. P. 38.
- Paroutis S., Moyseos M.* Antonis Katsaris: Sti Salamina eida elpida // Parathyro. Politis, 30.09.2016. Available at: <https://parathyro.politis.com.cy/157875/article>.
- Pieridou M.* Ippolytos tou Evripidi // Machi, 19.07.2015. P. 29.
- Sofokli Aias. 15 Septemvriou 1973* // Archive of Cyprus Theatre Organization. Available at: <https://www.thoc.org.cy/el/events/archive/17>.
- Fessa-Emmanouil E. (ed.).* Ellines skinografoi-endymatologoi kai archaio drama. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, 1999.
- Fessa-Emmanouil E. (ed.).* Choros kai teatro. Apo tin Ntankan stis nees choreftikes omades. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, 2004.
- Foskolou N.* Opsi: Skinografia. I architektoniki tis outopias sta Epidavria // K. Georgousopoulos, S. Gogos et al. Epidavros. To archaio teatro kai oi parastaseis. Athens: Militos, 2004. P. 125–139.

ΤΟ ΓΕΦΥΡΙ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Δ. Κοσμοπούλου

*Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, Ελλάδα
dkosmopoulou@gmail.com*

Η παρούσα συγκριτική μελέτη θα ασχοληθεί με έναν από τους πιο δημοφιλείς θρύλους, σύμφωνα με την θεωρία της πρόσληψης και της συγκριτικής γραμματολογίας, που μπορεί να συσχετίσει την κοπέλα που θυσιάζεται με το αρχέτυπο της Ιφιγένειας. Το γεφύρι της Άρτας αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς λογοτέχνες και συγγραφείς και ο θρύλος του είναι ζωντανός όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και σε όλα τα Βαλκάνια. Επιπλέον, έχουν δημιουργηθεί θεατρικά έργα που βασίζονται στη συγκεκριμένη παραλογή, όπως του Βουτιερίδη, που έγραψε το ομότιτλο θεατρικό δράμα, που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στον *Νουμά*, και ο δραματικός θρύλος σε πέντε εικόνες του Θεοτοκά. Ο Καζαντζάκης εμπνεύστηκε επίσης από τον εν λόγω θρύλο και έγραψε την τραγωδία *Ο Πρωτομάστορας (Θυσία)*, που διασκευάστηκε από τον Καλομοίρη και τη Μυρτιώτισσα στην ομότιτλη όπερα. Ακόμα, ο Παντελής Χορν έκανε μια δραματουργική διασκευή της παραλογής με τίτλο *Το ανεχτίμητο*, η οποία διαφέρει από τις άλλες δύο, αλλά επικοινωνεί μαζί τους διακειμενικά.

Λέξεις-κλειδιά: θρύλος, διακειμενικότητα, συγκριτική γραμματολογία, θεωρία της πρόσληψης, παραλογή

1. Εισαγωγή

Η ελληνική παράδοση έχει βασιστεί κατά κύριο λόγο στην προφορικότητα, με αποτέλεσμα να αποτελεί ένα ζωντανό εκπαιδευτικό σύστημα για τις επόμενες γενιές, που παρέδιδε όχι μόνο ιστορικά στοιχεία, αλλά νοθεσίες, τέχνες, τεχνικές, ιεροτελεστίες και σημαντικά διδάγματα. Η καταγω-

γή των δημοτικών τραγουδιών δεν είναι χρονικά ή χωρικά προσδιορισμένη, αν και πολλοί μελετητές, ανάμεσα στους οποίους και ο Νικόλαος Πολίτης, θεωρούν ότι αποτελούν επιβιώματα της αρχαιότητας, ενώ άλλοι ανάγουν την καταγωγή τους στο Βυζάντιο [Κορδάτος 1983: 101, Βουτιερίδης 1924: 25]. Ο Κορδάτος θεωρεί ότι κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής κυριαρχίας και εξαιτίας της οικονομικής και εκπαιδευτικής εξαθλίωσης του ελληνικού γένους η προφορική ποιητική παράδοση άκμασε και διαφοροποιήθηκε περισσότερο σε επίπεδο γλώσσας, ενώ οι «μύθοι» της παρέμειναν ακέραιοι [Κορδάτος 1983: 102].

Οι παραλογές αποτελούν μέρος της ελληνικής παράδοσης και είναι τραγούδια του λαού με επίκεντρο την αφηγηματικότητα και αυτό το χαρακτηριστικό διέπει δύο κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών, τα ακριτικά και τις παραλογές [Τερζοπούλου 2006]. Χαρακτηριστικά των παραλογών αποτελούν η «πλαστική» και «περιποιημένη υπόθεση» και περιγράφουν μια ολοκληρωμένη πράξη και όχι ένα τμήμα αυτής [Κυριακίδης 1990: 64], ενώ πολλές φορές ομοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με τα ακριτικά τραγούδια και χρησιμοποιούνται σε αυτές ακριτικά ονόματα ή ακόμα και ολόκληροι στίχοι τους. Κυρίαρχο στοιχείο τους είναι η παραμυθιακή υπόθεση και αυτό αποτρέπει την κατάταξή τους στα ακριτικά τραγούδια [Σπυριδάκης 1958: 25].

Οι παραλογές, που θεωρούνται πληρέστερες, χαρακτηρίζονται από εξωλογικά και μυθολογικά στοιχεία, τα οποία παρουσιάζονται με φυσικό τρόπο, ώστε να μην ξεπερνούν τα φυσικά όρια, ενσωματώνοντας, ταυτόχρονα, παλαιότερο υλικό [Πολίτης 2002: 148]. Οι ήρωές τους μπορεί να είναι φανταστικοί, αλλά δεν δρουν στο φάσμα του υπερφυσικού, ενώ σε κάποιες από αυτές υπάρχουν στοιχεία εξωπραγματικά, όπως το στοιχείωμα του γεφυριού εν προκειμένω του *Γεφυριού της Άρτας*, με το οποίο θα ασχοληθούμε στην παρούσα εισήγηση, όμως για την ιστορικοκοινωνική στιγμή που δημιουργήθηκαν δεν αποτελούσαν απλά δοξασίες, αλλά πεποιθήσεις [Σπυριδάκης 1958: ιθ', Πολίτης 2002: 148, Γρηγοριάδης κ.ά. 1981: 10]. Πολλές από τις παραλογές έχουν προκαλέσει το ενδιαφέρον πολλών Νεοελλήνων δραματουργών με αποτέλεσμα να έχουν προκύψει έργα όπως το δραματικό έργο *Το γεφύρι της Άρτας* του Βουτιερίδη, ο ομότιτλος πεντάπρακτος δραματικός θρύλος του Γεώργιου Θεοτοκά, η τραγωδία του Καζαντάκη *Ο Πρωτομάστορας (Θυσία)*, που γράφτηκε υπό το ψευδώνυμο του Πέτρου Ψηλορείτη και διασκευάστηκε από τον Καλομοίρη και τη Μυρτιώσσα σε όπερα με το ίδιο όνομα, και η δραματική διασκευή του Παντελή Χόρν με το τίτλο *Το ανεχτίμητο*.

2. Η παράδοση της αυτοθυσίας στην ελληνική παράδοση από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και παλαιότερα έως το *Γεφύρι της Άρτας*

Η υπόθεση των παραλογών προέρχεται κατά πάσα πιθανότητα από αρχαίους μύθους, που φτάνουν στις ρίζες του ελληνικού πολιτισμού, όμως αυτό δεν είναι εύκολο να αποδειχθεί [Δημαράς 2000: 22]. Παρόλα αυτά, εικάζεται ότι πρόκειται για επικά τραγούδια ή μύθους, που προέρχονταν από την αρχαιότητα, γεγονός που υποδηλώνεται και από την προέλευση του όρου παραλογή, ο οποίος προέρχεται από τον όρο παρακαταλογή, που έχει απλοποιηθεί, σύμφωνα με τον Κυριακίδη [Κυριακίδης 1934: 7]. Παρακαταλογή ονομάζεται ο αρχαιοελληνικός θεατρικός όρος, που χαρακτηρίζει ένα είδος απαγγελίας με μελοδραματικό χαρακτήρα, κατά τον οποίο απαγγέλλονταν παθητικά και τραγικά μέρη τραγωδιών υπό τη συνοδεία του μουσικού οργάνου κλειψιάμβου. Θα μπορούσε, επομένως, να χαρακτηριστεί ένα είδος ανάμεσα στο τραγούδι και την απαγγελία, ενώ οι απαρχές της μπορούν να εντοπιστούν στον παντόμιμο και ιδιαίτερα από τον 3^ο μ.Χ. αιώνα και έπειτα. Την περίοδο εκείνη, τα ασματικά μέρη των δραμάτων απέκτησαν ρόλο τραγουδιού και ο παντόμιμος υποκατέστησε τη ραψωδία και την τραγωδία και δημιουργούνταν για αυτό το είδος ειδικές ορχηστρικές συνθέσεις με επικολυρικό χαρακτήρα, που εμπεριείχαν πολλά δραματικά στοιχεία [Κυριακίδης 1934: 16, Ιωάννου 2006: 13–15].

Η θεματολογία των παραλογών έχει, επίσης, αρχαιοελληνική προέλευση και βασίζεται σε αρχέτυπους μύθους¹, αλλά και σε ιστορικά γεγονότα, σε δραματικά περιστατικά της κοινωνικής ζωής, σε νεότερες παραδόσεις ή είναι απλώς αποκυήματα της φαντασίας του αφηγητή, που έγιναν αποδεκτά από την κοινότητα και επιβίωσαν στον χρόνο. Η ερμηνεία που δίνει ο Πολίτης για τη διαφοροποίηση των μύθων της αρχαιότητας και την προσθήκη νέων στοιχείων ή και την προσαρμογή τους στη συγχρονία των ακροατών και του αφηγητή είναι ότι οι νέες προσθήκες έμπαιναν όταν κάποια από τα παλαιότερα στοιχεία λησμονιούνταν [Πολίτης 1884: 214]. Ο Δημαράς ορίζει ως «λείψανο» της προέλευσης των παραλογών από την αρχαιότητα την «άγρια και πρωτογονική τους διάθεση» και ιδιαίτερα στις πιο παλιές μορφές των παραλογών και καταλήγει στο ότι οι «αρχαίοι (Έλληνες) ζουν

¹ Όπως στην παραλογή *Ο Γυρισμός του Ξενιτεμένου*, παρόλο που η σκηνή είναι τελείως διαφορετική, αναγνωρίζονται κοινά στοιχεία με την *Οδύσσεια* και την αναγνώριση του Οδυσσέα από την Πηνελόπη, όπως επίσης και ομοιότητα στον χρόνο που έλλειπε ο Ξενιτεμένος ισοδυναμεί με τον χρόνο του Τρωικού πολέμου [Δημαράς 2000: 23].

ακόμα μέσα στην ψυχή του νέου ελληνικού λαού, μέσα από τα τραγούδια του» [Δημαράς 2000: 23]. Η θεματική και δομική συσχέτιση με την αρχαιότητα δεν αφορά μόνο τις παραλογές, αλλά και αρκετές από τις υπόλοιπες κατηγορίες των δημοτικών τραγουδιών² και η μετατροπή τους από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα αφορά στην αποδοχή τους από το σύνολο της κοινότητας [Jakobson, Bogatyrev 1980: 4–5, Πολίτης 2002: 257].

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η παραλογή *Το γεφύρι της Άρτας*, που αναφέρεται στη θεμελίωση ενός γεφυριού με το χτίσιμο της γυναίκας του πρωτομάστορα. Εδώ, θα πρέπει να εστιάσουμε, αρχικά, σε δύο σημεία, πρωτεύουσας σημασίας είναι η θυσία «ευγενούς θηράματος», όπως η γυναίκα του «πρώτου» από τους μαστόρους, για το κοινό καλό και η υποταγή στη «Μοίρα» και τον «χρησμό» [Πολίτης 2002: 149, στ. 35 και στ. 15]. Η θυσία απαιτεί την προσωπική θυσία του υπεύθυνου για το τεχνικό έργο [Πολίτης 2002: 149, στ. 14] και πρέπει για χάρη του κοινωνικού συνόλου να υποταχθεί στον χρησμό, ο οποίος έρχεται από το πουλί με την ανθρώπινη λαλιά [Πολίτης 2002: 148–149, στ. 7–13].

Στην παραλογή *Το γεφύρι της Άρτας* υπάρχουν συσχετισμοί και απόηχοι της αρχαίας τραγωδίας και μάλιστα η ολοκληρωμένη υπόθεση που παρουσιάζει, ο τόπος και η ολοκλήρωσή της μέσα σε συγκεκριμένο χρόνο, υπακούοντας στον «ηδυσμένο λόγο», υπό τη μορφή του ρυθμού και της γλώσσας, καθώς και η έλευση της κάθαρσης, μέσω του ελέους και του φόβου, θυμίζοντας αρκετά στοιχεία του αριστοτελικού ορισμού της τραγωδίας³. Ας θυμηθούμε την ένταση που δημιουργεί στον ακροατή η κατάρα της θυσιαζόμενης γυναίκας που αναιρείται στη συνέχεια, προκειμένου να μην βλάψει τον ξενιτεμένο αδελφό [Πολίτης 2002: 149–150, στ. 35–45]. Στη συγκεκριμένη παραλογή εμφανίζονται δύο αρχέτυπα: εκείνο του «εκλεκτού σφαγείου», που στην αρχαιότητα ενσαρκώνει η Ιφιγένεια, η οποία, όπως και η γυναίκα του πρωτομά-

² Χαρακτηριστικά, αν συγκρίνουμε τους στίχους, τη ρυθμική αγωγή και τη διακειμενική σχέση των στίχων στην επιτύμβια στήλη του Σείκυλου (Α) και τους στίχους από το «Γνωμικό τραγούδι» αρ. 223 (Β) από το βιβλίο του Πολίτη *Εκλογαί*, παρουσιάζεται σαφής ομοιότητα και εμφανής νοηματική συγγένεια. (Α) *Ὅσον ζῆς φαίνου, / Μηδὲν ὁλος σὺ λυποῦ. / Πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τό ζῆν· / τό τέλος ὁ Χρόνος ἀπαιτεῖ.* (Β) *«Χαρεῖτε νιοί, χαρεῖτε νιές κ' ἡ μέρα ὅλο βραδιάζει, / κι ὁ Χάρος τις ἡμέρες μας μια μια τις λογαριάζει».*

³ «ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσας, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» [Αριστοτέλης 1992: 192–193], στ. 1449b 25–29.

στορα, θυσιάζεται για το κοινό καλό, και εκείνο του «ανθρώπου που επιχειρεί για το ανέφικτο» και συμβολίζεται από τον Σίσυφο [Πεφάνης 2000: 274].

Έχοντας πάνω από όλα εκπαιδευτικό χαρακτήρα, η τραγωδία περνά μηνύματα στους αυριανούς πολίτες, θίγει κοινωνικά θέματα και προβληματίζει τον θεατή, όσον αφορά στην ανθρώπινη μοίρα, την ενοχή, αλλά και τον κόσμο των θεών, του οποίου οι βουλές είναι πολλές φορές ακατανόητες για τους θνητούς. Ταυτόχρονα, θέτει τον άνθρωπο σε αντιπαράθεση με το σύστημα αξιών στο οποίο ανήκει και θέτει υπό εξέταση το προσωπικό όφελος έναντι στο «κοινό καλό» [Nesselrath 2003: 226]. Το ίδιο συμβαίνει και με το δημοτικό τραγούδι, που γαλουχεί γενιές και γενιές αυριανών πολιτών να θυσιάζονται για τον κοινό σκοπό και να μην εγκαταλείπουν το ανέφικτο.

Η θυσία και μάλιστα, η ανθρωποθυσία, δεν είναι άγνωστη στους αρχαίους Έλληνες και αποτελεί κοινή πρακτική και σε άλλους λαούς, όπως οι Εβραίοι⁴, οι Ρωμαίοι, διάφορες φυλές στο Θιβέτ, αλλά και στον υπόλοιπο αρχαίο κόσμο [Bremmer 1983: 299]. Πρώτη αναφορά στην αρχαιοελληνική γραμματεία για τον «φαρμακό» ή «αποδιοπομπαίο τράγο» ή «κάθαρμα» γίνεται στην ποίηση του Ιππώνακτα [Bremmer 1983: 300, Burkert 1997: 111] και η τελετουργία του «φαρμακού» απαιτούσε ένα «θύμα» με ιδιαίτερα προσεγμένη διατροφή⁵, το οποίο στόλιζαν με σύκα και το οδηγούσαν με πομπή για τη θυσία [Bremmer 1983: 300, Burkert 1997: 111, Nesselrath 2003: 466].

Είτε το θύμα ήταν ζώο είτε άνθρωπος, η περίοδος πριν τη θυσία περιλάμβανε καλή διατροφή και ένδυση από την πολιτεία, καθώς η μυθολογική απαίτηση του «φαρμακού» είναι ως «σφάγειο» να θυσιάζεται το πιο πολύτιμο ή το πιο όμορφο μέλος της κοινωνίας. Συνήθως επιλέγονταν χαμηλότερου επιπέδου «σφάγειο» και ανάγονταν σε «βασιλιά», ώστε να μη χαθεί κανένα από τα πολύτιμα μέλη της κοινωνίας που νοσούσε [Bremmer 1983: 305, 307, Vernant, Vidal Naquet, 1988: 137–138, 143–144, Macco 2018: 4]. Η τελετή του «φαρμακού» ήταν ενσωματωμένη στις τελετές των Θαραγιών και γινόταν την πρώτη μέρα [Bremmer 1983: 318, Ραγκαβής 1888: 362, Zaidma, Schmitt-Pantel 2017: 102, 104] και σπάνια συμμετέχει ενεργά στη θυσία η κοινότητα, απλά παρακολουθεί την οικειοθελή θυσία, όπως έγινε και στην περίπτωση της Ιφιγένειας, όπου από ολόκληρο τον στρατό των Αχαιών δεν υπήρξε καμία διαμαρτυρία για τη θυσία της [Burkert 1997: 120].

⁴ Η θυσία του Αβραάμ, η αυτοθυσία του Σαμψών κ.λπ.

⁵ Συνήθως τυρί, σύκα και κριθάρι.

Στις δύο αυτές περιπτώσεις αυτοθυσίας τα θύματα δεν γνωρίζουν τη μοίρα τους, ούτε η γυναίκα του πρωτομάστορα, ούτε η Ιφιγένεια. Στα πραξιακά διαγράμματα των κειμένων αυτών δράστες είναι τα θύματα, που προσφέρονται να θυσιαστούν για τους αγαπημένους τους και το κοινό καλό, και υποκινητές των πράξεων τους είναι η υπακοή και η βούληση να προσφέρουν, η Ιφιγένεια τον εαυτό της στον Αχιλλέα και η γυναίκα του πρωτομάστορα σπεύδει να βρει τη βέρα του. Συμπαραστάτες στη θυσία για την Ιφιγένεια είναι οι Αχαιοί, ο πατέρας της και ο Κάλχας, ενώ στο *Γεφύρι της Άρτας* είναι ο πρωτομάστορας, τα άλλα μαστόρια και το πουλάκι, που αντικαθιστά τον μάντη στην εκφορά του χρησμού, εφόσον, πλέον, ο παγανισμός έχει εξαφανιστεί και η ορθοδοξία έχει άλλες διεξόδους στη μεταφορά υπερκόσμιων μηνυμάτων [Κοσμοπούλου 2018: 172–174].

Τα «θύματα» δεν έχουν επιλογή, οφείλουν να θυσιαστούν, με τη διαφορά ότι η Ιφιγένεια κάποια στιγμή το μαθαίνει και σε μια διαδικασία διαβατήριας τελετής το αποφασίζει να αυτοθυσιαστεί για το «κοινό καλό». Ενώ η γυναίκα του πρωτομάστορα από τη βούλησή της να εξυπηρετήσει τον αγαπημένο της σύζυγο, όταν καταλαβαίνει ότι πρόκειται να θυσιαστεί για το «κοινό καλό», βρίσκει ήδη στη διαδικασία του δρώμενου. Φυσικά, κοινά στοιχεία είναι ο δόλος και ο χρησμός — παρόλο που τα μέσα είναι διαφορετικά, το αποτέλεσμα είναι κοινό. Είναι ξεκάθαρο ότι η Ιφιγένεια αποτελεί το «ευγενές σφάγιο», λόγω καταγωγής και θέσης, όμως η γυναίκα του πρωτομάστορα πέραν της σημαντικότητας της θέσης του συζύγου έχει οικογενειακό ιστορικό θυσιών, εφόσον και οι αδελφές της στέριωσαν ανάλογα γεφύρια [Πεφάνης 2000: 275, 277].

3. Η μεταμόρφωση του μύθου από το *Γεφύρι της Άρτας* στο νεοελληνικό θέατρο

Η θεματολογία των παραλογών συγγενεύει σε μεγάλο βαθμό με τα παραμύθια, καθώς διαθέτουν έντονο αφηγηματικό χαρακτήρα και την επικολυρική διάθεσή τους, γεγονός που δημιουργεί ιδιαίτερο δραματολογικό ενδιαφέρον, καθώς συγκινεί ιδιαίτερα το κοινό. Οι ίδιες οι παραλογές συντίθενται από έντονες συγκρούσεις αντίθετων δυνάμεων, όπως η βία της θυσίας μπροστά στο «κοινό καλό», οι δραματικοί διάλογοι, η ενεργή δράση των προσώπων που συμμετέχουν, ενώ παρουσιάζουν και ιδιαίτερο σκηνικό ενδιαφέρον. Τα στοιχεία αυτά δημιουργούν «μια παροντικότητα» και «μια ενθαδικότητα», που μεταφέρουν τον ακροατή σε ένα δραματολογικό «εδώ και τώρα» [Πεφάνης 1998: 92]. Η ίδια η φύση των παραλογών χαρακτηρίζεται από έντο-

να δραματική διάσταση [Πούχγερ 1992: 309–330], αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι παραλογές εμφανίζουν τόσο συγγενική σχέση με το δράμα, και έχει ως συνέπεια την δραματοποίηση και τη διασκευή τους, όπου αναδεικνύονται τα παραμυθιακά τους μοτίβα, η απόδοση των ηρώων γίνεται σχηματικά, ενώ η δράση ξεφεύγει από την καθημερινότητα [Πεφάνης 2000: 279].

Η θεματογραφία της νεοελληνικής δραματοουργίας του 19^{ου} αιώνα αντλείται σε μεγάλο βαθμό από τον λαϊκό πολιτισμό, τον ηθογραφισμό και την *art naïf* [Πούχγερ 1992: 330] και ως έναν βαθμό μέχρι τις αρχές 20^{ου} αιώνα απηχούν την εθνικιστική ιδεολογία, η οποία διατηρείται μέχρι και την Κατοχή. Η δραματοποίηση των παραλογών σχετίζεται με την ηθογραφία και εξελίσσεται η φιλολογική τους μελέτη από Έλληνες ποιητές και συγγραφείς [Παλαμάς 1984: 303]. Στις θεατρικές διασκευές των παραλογών ενσωματώνονται στοιχεία των πνευματικών ρευμάτων της εποχής, όπως ο Συμβολισμός, ο Νατουραλισμός και ο Εξπρεσιονισμός, αλλά και πρώιμες μορφές του Παραλόγου και διάφορων φιλοσοφικών ρευμάτων, δίνοντας στα λαϊκά μοτίβα διαφορετική ιδεολογική φόρτιση και αποχωρώντας σταδιακά από την εποχή της «εθνικής αφύπνισης» [Παλαιολόγου 2012: 331]. Η παραλογή *Το γεφύρι της Άρτας* υπάρχει σε μια σειρά διασκευών στην Ελλάδα, τη Βουλγαρία, την Αλβανία, την Ουγγαρία και τη Ρουμανία [Πεφάνης 2000: 273, Πολίτης 2002: 148, Μέγας 1971: 35].

Το συγκεκριμένο θέμα προκάλεσε το ενδιαφέρον σε πολλούς συγγραφείς των Βαλκανίων και στην Ελλάδα οι γνωστότερες θεατρικές διασκευές είναι το ομότιτλο με την παραλογή έργο του Βουτιερίδη του 1905, *Το ανεχτίμητο* του Χόρν του 1906, *Η Θυσία* του Καζαντζάκη του 1910, το οποίο σε μεταγενέστερο χρόνο διασκευάστηκε από τον Καλομοίρη και τη Μυρτιώτισσα σε όπερα, και το έργο *Το γεφύρι της Άρτας* του Θεοτοκά του 1942. Σε όλες τις διασκευές πρωταγωνιστούν ο πρωτομάστορας και η ερωτευμένη αλλά τραγική σύζυγός του, που θυσιάζεται, αρχικά, για εκείνον και έπειτα για το κοινό καλό, και τα λειτουργούν, όπως και στην παραλογή, τα αρχέτυπα της Ιφιγένειας και του Σισύφου [Πεφάνης 2000: 273–274]. Παράλληλα, διασκευές δίνουν τη δυνατότητα νέων ερμηνειών με εύρος που ξεκινά από την ηθογραφική γραφικότητα και φτάνει ως την ηρωική δράση του Υπερανθρώπου του Νίτσε, ενώ εμπλέκουν την τελετουργική θυσία του μυστικιστικού εξπρεσιονισμού με τη συνειδησιακή σύγκρουση εξαιτίας των ενοχών [Πούχγερ 1992: 315].

Η τραγωδία του Βουτιερίδη εκφράζει την πίστη του στην λαϊκή παράδοση και τη δύναμη που έχει. Το έμμετρο αυτό έργο δεν έχει χωριστεί σε πράξεις

ή σκηνές και έχει χρησιμοποιηθεί η ομοιοκαταληξία σε κάποια μόνο σημεία. Ο δραματουργός πίστευε ότι το νεοελληνικό θέατρο όφειλε να στραφεί στις ρίζες του και να απομακρυνθεί από τη μίμηση ξένων προτύπων, ώστε η λαϊκή παράδοση να αποτελεί τη βασική αρχή του [Βουτιερίδης 1905a: 1–2]. Ο Βουτιερίδης εξαρχής εισάγει το στοιχείο της τραγικής ειρωνείας εκ μέρους της συζύγου του πρωτομάστορα, που ανησυχεί για το έργο του και εκείνον, και θέτει ήδη το θέμα της θυσίας μέσα στην οικογένειά τους με τη μορφή φόβου για τη ζωή του. Η μητέρα της αναιρεί αυτόν τον φόβο για τη ζωή του Θωμά, όμως επιβεβαιώνει σαν άλλος Κάλχας την απαίτηση θυσίας για το στέριωμα του γεφυριού [Βουτιερίδης 1905b: 5].

Ο δραματουργός εισάγει παραμυθιακά στοιχεία που δεν υπάρχουν στην παραλογή, όπως ο βασιλιάς και η διαταγή περαίωσης του έργου με τίμημα τη ζωή του πρωτομάστορα και των μαστόρων του, και με αυτόν τον τρόπο υποκινείται εναντίον του πρωτομάστορα [Βουτιερίδης 1905c: 4]. Ο Θωμάς νιώθει υπεράνθρωπος, είναι πραγματιστής μακριά από δοξασίες και μάγια, το μόνο που επιθυμεί είναι να κάμψει οποιοδήποτε εμπόδιο, αλλά αυτή του η έπαρση τον οδηγεί στην ύβρη, χωρίς ο ίδιος να το καταλαβαίνει [Βουτιερίδης 1905d: 5]. Το παραμυθιακό στοιχείο εμπλουτίζεται περαιτέρω με τη μάγισσα Δάφνη, που καταδεικνύει ως υπεύθυνους για την καταστροφή του γεφυριού τους πρόγονους του Θωμά και εγκιβωτίζει τον μύθο της αρπαγής της νεράιδας από θνητό, που αποτελεί κοινό παραμυθιακό μοτίβο. Το Στοιχείο του ποταμού αγαπούσε τη νεράιδα και απαιτούσε εκδίκηση από την οικογένεια του Θωμά, που με την τέχνη του θέλει να άρει την κατάρα από την οικογένειά του. Η ματαιότητα της διαφυγής από τη Μοίρα, της κατανίκησης των δυνάμεων της φύσης και της λογικής επίλυσης μεταφυσικών θεμάτων υπερτονίζεται στο τελευταίο μέρος και η θυσία είναι αναπόφευκτη για το κοινό καλό [Ρωμαιοί 1980: 182–184, Βουτιερίδης 1905e: 6, Βουτιερίδης 1905f: 6, Βουτιερίδης 1905d: 4].

Ο Παντελής Χορν έναν χρόνο αργότερα από τον Βουτιερίδη δημιουργεί, επηρεασμένος από την ίδια παραλογή, το τρίπρακτο δράμα *Το Ανεχτίμητο*, που ο ίδιος ο δραματουργός χαρακτήρισε ως «θεατρική φαντασία» [Χορν 1993: 200], και χρησιμοποιεί τον εναρκτήριο λόγο των παραμυθιών για να ξεκινήσει το έργο του [Αυδίκος 1995: 39, Μερακλής 2001: 48–49]⁶. Αντίθετα από την παραλογή, στην οποία είναι το τελευταίο στοιχείο που προστίθεται, στο έργο του Χορν γνωρίζουμε σχεδόν εξαρχής δια στόματος της πεθεράς

⁶ «στην Άρτα μια φορά κι έναν καιρό».

ότι οι δύο αδελφές της γυναίκας του πρωτομάστορα Ανδρέα έχουν θυσιάσει στο Στοιχειό του ποταμού [Χορν 1993: 204–205]. Η γυναίκα εκφράζει τον φόβο της και για την τρίτη κόρη, ο οποίος φαίνεται πιο απτός με την ανακοίνωση του «αλαφροϊσκιωτου» βοηθού ότι στο δάσος εμφανίστηκαν ξωτικά, νεράιδες και δαιμονικές υπάρξεις κοντά στο γεφύρι [Χορν 1993: 201].

Ο πρωτομάστορας του Χορν μοιάζει με τον πρωτομάστορα του Βουτιερίδη, καθώς αρνείται τις δεισιδαιμονίες και το υπερφυσικό στοιχείο, ενώ κανείς δεν θεωρεί ότι μπορεί να τον σταματήσει, και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την πεθερά του [Χορν 1993: 207–208]. Είναι και εκείνος, όπως και ο Θωμάς, πραγματιστής και πιστεύει ότι όλα επιτυγχάνονται με σκληρή και συνεχή δουλειά, ενώ τα μεταφυσικά φαινόμενα δεν τον αφορούν. Ο ίδιος είναι πρωτοπόρος, έχει φιλοδοξία να φέρει κάτι καινούριο στον τόπο του, καθώς έχει στραμμένο το βλέμμα στο μέλλον και έρχεται σε αντίθεση με το παρελθόν, τον φόβο και τις δεισιδαιμονίες. Μόνος αρωγός στα σχέδιά του είναι η γυναίκα του, η Φλανδρώ [Χορν 1993: 206–207, 215]⁷. Στον Ανδρέα εμφανίζονται, όπως και στον Θωμά νωρίτερα, στοιχεία του υπερανθρώπου, που αγωνίζεται με μόνη βοήθεια το ψυχικό του σθένος. Η Φλανδρώ θυσιάζει τα πάντα για εκείνον, χωρίς δεύτερη σκέψη, φορά ένα «ανεχτίμητο» δαχτυλίδι που σηματοδοτεί τη γενιά της και γύρω από αυτή τη λέξη χτίζεται η υπόθεση και η τραγική ειρωνεία, καθώς για τον Ανδρέα το «ανεχτίμητο» είναι εκείνη [Χορν 1993: 211]. Ο χρησμός εδώ έρχεται με τη μορφή ονείρου στην Φλανδρώ και ο καθαλάρης πάνω στο μαύρο άλογο που βλέπει προβλέπει τη διπλή έλευση του αδελφού και του θανάτου, αποτελώντας στοιχείο προοικονομίας [Χορν 1993: 202, 211], ενώ τον ρόλο του πουλιού παίρνει ο αλαφροϊσκιωτος Θύμιος.

Το δεύτερο μέρος του έργου πλησιάζει περισσότερο το παραμύθι, ενώ διαφοροποιείται από την ηθογραφία, καθώς ο Χορν δημιουργεί μια παιχνιδιάρικη μαγική ατμόσφαιρα, που γίνεται σκοτεινή και δυσάρεστη όταν το Στοιχειό ζητά από τον Ανδρέα να θυσιάσει την «ανεχτίμητη» για εκείνον Φλανδρώ [Χορν 1993: 233–234]. Η συγκεκριμένη δραματοποίηση δανείζεται στοιχεία και από μια δεύτερη παραλογή, εκείνη του *Κολυμπητή* [Πολίτης 2002: 151–152], και αυτό κάνει *Το Ανεχτίμητο* ένα συμπλήρωμα δύο παραλογών και όχι μια απλή διασκευή ή μια αναδημιουργία του αρχικού κειμένου [Παλαιολόγου 2012: 345]. Ο «υπεράνθρωπος» θα υποταχθεί στην εξουσία της Φύσης-Στοιχειού και υποκύπτει στη θυσία της αγαπημένης του, ενώ βρίσκεται

⁷ Σημαίνει αυτή που αγαπά τον άνδρα της και αναφέρεται σε μια παράδοση στη Σκιάθο [Πολίτης 1904: 150–151].

σε σύγκρουση και με την ανθρώπινη πλευρά του. Η αποδοχή του φόβου και της αδυναμίας γίνεται για αυτόν λύτρωση. Η Φλανδρώ από την άλλη θεωρεί ότι το «ανεχτίμητο» είναι αυτό που θα τη σώσει, αλλά μάταια, και ο Ανδρέας προσπαθεί να τη διασώσει, αλλά έρχεται αντιμέτωπος με τον λαό, που φοβάται τον άρχοντα, και έτσι, ο ντισεϊκός «υπεράνθρωπος» θα θυσιάσει την προσωπική ευτυχία μπροστά στο κοινό καλό [Χορν 1993: 242, 244].

Ο Καζαντζάκης ασχολήθηκε επίσης με το θέμα της συγκεκριμένης παραλογής, γράφοντας με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης το 1908 την τραγωδία *Η Θυσία*, που το 1910 αργότερα μετονομάστηκε σε *Πρωτομάστορας* και δημοσιεύτηκε με αφιέρωση στον Ίδα. Καθ' ομολογία του συγγραφέα την εποχή εκείνη έχει επηρεαστεί από τον Νίτσε και τον ντισεϊκό Ίδα [Πούχχερ 1995: 386, Καζαντζάκης 1965: 464, Πετράκου 2005: 207]. Ο συγγραφέας προσθέτει σημαντικά πρόσωπα, όπως η Μάνα και ο Τραγουδιστής, και τα θεατρικά στοιχεία και οι ιδεολογικές αντιφάσεις γίνονται αρκετά εμφανείς. Πιο αναλυτικά, αποτελεί ένα δραματικό κείμενο ολοκληρωμένο όχι μόνο σε επίπεδο κειμένου, αλλά και σκηνικά, και παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με την αρχαία τραγωδία, εφόσον ενυπάρχει η «ύβρις» και η «θεία δίκη», ενώ με το στήσιμο του γεφυριού επέρχεται η «κάθαρση» και η κατ' επέκταση λύτρωση του θεατή [Γραμματάς 1982: 47]. Όπως σε όλες διασκευές, και σε αυτή την περίπτωση κυριαρχεί η αγάπη του πρωτομάστορα για τη γυναίκα του Σμαράγδα — όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα δηλώνονται με την ιδιότητα — και δεν είναι επίσημη σύζυγος αλλά ερωμένη του και κόρη του άρχοντα [Πετράκου 2005: 208].

Ο πρωτομάστορας ξεχωρίζει τη δική τους σχέση από των υπόλοιπων εραστών προσδίδοντάς της ανώτερα χαρακτηριστικά και μετατρέπεται αργότερα εξαιτίας αυτών των χαρακτηριστικών σε απίστευτη σκληρότητα απέναντι στη Σμαράγδα [Ψηλορείτης 1910: 142]. Αντιπαραβαλλόμενη δύναμη η άδολη αγάπη του Τραγουδιστή για τη Σμαράγδα, που βρίσκεται ανάμεσα στον «υπεράνθρωπο» Πρωτομάστορα και τον «άνθρωπο» Τραγουδιστή και αποκτά μυθικές διαστάσεις ως πρόσωπο, καθώς συμβολίζει τη θυσία της φύσης μπροστά στον πολιτισμό [Ψηλορείτης 1910: 142–143]. Είναι εμφανές ότι ο συγγραφέας ενσαρκώνει τη Φύση στο πρόσωπο της γυναίκας και βάζει τον καινοτόμο πρωτομάστορα να επιλέξει μεταξύ του έρωτά του για τη Σμαράγδα και της κατάκτησης της φύσης. Ο πρωτομάστορας νιώθει ότι ο έρωτας τον αποδυναμώνει και τον απαρνιέται, για να ξεφύγει από τις απολαύσεις των κοινών θνητών και να κατακτήσει τους προσωπικούς του στόχους [Πετράκου 2005: 208–209, Ψηλορείτης 1910: 135].

Παρόλο που ο Καζαντζάκης θεωρεί παρακμιακή τη βαγκνερική μουσική, ωστόσο ο *Πρωτομάστορας* παρουσιάζει ομοιότητες με την τετραλογία το *Δαχτυλίδι των Νιμπελόγκεν* όχι μόνο σε επίπεδο μυθολογίας, αλλά και σε επίπεδο ιδεολογίας (διαταραχή της φυσικής αρμονίας), ενώ αξιοποιεί την παράδοση με παρόμοιο τρόπο με εκείνον του Βάγκνερ [Γλυτζουρής 2009: 44]. Η πορεία του ήρωα προς τον στόχο του είναι μοναχική και αυτό σίγουρα παραπέμπει σε παραμυθιακό ήρωα: έχει αυτοπεποιθήση, δεν δειλιάζει μπροστά σε τίποτα, ούτε και στον εαυτό του, και θυσιάζει την καρδιά του μπροστά σε όλους όσους είναι υποταγμένοι στη Μοίρα και το παρελθόν [Πετράκου 2005: 202–204, Γραμματάς 1982: 46–47].

Ο Γιώργος Θεοτοκάς δημιουργεί έναν ομότιτλο «δραματικό θρύλο σε πέντε εικόνες» με αφιέρωση στον Καζαντζάκη πάνω στην παραλογή *Το γεφύρι της Άρτας* σε πεζό λόγο με πρόσωπα χωρίς ονόματα. Η σύνθεση του Θεοτοκά έχει μεγάλη χρονική απόσταση από τα τρία προαναφερθέντα έργα και αυτό προϋποθέτει και διαφορετική ανάγνωση του έργου του. Η στροφή στην ελληνική παράδοση έγινε κατά τη διάρκεια της Κατοχής, η οποία ανόρθωσε την εθνική υπόσταση των καλλιτεχνών, που επιδίωξαν να βρουν τις «ρίζες» τους: μέσα σε αυτούς ήταν και ο Θεοτοκάς. Η μεταπολεμική ελληνική δραματουργία πασχίζει να αποστραφεί την παρωχημένη λαϊκή παράδοση και τους «υψιπετείς» εθνικούς οραματισμούς, σε αντίθεση με τον Θεοτοκά, που «κοιτά» πίσω στις ρίζες, όπως και άλλοι της γενιάς του (Σικελιανός, Καζαντζάκης, Πρεβελάκης κ.ά.), και ακόμα και μια εικοσαετία μετά τον πόλεμο δημιουργούνται έργα με ανάλογο περιεχόμενο που φέρουν τη σφραγίδα του πολέμου [Θεοτοκάς 1965: 7–8].

Όπως και στις παραλογές τα έργα αυτών των συγγραφέων κρατούν τα κεντρικά θεατρικά πρόσωπά τους, τα οποία έχουν υπερκόσμιες διαστάσεις και τον εθνικό τους χαρακτήρα. Ο πρωτομάστορας του Θεοτοκά είναι ατρόμητος, αλλά ανθρώπινος, περήφανος και αδιάφορος ως προς τον θάνατο, και ο συγγραφέας φροντίζει να τονίσει την αυτοπεποίθηση και την αποφασιστικότητά του. Αναζητά οποιοδήποτε μέσο για να στεριώσει το γεφύρι και στα χαρακτηριστικά του είναι εμφανείς οι επιρροές από το ανάλογο έργο του Καζαντζάκη. Υπερασπίζεται τα κεκτημένα του και τα παρουσιάζει με υπερηφάνεια. Ακόμα και η θυσία της γυναίκας του γίνεται με την ίδια αποφασιστικότητα, εφόσον το «κοινό καλό» είναι ανώτερο όλων, πόσο μάλλον της προσωπικής του ευτυχίας [Θεοτοκάς 1965: 83, 97].

Ο ρόλος του είναι συγκριμένος και προχωρά χωρίς να περιμένει έγκριση ή αναγνώριση από κανέναν. Ο έρωτας του προβάλλεται και θεωρείται

υπερβολικός για τους φύλακες του γεφυριού, ώστε να δημιουργηθεί ένα είδος «ύβρις», που διαταράσσει τις κοσμικές ισορροπίες. Ο πρωταγωνιστής κατηγορείται για υπερβολική αγάπη, ευτυχία και ηδονή, γεγονός που φτάνει στα όρια της αμαρτίας [Θεοτοκάς 1965: 76–77]. Η δημιουργικότητα και ο έρωτας αποτελούν ασυμβίβαστο, στοιχείο που είδαμε και στον *Πρωτομάστορα* του Καζαντζάκη [Παλαιολόγου 2012: 356].

Δυο μυστηριακά στοιχεία, που εισάγει ο Θεοτοκάς, η Σκιά και το Φάντασμα, κάνουν πιο έντονη την αίσθηση του μυστηρίου και επιτείνουν τη φοβερή ψυχική δοκιμασία του πρωταγωνιστή, που θα θυσιάσει τη γυναίκα του για το καλό όλων. Η Γριά αποσύρει την κατάρα από τον πρωτομάστορα από οίκτο, καθώς ο πρωτομάστορας θεωρείται πλέον απосυνάγωγος [Θεοτοκάς 1965: 101]. Η παρουσία της κάνει αισθητή την αντίθεση ορθολογισμού και δεισιδαιμονίας — Μοίρας — παράδοσης. Ο Θεοτοκάς προσθέτει κι άλλη σκηνή, στην οποία ο πρωτομάστορας χρόνια μετά επιστρέφει στο γεφύρι ημίτρελος για να ζητήσει συγχώρεση από το φάντασμα της γυναίκας του, που τον περιμένει εκεί, και παραβιάζει την ενότητα του χρόνου, όταν απευθύνει τον λόγο στους σύγχρονους του για να τους αφυπνίσει.

4. Συμπεράσματα

Η ελληνική παράδοση είναι εύλογο να αποτελεί πηγή έμπνευσης για την νεοελληνική δραματοουργία, καθώς τα μοτίβα που χρησιμοποιεί συνδέονται με τα αντίστοιχα αρχέτυπα τους στην αρχαιότητα. Το θέμα της θυσίας για το κοινό καλό δεν συναντάται για πρώτη φορά στην παραλογή *Το γεφύρι της Άρτας*, αλλά είναι ήδη γνωστό στην κλασική αρχαιότητα με τη θυσία της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και ακόμα παλαιότερα με την θυσία του «φαρμακού» κατά τη διάρκεια των Θαρρηλίων. Οι Έλληνες δραματουργοί είδαν το θέμα της θυσίας για το κοινό καλό με διαφορετική ματιά, καθώς ο Βουτιεριδής, ο Καζαντζάκης και ο Χορν, επηρεασμένοι από την εθνική αφύπνιση, προσέτρεξαν στις «ρίζες» για να τονώσουν το εθνικό αίσθημα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Σε ανάλογη ανάγκη εθνικής παλιγγενεσίας κατά τη διάρκεια της Κατοχής στις ρίζες στράφηκε και ο Θεοτοκάς για να αφυπνίσει την εθνική συνείδηση των συγχρόνων του. Ακόμα και στη σύγχρονη εποχή το θέμα του γεφυριού συγκινεί τον καλλιτεχνικό κόσμο, που το διαβάσει μέσα από το σύγχρονο πρίσμα, όπως η Μαριάννα Κάλμπαρη, η οποία βλέπει τον θρύλο από την πλευρά του θύματος. Για εκείνη το χτίσιμο στο γεφύρι σηματοδοτεί τη θυσία των προσωπικών αναγκών και θέλω της κάθε γυναίκας για τη λειτουργία της οικογένειας, ώστε ο άνδρας να ασχοληθεί με τα «μεγά-

λα έργα». Οι θυσιαζόμενες μπορεί να είναι οι βίαια δολοφονημένες, οι κακοποιημένες ή ακόμα και οι εγκλωβισμένες γυναίκες σε όλη την ανθρωπότητα.

Βιβλιογραφία

- Αριστοτέλης. *Περί ποιητικής*. Τόμος 34. Αθήνα: Κάκτος, 1992.
- Αυδίκος Ε. Γ. *Το λαϊκό παραμύθι*. Θεωρητικές Προσεγγίσεις. Αθήνα: Οδυσσέας, 1995.
- Βουτιερίδης Η. *Στοχασμοί και σημειώματα για το θέατρό μας και για μια τραγωδία* // Ο Νουμάς 3(146), 1905a. Σ. 1–5.
- Βουτιερίδης Η. *Στοχασμοί και σημειώματα για το θέατρό μας και για μια τραγωδία* // Ο Νουμάς 3(147), 1905b. Σ. 4–5.
- Βουτιερίδης Η. *Στοχασμοί και σημειώματα για το θέατρό μας και για μια τραγωδία* // Ο Νουμάς 3(149), 1905c. Σ. 1–5.
- Βουτιερίδης Η. *Το γεφύρι της Άρτας* // Ο Νουμάς 3(148), 1905d. Σ. 5.
- Βουτιερίδης Η. *Το γεφύρι της Άρτας* // Ο Νουμάς 3(150), 1905e. Σ. 6.
- Βουτιερίδης Η. *Το γεφύρι της Άρτας* // Ο Νουμάς 3(15), 1905f. Σ. 6.
- Βουτιερίδης Η. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Τόμος Β΄. Αθήνα: Ζηκάκη, 1924.
- Γλυτζουρή Α. *Πόθοι Αετού και Φτερά Πεταλούδας*. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2009.
- Γραμματάς Θ. *Ξαναδιαβάζοντας το έργο του Νίκου Καζαντζάκη* // Διαβάζω 51, 1982. Σ. 40–60.
- Γρηγοριάδης Ν., Καρβέλης Δ., Μπαλάσκας Κ., Παγανός Γ. *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΟΕΔΒ, 1981.
- Δημαράς Κ. Θ. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση, 2000.
- Ιωάννου Γ. *Το δημοτικό τραγούδι*. Παραλογές. Αθήνα: Εστία, 2006.
- Θεοτοκάς Γ. *Το Γεφύρι της Άρτας* // Θεατρικά Έργα Α΄, Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο. Αθήνα: Εστία, 1965. Σ. 62–110.
- Καζαντζάκης Ν. *Γράμμα 236* // Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη. Αθήνα: Ελένη Ν. Καζαντζάκη, 1965.
- Κορδάτος Γ. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1983.
- Κοσμοπούλου Δ. *Η διαλεκτική του χώρου και ο εγκλεισμός στο θέατρο*. Αθήνα: Δρόμων, 2018.
- Κοσμοπούλου Δ. *Θεατρική γραφή και Θεωρία του σημείου*. Αθήνα: Δρόμων, 2020.
- Κυριακίδης Σ. Π. *Αι ιστορικά αρχαί της Δημόδους Νεοελληνικής Ποιήσεως*. Λόγος Πρυτανικός. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1934.
- Κυριακίδης Σ. Π. *Το δημοτικό τραγούδι*. Συναγωγή μελετών, επιμ.: Α. Κυριακίδου–Νέστορος. Αθήνα: Ερμής, 1990.

- Μέγας Γ. Α. Εισαγωγή. Θεμελίωσης κτισμάτων δι' ανθρωποθυσίας. Μύθος και Πραγματικότητα // Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας 27, 1971. Σ. 27–33.
- Μερακλής Μ. Γ. Το ελληνικό παραμύθι // Τα παραμύθια μας. Αθήνα: ΕΝΤΟΣ, 2001.
- Παλαιολόγου Χ. Παραμυθιακά Στοιχεία και Μοτίβα στην Ελληνική δραματοουργία του 20^{ου} αιώνα (1890–1980). Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: ΕΚΠΑ, 2012.
- Παλαμας Κ. Άπαντα. Τόμος ΙΓ'. Αθήνα: Γκοβόστη, 1984.
- Πετράκου Κ. Ο Καζαντζάκης και το θέατρο. Αθήνα: Μίλητος, 2005.
- Πεφάνης Γ. Π. Το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλόγων. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης // Θέματα Λογοτεχνίας 8, 1998. Σ. 93–109.
- Πεφάνης Γ. Π. Το τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας ως γέφυρα μεταξύ δημοτικής ποίησης και δράματος (Ηλ. Βουτιερίδης, Π. Χορν, Ν. Καζαντζάκης, Γ. Θεοτοκάς κ.ά.) // Παρουσία. Τόμοι ΙΓ'–ΙΔ'. Αθήνα: Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, 2000. Σ. 273–323.
- Πολίτης Ν. Το Δημοτικόν Άσμα Περί του Νεκρού Αδελφού // Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος. Τόμος Β'. Αθήνα: Αφών Περρή, 1884.
- Πολίτης Ν. Παραδόσεις. Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του Ελληνικού λαού. Τόμος Α'. Αθήνα: Ιστορική Έρευνα, 1904.
- Πολίτης Ν. Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού. Αθήνα: Εκάτη, 2002.
- Πούγχερ Β. Η Παραλογή και το δράμα // Το Θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές Επισημάνσεις. Αθήνα: Παϊρίδη, 1992. Σ. 309–330.
- Πούγχερ Β. Φιλολογικά και Θεατρολογικά Ανάλεκτα. Αθήνα: Καστανιώτης, 1995.
- Ραγκαβής Α. Ρ. Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας. Τόμος Α'. Αθήνα: Κωνσταντινίδου, 1888.
- Σπυριδάκης Κ. Γ. Εισαγωγή // Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Εκλογή). Τόμος Α'. Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου, αρ. 7. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1958.
- Τερζοπούλου Μ. Το λέγαν έτσι, σαν παραμύθι... // domnasamiou.gr. 2006. Διαθέσιμο στο: <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.albums&id=30>.
- Χορν Π. Λίγα λόγια // Τα Θεατρικά. Τόμος Α'. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλιανδρή — Χορν, 1993. Σ. 183–268.
- Ψηλορείτης Π. Ο Πρωτομάστορας. Αθήνα: Παναθηναίων, 1910.
- Bremmer J. Scapegoat Rituals in Ancient Greece // Harvard Studies in Classical Philology 87, 1983. P. 299–320.
- Burkert W. Ελληνική Μυθολογία και Τελετουργία. Δομή και Ιστορία. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1997.
- Jakobson R., Bogatyrev P. Folklore as a Special Form of Creation // Folklore Forum 13(1), 1980. P. 1–21.
- Macco K. A. J. Analysis of a Scapegoat Sacrifice at the Ancient Greek Thargelia Festival, 2018. Available at: https://www.academia.edu/38024068/Analysis_of_a_Scapegoat_Sacrifice_at_the_Ancient_Greek_Thargelia_Festival.
- Nesselrath H. G. Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία. Τόμος Α'. Αθήνα: Παπαδήμας, 2003.

Vernant J. P. Vidal Naquet P. Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα. Τόμος Α΄.
Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1988.

Zaidman L. B., Schmitt-Pantel P. Η θρησκεία στις Ελληνικές πόλεις της Κλασικής
εποχής. Αθήνα: Πατάκης, 2017.

The Bridge of Arta at the theater

D. Kosmopoulou

Hellenic Open University, Athens, Greece
dkosmopoulou@gmail.com

The present comparative study will deal with one of the most popular legends, according to the theory of reception and comparative grammar, which can relate the sacrificing girl to the archetype of Iphigenia. *The Bridge of Arta* has been a source of inspiration for many writers and its legend is alive not only in Greece but also in the entire Balkans. In addition, plays based on this allegory have been created, such as that by Voutieridis, who wrote the play of the same title which was serialized in Numas, and the dramatic legend in five images by Theotokas. Kazantzakis was also inspired by the legend in question and wrote the tragedy *O Protomastoras (Sacrifice)*, which was adapted by Kalomiris and Myrriotissa in the opera under the same name. Also, Pantelis Horn made a dramatic adaptation of the legend entitled *The Priceless*, which differs from the other two but communicates with them intertextually.

Keywords: *legend, intertextuality, comparative grammar, reception theory, folk song (paralogi)*

References

- Aristotle.* Peri poititikis. Vol. 34. Athens: Kaktos, 1992.
Avdikos E. G. To laiko paramythi. Theoritikes Prosengiseis. Athens: Odysseas, 1995.
Voutieridis I. Stochasmoi kai simeiomata gia to teatro mas kai gia mia tragodia // O Noumas 3(146), 1905a. P. 1–5.

- Voutieridis I.* Stochasmoi kai simeiomata gia to theatro mas kai gia mia tragodia // O Noumas 3(147), 1905b. P. 4–5.
- Voutieridis I.* Stochasmoi kai simeiomata gia to theatro mas kai gia mia tragodia // O Noumas 3(149), 1905c. P. 1–5.
- Voutieridis I.* To giofyri tis Artas // O Noumas 3(148), 1905d. P. 5.
- Voutieridis I.* To giofyri tis Artas // O Noumas 3(150), 1905e. P. 6.
- Voutieridis I.* To giofyri tis Artas // O Noumas 3(15), 1905f. P. 6.
- Voutieridis I.* Istoria tis Neoellinikis Logotechnias. Vol. 2. Athens: Zikaki, 1924.
- Glytzouris A.* Pothoi Aetou kai Ftera Petaloudas. To proimo theatriko ergo tou Nikou Kazantzaki kai oi evropaiques protopories tis epochis tou. Iraklion: Crete University Press, 2009.
- Grammatas Th.* Xanadiavazontas to ergo tou Nikou Kazantzaki // Diavazo 51, 1982. P. 40–60.
- Grigoriadis N., Karvelis D., Balaskas K., Paganos G.* Keimena Neoellinikis Logotechnias. Athens: OEDV, 1981.
- Dimaras K. Th.* Istoria tis Neoellinikis Logotechnias. Athens: Gnosi, 2000.
- Ioannou G.* To dimotiko tragoudi. Paraloges. Athens: Estia, 2006.
- Theotokas G.* To Gefyri tis Artas // Theatrika Erga A', Neoelliniko Laiko Theatro. Athens: Estia, 1965. P. 62–110.
- Kazantzakis N.* Gramma 236 // Tetrakosia grammata tou Kazantzaki ston Prevelaki. Athens: Eleni N. Kazantzaki, 1965.
- Kordatos G.* Istoria tis Neoellinikis Logotechnias. Vol. 1. Athens: Epikairotita, 1983.
- Kosmopoulou D.* I dialektiki tou chorou kai o egkleismos sto theatro. Athens: Dromon, 2018.
- Kosmopoulou D.* Theatriki grafi kai Theoria tou simeiou. Athens: Dromon, 2020.
- Kyriakidis S. P.* Ai istorikai archai tis Dimodous Neoellinikis Poiiseos. Logos Prytanikos. Thessaloniki: University of Thessaloniki, 1934.
- Kyriakidis S. P.* To dimotiko tragoudi. Ed: A. Kyriakidou–Nestoros. Athens: Ermis, 1990.
- Megas G. A.* Eisagogi. Themeliosis ktismaton di' anthropothysias. Mythos kai Pragmatikotita // Laografia. Deltion tis Ellinikis Laografikis Etaireias 27, 1971. P. 27–33.
- Meraklis M. G.* To elliniko paramythi // Ta paramythia mas. Athens: ENTOS, 2001.
- Palaiologou Ch.* Paramythiaka Stoicheia kai Motiva stin Elliniki dramaturgia tou 20ou aiona (1890–1980). Doctoral Dissertation. Athens: EKPA, 2012.
- Palamas K.* Apanta. Vol. 13. Athens: Gkovosti, 1984.
- Petrakou K.* O Kazantzakis kai to theatro. Athens: Militos, 2005.
- Pefanis G. P.* To zitima tis dramatopoiisis ton paralogon. Treis periptoseis: Eftaliotis, Papantoniou, Alithersis // Themata Logotechnias 8, 1998. P. 93–109.
- Pefanis G. P.* To tragoudi tou Gefyriou tis Artas os gefyra metaxy dimotikis poiisis kai dramatos (Il. Voutieridis, P. Chorn, N. Kazantzakis, G. Theotokas k.a.) // Pa-

- rousia. Vols. 13–14. Athens: Faculty of Philosophy of University of Athens, 2000. P. 273–323.
- Politis N.* To Dimotikon Asma Peri tou Nekrou Adelfou // Deltion tis Istorikis kai Ethnologikis Etaireias tis Ellados. Vol. 2. Athens: Afon Perri, 1884.
- Politis N.* Paradoxeis. Meletai peri tou viou kai tis glossis tou Ellinikou laou. Vol. 1. Athens: Istoriki Erevna, 1904.
- Politis N.* Eklogai apo ta tragoudia tou ellinikou laou. Athens: Ekati, 2002.
- Puchner W.* I Paralogi kai to drama // To Theatro stin Ellada. Morfologikes Episimanseis. Athens: Pairidi, 1992. P. 309–330.
- Puchner W.* Filologika kai Theatrologika Analekta. Athens: Kastaniotis, 1995.
- Ragkavis A. R.* Lexikon tis Ellinikis Archaialogias. Vol. 1. Athens: Konstantinidou, 1888.
- Spyridakis K. G.* Eisagogi // Ellinika dimotika tragoudia (Eklogi). Vol. 1. Dimosiev-mata tou Laografikou Archeiou, ar. 7. Athens: Academy of Athens, 1958.
- Terzopoulou M.* To legan etsi, san paramythi... // domnasamiou.gr, 2006. Available at: <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.albums&id=30>.
- Chorn P.* Liga logia // Ta Theatrika. Vol. 1. Athens: Idryma Goulandri — Chorn, 1993. P. 183–268.
- Psiloreitis P.* O Protomastoras. Athens: Panathinaion, 1910.
- Bremmer J.* Scapegoat Rituals in Ancient Greece // Harvard Studies in Classical Philology 87, 1983. P. 299–320.
- Burkert W.* Elliniki Mythologia kai Teletourgia. Domi kai Istorika. Athens: M.I.E.T., 1997.
- Jakobson R., Bogatyrev P.* Folklore as a Special Form of Creation // Folklore Forum 13(1), 1980. P. 1–21.
- Macco K. A. J.* Analysis of a Scapegoat Sacrifice at the Ancient Greek Thargelia Festival, 2018. Available at: https://www.academia.edu/38024068/Analysis_of_a_Scapegoat_Sacrifice_at_the_Ancient_Greek_Thargelia_Festival.
- Nesselrath H. G.* Eisagogi stin Archaiognosia. Vol. 1. Athens: Papadimas, 2003.
- Vernant J. P. Vidal Naquet P.* Mythos kai Tragodia stin Archaia Ellada. Vol. 1. Athens: Zacharopoulos, 1988.
- Zaidman L. B., Schmitt-Pantel P.* I thriskeia stis Ellinikes poleis tis Klasikis epochis. Athens: Pataki, 2017.

ΤΟ ΦΥΣΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΟ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΑΤΙΑ ΤΗΣ ΝΙΚΗΣ ΜΑΡΑΓΚΟΥ

Φ. Π. Μανακίδου

*Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Κομοτηνή, Ελλάδα
fmanakid@helit.duth.gr*

Η μελέτη αφορμάται από την πολύπλευρη καλλιτεχνική δημιουργία της Κύπριας Νίκης Μαραγκού η οποία υπήρξε ποιήτρια, πεζογράφος, εικαστικός και φωτογράφος. Η εισήγηση ερμηνεύει την καλλιτεχνική δημιουργία της Μαραγκού ως ένα μίγμα από φυσικό και μεταφυσικό, που συνδιαλέγονται μεταξύ τους. Θαδειχθεί ότι η ματιά του καλλιτέχνη λειτουργεί φωτογραφικά, ως μια φωτογράφιση τόσο του ορατού όσο και του αόρατου κόσμου.

Λέξεις-κλειδιά: Νίκη Μαραγκού, φωτογραφία, φυσικό, μεταφυσικό

1. Το ερώτημα

Η Νίκη Μαραγκού γεννήθηκε στη Λεμεσό 1948 και σκοτώθηκε πρόωρα σε αυτοκινητιστικό ατύχημα στην Αίγυπτο καθοδόν για το αγαπημένο της Φαγιούμ το 2013. Υπήρξε μια εμβληματική προσωπικότητα σε πολλούς τομείς στους οποίους έδρασε με παρουσία που επηρέασε σημαντικά την πολιτιστική ζωή της Μεσογείου, όπως δείχνουν πολλές διακρίσεις εν ζωή, μεταξύ αυτών της Ακαδημίας Αθηνών το 2006 για την ποιητική της συλλογή *Divan*, και το βραβείο Καβάφη της Αλεξάνδρειας το 1998.

Μια καλή παρουσίαση του εαυτού της έδωσε η ίδια σε ένα σύντομο αυτοβιογραφικό σημείωμα:

Γεννήθηκα το 1948 στη Λεμεσό. Ο πατέρας μου ήταν από την Αμμόχωστο και η μάνα μου από την Κοζάνη. Αυτό με βοήθησε να διατηρήσω μια πλατειά εικόνα του ελληνικού ορίζοντα μεγαλώνοντας στο ανατολικότερο του σημείο. Αισθάνομαι ότι υπήρξαμε μια τυχερή γενιά που βίωσε ακραίες καταστάσεις. Από τη γιαγιά μου στον αργαλειό, τους γύφτους με αρκούδες να χορεύουν στους

σημερινούς υπολογιστές. Σπούδασα στο Βερολίνο και χρειάστηκα τα αποχωνωτικά μεσημέρια της Λευκωσίας για να ξαναθυμηθώ ποια είμαι. Έκανα διάφορες δουλειές, δίδαξα κεραμική σε τυφλούς, εργάστηκα δέκα χρόνια στο θέατρο, έκανα 6 εκθέσεις ζωγραφικής και χαρακτικής. Το κεντρικό όμως σημείο στη ζωή μου υπήρξε πάντα η σχέση μου με τη γλώσσα, την αρχαία, τη βυζαντινή, τη νέα. Γι' αυτό άνοιξα βιβλιοπωλείο στη Λευκωσία από το 1980 για να έχω όλα τα βιβλία που θέλω, γι' αυτό ξαναπήγα πίσω στο πανεπιστήμιο ψάχνοντας για λέξεις για τα νέα παιγνίδια μου.

Το 2017 είχε γίνει ένα συνέδριο αφιερωμένο στη Μαραγκού, όπου είχα εστιάσει σε δύο άλλα έργα της, το Nicossiensis και ποιήματα από τη συλλογή *Αρχή Ινδίκτου* [Μανακίδου 2019: 129–147]¹. Αντικείμενο της μελέτης ήταν ό,τι όρισα ως «εκφραστικοί περίπατοι»² στην ποίησή της, καθώς υπάρχει ένα έντονο στοιχείο περιπλάνησης. Σε αυτούς τους περιπάτους μείζονα ρόλο παρατηρείται ότι παίζουν η όραση, το βλέμμα του καλλιτέχνη, ο οποίος αξιοποιεί τους περιπάτους ως τόπους έμπνευσης. Είχα επισημάνει ότι το έργο της είναι ένα έργο αισθήσεων που όμως δεν σταματά στα ορατά. Υποστήριξα ότι η Μαραγκού αναζητεί όσα βρίσκονται πίσω από τα φαινόμενα με έναν τρόπο που είχα ορίσει ως μια μεταφυσική των αισθήσεων και έκανα λόγο για «θνητή περατότητα», όπου «ο κόσμος... αποκτά το νόημα του απεριόριστου»:

«η Μ. κατάλαβε την παραμονή της στην τέχνη με το νόημα της ισορροπίας ανάμεσα στην ενήδονη και την ασκητική ζωή, όπως διαβάζουμε στην «Ονειρετησία». Πάνω απ' όλα βίωσε ως απόλυτη αλήθεια ότι η ζωή είναι μια κατάσταση προσωρινή, ένα πέρασμα μέσα από το τοπίο, **όποιο είναι αυτό, που αξίζει υπό τον όρο της δημιουργίας...**» και ότι «στο τέλος όλων εκείνο που μένει είναι η χαρά της ζωής, η «θρησκεία της ευτυχίας» όπως είπε η Woolf για τον Sterne. Κι ας είναι μια χαρά περαστική (ή μήπως δεν είναι;)» [Μανακίδου 2019: 147, πρβ. 139]³.

¹ Η παρούσα μελέτη αποτελεί επανυξημένη μορφή της παρουσίας που έγινε τον Φεβρουάριο του 2024 σε διημερίδα με θέμα *Η τροχιά της Νίκης Μαραγκού στα Γράμματα και τις Τέχνες* από την Λεβέντειο Πινακοθήκη και το King's College London. Στον φίλο Κωνσταντή Καντούνα με τον οποίον μοιραζόμαστε τη μνήμη της Νίκης αφιερώνω αυτές τις σκέψεις.

² Ως ενισχυτικό εκείνης της παρουσίας θα πρόσθετα πολλά σημεία από το πεζογράφημα *Γεζούλ* όπου η αφηγήτρια ομολογεί πώς έκανε αναγνωριστικούς περιπάτους στην περιοχή του Κεραμικού και τα πέριξ για να ανακαλύψει τα σημάδια της βιογραφίας που οδήγησε στο βιβλίο.

³ «Οι όροι της κίνησης τίθενται ως μια ισορροπία ανάμεσα στην ενήδονη και την ασκητική ζωή» [Μανακίδου 2019: 147, πρβ. 139].

Σε μεγάλο βαθμό η παρούσα μελέτη εφάπτεται και συμπληρώνει την πρώτη. Εδώ σκοπεύω να δω πώς λειτουργεί η ματιά του καλλιτέχνη ως φωτογραφική τόσο του ορατού όσο και του αόρατου κόσμου. Δύο θα είναι τα πεδία παρουσίασης: ένα πεζογραφικό μικρό έργο που στηρίζεται σε φωτογραφίες και μια σειρά από ποιήματα από την μεταθανάτια ποιητική συλλογή *Προς αμυδράν ιδέαν*. Θαδειχθεί ότι η καλλιτεχνική δημιουργία της Μαραγκού μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα μίγμα από φυσικό και μεταφυσικό, με την έννοια ότι ένας τόπος, μια ιστορία ως άκουσμα, ένα βίωμα προσωπικό, μια σχέση με κάποιον ή κάποια, εκκρεμούν μεταξύ φυσικού και μεταφυσικού με τρόπο που αυτά παύουν να υπάρχουν αυθύπαρκτα ή διακριτά μεταξύ τους, αλλά συνδιαλέγονται μέσα σε μια ατμόσφαιρα ηρεμίας, παρηγορίας, και συμπάθειας όπως ένα χάδι παρηγορητικό (και για αυτό πρόσκαιρο) και πώς η περατότητα μεταμορφώνεται στο άπειρο ενός καλλιτεχνικού προϊόντος, είτε αυτό είναι ποίημα ή πεζός λόγος είτε και φωτογραφία.

Στην συλλογή *Προς αμυδράν ιδέαν* αυτή η συνύπαρξη φυσικού και μεταφυσικού κατοχυρώνεται από την γυναικεία ταυτότητα, η οποία παρουσιάζεται να διαθέτει μία εκ φύσεως ενισχυμένη θρησκευτικότητα ή μάλλον «ιερότητα της ζωής», όπως λέγεται χαρακτηριστικά και ως κοινή ιδιότητα γεφυρώνει ακόμα και διακριτές θρησκευτικές ομάδες, αυτές των Χριστιανών και των Τουρκάλων γυναικών:

Σκέφτομαι τις γυναίκες που ξυπνούσαν
με το άστρο της πορνής για να ζυμώσουν.
Τις Χριστιανές με προζύμι που είχαν φτιάξει
από τον αγιασμό της ημέρας του Σταυρού
και τις Τουρκάλες με νερό από τα πρωτοβρόχια.
Και οι δύο κουβαλούσαν τα βρέφη στη ράχη τους
και τη γνώση τους για **την ιερότητα της ζωής**.
Οι άντρες τους καμιά φορά το ξεχνούσαν⁴.

(ΤΟ ΠΡΟΖΥΜΙ)

2. Η καλλιτεχνική πολυτροπία της Νίκης Μαραγκού

Ο Γ. Π. Σαββίδης είχε χαρακτηρίσει την Μαραγκού, όταν τη γνώρισε και προσωπικά και καλλιτεχνικά, με τον οδυσσειακό χαρακτηρισμό *πολύτρο-*

⁴ Από προσωπική εμπειρία γνωρίζω ότι η Μαραγκού θαύμαζε τον 103ο ψαλμό της Εσπερινής ακολουθίας που περιλαμβάνει όλη τη δημιουργία με έναν τρόπο εικαστικής περιγραφής που κατονομάζει όλα τα αντικείμενα του υλικού κόσμου καταγιασμένα από την αύρα της θεϊκής τους δημιουργίας.

πη (και αξίζει να σκεφτούμε την αμφισημία αυτού του ομηρικού επιθέτου που ανήκει μόνον στον Οδυσσέα και σημαίνει μεταφορικά αυτός που έχει πολλούς τρόπους δηλ. σχέδια στο νου του αλλά και κυριολεκτικά αυτός που περιπλανιέται πολύ). Αν σε αυτό προσθέσουμε και την εξαιρετική και πολυπαινεμένη ομόφωνα μαγειρική της ιδιότητα⁵, τότε η παλέτα των αισθήσεων συμπληρώνεται και με τη γεύση. Αυτή την πολυτροπία την βλέπουμε στην τριπλή ιδιότητα της Μαραγκού ως συγγραφέως, ζωγράφου και φωτογράφου (με αυτή τη σειρά). Στην ιστοσελίδα της συστήνεται ως writer-painter⁶ και ορίζει τον τρόπο της δουλειάς της ως μια συλλογή εικόνων που ανασυντίθενται μαγικά και με τον τρόπο αυτό ορίζει μια εικαστική πολυδιάστατη δημιουργία⁷:

«μια ζωή μάζενα εικόνες, λέξεις, πετραδάκια από το χωράφι... είναι η ανασύνθεση αυτών των εικόνων μια μαγική υπόθεση... που γίνεται δεν ξέρω πώς, όπως όταν ανακατεύεις χρώματα στην παλέτα και βγαίνει ξαφνικά ένα σχέδιο».

Ως **συγγραφέας** η Νίκη συνένωσε την αυτοβιογραφία με την ιστορία⁸ και ειδικά με την χρονογραφία, το παραμύθι με τις αυτούσιες διηγήσεις, τις λέξεις τις δικές της με τις λέξεις πολλών άλλων που υποδόρια της υπαγόρευε η εμμονική της φιλιαναγνωσία⁹ ήδη από την νιότη της και που την οδήγησε στα «πολλά λόγια των άλλων», μέσα στην δική της πρωτότυπη γραφή και τούμπαλιν από τη δική της πρωτότυπη γραφή επέστρεφε στα πολλά λόγια των άλλων [Ταμπακάκη 2019: 56–59, 70–75]. Το παιγνίδι με το παρελθόν

⁵ Π.χ. [Ταμπακάκη 2019: 38 και Παπαργυρίου 2019: 233].

⁶ Βλ. την επισήμανση στο [Παπαργυρίου 2019: 223, σημ. 595].

⁷ Συνέντευξη στον Μισέλ Φάις στην *Ελευθεροτυπία*.

⁸ Για την συνεχή σχέση της με την ιστορία μέσα στην Αμμόχωστο όπου μεγάλωσε βλ. π.χ. *Γεζούλ* σ. 47. Τα «ερείπια εκκλησιών» είναι εμβληματικό κομμάτι αυτής της σχέσης (πβ. σ. 51: «δεν είναι μία και δύο οι εκκλησίες, το μέρος είναι γεμάτο...»).

⁹ Βλ. *Γεζούλ* «να περπατώ στους δρόμους των βιβλίων, που είναι οι μόνοι αληθινοί. Να ψάχνω ένα κλειδί, κάτι που θα αναγνωρίσω...» (σ. 23: βλ. [Ταμπακάκη 2019: 184 και 197]). Στο αυτοβιογραφικό της σημείωμα (στη προσωπική της ιστοσελίδα): «έγινα βιβλιοπώλης για 27 χρόνια, για να έχω όλα τα βιβλία που θέλω και γι' αυτό ξαναπήγα στο Πανεπιστήμιο ψάχνοντας λέξεις για τα νέα παιγνίδια μου» (βλ. [Ταμπακάκη 2019: 71 και σημ. 179] για μία συνέντευξη της Μαραγκού στην *Σχίζα* 2013 (για την κυκλολογική βιβλιοθήκη του θεού της στην Αμμόχωστο: «εκεί έμαθα τη μυρωδιά του παλιού βιβλίου»). Για τον *Κοχλία* και τα βιβλία βλ. [Ταμπακάκη 2019: 70–75]. Για το έργο του περιοδικού *Κοχλίας* της Θεσσαλονίκης με τα 21 τεύχη του, βλ. το αφιέρωμα του Μπιλιέτου, Κώστας Κουρουδής, Παιανία 1997, *Το περιοδικό Κοχλίας. Θεσσαλονίκη (1945–1948), εισαγωγή, συνεντεύξεις, βιβλιογραφία*.

και το παρόν και η ανάδειξη μιας δυναμικής σχέσης αναμεταξύ τους είναι μια τεχνική που η Μαργακού μοιράζεται με ποιητές όπως ο Καβάφης, ο Σεφέρης. Εδώ δεν ενδιαφέρει η αναγνωστική προπαίδεια της ποιήτριας που σίγουρα θα χρειαζόταν πολλή και ενδελεχή διερεύνηση, αφού τη διέκρινε η δεδηλωμένη αναγνωστική manía που την οδήγησε να φτιάξει ένα βιβλιοπωλείο μόνο και μόνο για να μπορεί να έχει όλα τα βιβλία δίπλα της¹⁰.

Η ιστορική διάσταση της γραφής της, ποιητικής και πρόζας, η συνεχής παραπομπή σε ιστορίες και ιστορικά πρόσωπα, η τραυματική σχέση που γίνεται αισθητή συνήθως υποδόρια [Ταμπακάκη 2019: 192–197, Νικολοπούλου 2019: 241–256] ή κάποτε ξεπηδά και σκίζει το αθώο κείμενο, είναι θέματα που έχουν επισημανθεί. Αυτή η διάσταση του χρόνου ως παρελθόντος που επηρεάζει το παρόν ενδιαφέρει και την φωτογραφική ματιά της.

Ως ζωγράφος συνένωσε τις εικόνες της δικής της ζωής από τα θαλασσινά τοπία, τους λειμώνες της Πάφου, τα νερά της μεσογειακής θάλασσας με εμμονή σε συγκεκριμένα τοπία, άνθη, αιώρες, πάντοτε ειδυλλιακές και αβρές σκηνογραφίες νεκρής φύσης στην ύπαιθρο ή σε μια βεράντα. Επιπλέον σημαντικό ρόλο στον τρόπο που βλέπει αποτέλεσε και η μαθητεία της στην αγιογραφία, την οποία είχε σπουδάσει με συγκινητική σοβαρότητα κοντά σε δασκάλους ολκής. Ενδεικτικά έργα είναι η συλλογή *Nicossienses* (2006) και το λεύκωμα *Θάλασσα* (2013) που εκδόθηκε μεταθανάτια και είχε ήδη σχεδιάσει μαζί με τη φωτογράφο Selma Ancira¹¹. Στα *Παραμύθια της Κύπρου* συνεργάστηκε με τον γνωστό αγιογράφο Γιώργο Κόρδη. Σε αυτή την ζωγραφική πλευρά σημαντικό ρόλο έπαιξαν φυσικά και οι προσωπικές της γνωριμίες με σημαντικότετους ζωγράφους όπως ο Διαμαντής ή ο Πολ Γεωργίου, ο Ανδρέας Καραγιάν¹², ο χαράκτης Χαμπής όσο και η τοπική γειτνίαση του βιβλιοπωλείου της Μαραγκού *Κοχλίας* με την πολύ σημαντική για τα εικαστικά δρώμενα της Κύπρου γκαλερί *Γκλόρια*. Οι δύο χώροι λειτουργούσαν συμπληρωματικά ως κέντρο απόκεντρο της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας μιας νωχελικής εν πολλοίς τότε πρωτεύουσας.

¹⁰ Ενδιαφέρονσα η αυτοβιογραφική της πορεία ως πράξη αντιγραφής, βλ. [Ταμπάκη 2019: 72].

¹¹ Για τη συλλογή βλ. [Παπαργυρίου 2019: 231–236] και για τη *Θάλασσα*: [237–238, 237]: «ολοσέλιδες φωτογραφίες στο αριστερό μέρος των κειμένων εικονίζουν νερά, χρώματα του βυθού και βότσαλα... θα μπορούσαν να έχουν τραβηχτεί σε οποιοδήποτε σημείο της Μεσογείου και οποιαδήποτε εποχή...».

¹² [Ταμπακάκη 2019: 46] και για τη σχέση με την αθιογραφία, με παρατηρήσεις για αυτό που επιγράφεται ως «ανάμεσα στην ενήδονη και την ασκητική ζωή» (σς. 51–56).

Ως φωτογράφος η Μαραγκού επίσης είχε σχέσεις με διάφορους σημαντικούς φωτογράφους¹³, και γι' αυτό είναι απαραίτητο να ασχοληθεί κανείς και με αυτή την πλευρά της καλλιτεχνικής της δράσης¹⁴. Η Ελένη Παπαργυρίου πρόσφερε μια σημαντική αφετηρία για περαιτέρω μελέτη με τις σημαντικές παρατηρήσεις που κατέγραψε πάνω στο θέμα αυτό [Παπαργυρίου 2019: 221–240]. Μια σημαντική παράμετρος που εντόπισε στη βάση της φωτογραφικής συνείδησης της Μαραγκού είναι η αίσθηση φθοράς που έχει η εικόνα, η σημασία της ιστορικότητας της φωτογραφίας που οδηγεί στην αφήγηση: «το φωτογραφικό κείμενο μεταφέρει το παρόν της χρονικής του ακολουθίας στον ενεστώτα», «η φωτογραφία στο έργο της ΝΜ είναι ένας τρόπος θέασης του παρελθόντος μέσα από την προοπτική της εξιστόρησης, της υποκειμενικής θέασης, του υποκειμενικού χάσματος και τραύματος» [Παπαργυρίου 2019: 223].

Οι τρεις αυτές ιδιότητες καταδεικνύουν μια καλλιτέχνη που δρα ως ακόρεστος συλλέκτης αντικειμένων είτε ως μάτι (που ενδιαφέρει την παρούσα μελέτη) είτε και κυριολεκτικά και μαζί με τα αντικείμενα έρχονται και οι άνθρωποι με τις ιστορίες τους¹⁵.

2.1. Φωτογράφος, συγγραφέας: «Μια νύχτα με τον Αλέξη»

Το μικρό πεζό έργο με τίτλο *Μια νύχτα με τον Αλέξη* (2007) είναι συνδυασμός φωτογραφίας, ζωγραφικής και γραφής και επομένως συνιστά μια αντιπροσωπευτική περίπτωση της πολυδιάστατης καλλιτεχνικής φύσης της Μαραγκού, αφού δεν είναι μόνον διήγημα ούτε μόνον φωτογραφικό υλικό ούτε μόνον σπουδή σε έναν ζωγράφο και αποτελεί ένα μίγμα των τριών

¹³ Εκτός από την Selma Ancira βλ. πληροφορίες στην [Παπαργυρίου 2019: 223, σημ. 596 (Γιώργος Λανίτης), 232–233 (ο Λιθουανός Arunas Baltenas)].

¹⁴ Είναι αξιοσημείωτο ότι τα εξώφυλλα των βιβλίων της είναι είτε φωτογραφίες (της ίδιας στο *Γεζούλ*, του πατέρα της στο *Γιατρός από τη Βιέννη*, της γυναικάς στο *Δεκαοκτώ αφηγήσεις*, ο Ακριθάκης στο *Μια νύχτα με τον Αλέξη*. Και όσα έχουν εξώφυλλο ακουαρέλες είναι δικές της: στο *Προς αμυδράν ιδέαν*, στις *Συνταγές για την Κατερίνα*· ή είναι ακουαρέλες του φίλου της Κάραγιαν στον *Είναι ζωντανός ο πάνθηρας* 2017 και πάλι δικές της στην έκδοση του 2020 του ίδιου βιβλίου.

¹⁵ Στο πεζογράφημα *Γεζούλ* τέτοια αντικείμενα είναι προπάντων τα παλιά βιβλία που «έχουν άλλη αίσθηση ...» (σ. 27)· ένα χαλί προσευχής γιατί «μου αρέσουν τα πράγματα που φέρουν μια ιστορία μαζί τους» (σ. 54)· το εμβληματικό πλακάκι με την επιγραφή 'Γεζούλ' και πολλές φωτογραφίες με αναμνήσεις βίων, π.χ. σσ. 35· 55 χάντρες παλιές σε έναν γεροντάκο στην Πόλη· και η αρνητική ομάδα με τα κλεμμένα πράγματα (σ. 26) και η στάση ενάντια στα καινούρια και τις μαϊμούδες (sic) ή τις πολυεθνικές (σ. 23).

αυτών διαφορετικών δημιουργιών¹⁶. Ο ταλαντούχος και πλέον αναγνωρισμένος ζωγράφος Αλέξης Ακριθάκης υπήρξε μια γνωριμία των νεανικών χρόνων της Μαραγκού, η οποία αφήνει την Κύπρο για να σπουδάσει κοινωνικές επιστήμες το 1965 στο τότε διαιρεμένο Βερολίνο, ψυχροπολεμικό, ασταθές και αρκετά ζοφερό — κάτι που φαίνεται και στην φωτογραφική και λεκτική περιγραφή του μεγαλοπρεπούς σπιτικού, πρώην χώρου βασανιστηρίων [Παπαργυρίου 2019: 229]¹⁷ που είχε παραχωρηθεί στον Ακριθάκη. Η παραμονή της για έξι περίπου χρόνια της έδωσε την ευκαιρία να βαπτιστεί στην αρχή με ενθουσιασμό στα νάματα της πεφωτισμένης Εσπερίας ώσπου στο τέλος αναχώρησε για να μην ξαναγυρίσει παρά σαράντα χρόνια μετά, ουσιαστικά επειδή καθ' ομολογίαν της η ύπαρξή της κινούνταν τόσο σωματικά όσο και καλλιτεχνικά αποκλειστικά στην καθ' ημάς Ανατολή¹⁸. Από την άποψη αυτή δεν είναι τυχαίο ότι το απρογραμματίστο ξανασμίξιμο με τον παλιό της φίλο λαμβάνει χώρα στην Ελλάδα, και μάλιστα στο νεοελληνικό της κέντρο, την Αθήνα, ως τόπο ενδιάμεσο στην Δύση και την Ανατολή. Αυτή η απομάκρυνση από το Βερολίνο που παραμένει ως ένα είδος ζοφερού παρελθόντος αν και αναγκαστικού σημείου αναφοράς δύο βίων, της Μαραγκού και του Ακριθάκη, έχει το αποτύπωμά της στο μικρό αυτό έργο. Το κείμενο μπορεί να μιλά για την Ελλάδα του παρόντος και του παρελθόντος, αλλά οι φωτογραφίες ανήκουν στην εποχή του Βερολίνου. Η ένδειξη του τίτλου «μια νύχτα» ταιριάζει στο φόντο και τότε αυτών των φωτογραφιών του καλλιτέχνη (από το 1968 ή 1969, όπως λέει η Μαραγκού): η μορφή του καλλιτέχνη μέσα στο σπίτι του αναδεικνύεται μέσα από ένα σκοτεινό φόντο (μόνες εξαιρέσεις ένα λευκό πουλόβερ σε δύο φωτογραφίες και η γυναίκα του με το φωτεινά ντυμένο μωρό στην αγκαλιά) [Παπαργυρίου 2019: 230].

Η διαιρεμένη ταυτότητα αντικειμένου και υποκειμένου του έργου συνυπάρχει με την πολύτροπη συνύπαρξη των τριών ιδιοτήτων της Μαραγκού ως συγγραφέως, φωτογράφου και ζωγράφου. Η Μαραγκού όπως και ο Ακριθάκης κινούνται μεταξύ Δύσης, ελλαδίτικης Ανατολής: Αθήνα και Πελοπόννησος / Καλαμάτα, η διαδρομή στο κλεινόν άστυ και στην ύπαιθρο

¹⁶ [Παπαργυρίου 2019: 227–231] και [Νικολοπούλου 2019: 248] που συγκρίνει με το έργο της Κλαίρης Μισσοτάκη *Η Νίκη ως φοίνικας*, ως φόρο τιμής στον αδόκητο θάνατό της.

¹⁷ Ο τόπος παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στο έργο αυτό (πρβ. [Παπαργυρίου 2019: 229] όπως και ο χρόνος).

¹⁸ Για την μάλλον άγονη σχέση της με την γερμανική κουλτούρα αλλά και την επάνοδο της μετά από πολλά χρόνια βλ. [Ταμπακάκη 2019: 28–30].

και στη θάλασσα της Πελοποννήσου καθ' οδόν για Καλαμάτα. Ανάλογα συνυπάρχει με μία διάθεση των δύο διαστάσεων του βίου, του παρελθόντος και του παρόντος τόσο σε προσωπικό όσο και σε εθνικό επίπεδο¹⁹: το παρελθόν του 1968 ή 1969 (οι φωτογραφίες), η συνάντηση με τον Ακριθάκη στην Αθήνα τον Φλεβάρη του 1983 (πιθανόν τότε να γράφηκε και το κείμενο αυτό) και η μικρή εγκιβωτισμένη ιστορία του οργανοπαίκτη Χρήστου κάπου ανάμεσα καθώς εμπεριέχει το παρόν αλλά και την μετεμφυλιακή εποχή και την παλαιότερη προσφυγιά της Μικρασιατικής καταστροφής.

Η μνήμη αποτυπώνεται σε όλα τα μέσα με τα οποία κατασκευάζεται αυτό το μικρό έργο²⁰. Εντούτοις, η τελική αίσθηση είναι ότι η Μαραγκού επιλέγει στο τέλος να είναι μια φωτογράφος της μνήμης χωρίς να αποφασίζει τι να κάνει με αυτή την μνήμη. Είναι αυτή η αίσθηση του μετέωρου που την εξωθεί να μην καταλήγει πουθενά γιατί κατανοεί ότι «όλα χάνονται», κατά την διατύπωση που κυριαρχεί στην λέξη 'Γεζούλ' που γίνεται και τίτλος ενός άλλου πεζογραφήματος. Αυτό το φευγαλέο χρειάζεται, ωστόσο, ένα αντιστάθμισμα και αυτό είναι η απόφαση ότι το φυσικό δεν είναι ποτέ αρκετό ακριβώς επειδή είναι φευγαλέο, παροδικό και εντέλει μέσα στην οικειότητά του τόσο ξένο στο βάθος του. Εξ ου και η απόφαση ότι με τη φωτογραφία προσπαθούμε ανθρωπίνως (ό,τι σημαίνει φυσικά αυτό) να σταματήσουμε τη φθορά, να κρατήσουμε τη στιγμή εκείνη, είναι η αποτύπωση που θα μείνει, ενώ η στιγμή: και το έργο διαβάζεται τότε που και το υποκείμενο και το αντικείμενό του έχουν αναχωρήσει για πάντα από τον ορατό κόσμο²¹. Εξίσου μαζί με την προσωπική ιστορία ακόμα και η εθνική ή παγκόσμια ιστορία έχουν φύγει και έχουν μείνει εξίσου: η Γερμανία του τείχους, ο εμφύλιος, η προσφυγιά της Μικρασίας. Μαζί με την φωτογραφία ως φορέα μνήμης το κείμενο ανατρέπει μια σειρά από διαφορετικούς ποιητικούς τρόπους: τα λαϊκά άσματα του Χρήστου, σε δύο σημεία ένα δημοτικό μοιρολόγι που εκτελεί ο Χρήστος με τον μπαγλαμά του («τώρα η μηλιά μαράθηκε... μέσα η καρδιά μου πονεί, μα δεν ηξεύρω τι έχει...»). Με τον τρόπο αυτό, το καλλιτέχνημα που συνδυ-

¹⁹ Μάλιστα η [Παπαργυρίου 2019: 230] «η προφορική αυτή διήγηση... με την έμφαση που δίνει στο μοτίβο της κατάβασης, λειτουργεί ως ένα είδος ιστορικοποιημένης νέκριας, μια επίσκεψη στον κόσμο των νεκρών της ιστορίας, που βιώνεται, βέβαια, πρωτίστως προσωπικά».

²⁰ [Παπαργυρίου 2019: 231]: «η προσοχή μας στρέφεται στο ρήμα «θυμάμαι» και στα αντικείμενά του.... οι φωτογραφίες είναι το υλικό τεκμήριο αυτής της μνήμης».

²¹ Βλ. τον όρο του Roland Barthes «θανατογραφία» που αναφέρει η [Παπαργυρίου 2019: 240].

άζει οπτικό και λεκτικό υλικό είναι εξίσου μια δημιουργία που εξαπλώνεται σε πολλά είδη λόγου ιστορίας και ανθρώπων αλλά και μια παραδοχή της ανθρώπινης περατότητας και τελικά μια υπέρβαση και των δύο. Και πράγματι, αυτή η υπέρβαση υπάρχει μέσα σε ένα τόσο σύντομο έργο με ακριβή παραπομπή στα λόγια της εξοδίου ακολουθίας από τα νεκρώσιμα ευλογητάρια που παρατίθενται αυτούσια και μάλιστα μέσα σε ένα τόσο σύντομο έργο, ενώ αμέσως πριν έχουμε διαβάσει τους στίχους του άσματος «αγάπη που 'γίνες δίκικο μαχαίρι»²²:

τῶν Ἀγίων ὁ χορός, εὖρε πηγὴν τῆς ζωῆς καὶ θύραν Παραδείσου· εὖρω καὶ γῶ, τὴν ὁδὸν διὰ τῆς μετανοίας· τὸ ἀπολωλὸς πρόβατον ἐγὼ εἰμι· ἀνακάλεσάι με, Σωτὴρ, καὶ σῶσόν με... τὸ ἀρχαῖον κάλλος ἀναμορφώσασθαι

Με την προσθήκη αυτή ο μετεωρισμός ανάμεσα στη μνήμη και τη φθορά ανοίγεται και σε έναν μετεωρισμό ανάμεσα στο κοσμικό και το θρησκευτικό αίσθημα της ανθρώπινης φύσης. Αυτή η δυαδικότητα εκφράζεται ωραία στη φράση μέσα στο έργο «... ένα έργο με μια καρδιά σε δύο κομμάτια».

2.2. *Προς αμυδράν ιδέαν*²³

Σε κάποια ποιήματα της συλλογής *Προς αμυδράν ιδέαν* το φυσικό και το μεταφυσικό συνδυάζονται μέσα από την φωτογραφική ματιά της ποιήτριας που βλέπει, συλλέγει και καταγράφει ή και αντιγράφει και εντέλει δημιουργεί το δικό της καλλιτεχνικό καρπό ως μοναδική απάντηση τόσο στη φθορά όσο και στην αθανασία.

Δύο από αυτά μπορούν να διαβαστούν ως ζευγάρι, αφού και τα δύο διαδραματίζονται στη διάρκεια ενός μνημοσύνου μέσα σε μία (απροσδιόριστη) εκκλησία²⁴. Με το μνημόσυνο κινούμαστε κατεξοχήν στο χώρο της μνήμης²⁵. Και τα δύο ποιήματα αφορμώνται από το θέαμα των τοιχογραφιών

²² [Ταμπακάκη 2019: 55]: «Υπάρχουν και κείμενα της Μαραγκού στα οποία η εκκλησία ως χώρος τελετουργίας λειτουργεί ως σκηνικό όπου το μυστήριο συμπλέκεται με την ηδυπάθεια στα όρια της «ασέβειας», με τρόπο που δείχνει ταυτόχρονα τη μαθητεία της Μαραγκού στον Παπαδιαμάντη και τον Ελύτη».

²³ Βλ. τις παρατηρήσεις της Κλαίρης Μιτσotάκη (βλ. σημ. 20) για την παρουσία του τραύματος της εισβολής και της προσφυγιάς μαζί με [Νικολοπούλου 2019: 251]. Για το τραύμα βλ. και σημ. παραπάνω, ρευστότητα των ανθρωπίνων [Νικολοπούλου 2019: 251–252] για το *Γεζούλ*.

²⁴ Στο ποίημα *Αλεξάνδρεια* (Μάιος 1985) υπάρχει ένας στίχος που λέει για τη στιγμή εκείνη όταν «γίνεται ορατή η σχισμή / ανάμεσα στους δύο κόσμους / εξαπτέρυγα μετάρσια φτερωτά» [Μανακίδου 2019: 139–140].

²⁵ Περιγραφή μνημοσύνου υπάρχει και στο *Γεζούλ*, σ. 109–110.

και από την ψαλμωδία στην σκέψη ενός άλλου προσώπου. Ο συνδυασμός φωτογραφίας, ορατού και αόρατου είναι εδώ προφανής:

Αργεί το μνημόσυνο
και κοιτάζω τις τοιχογραφίες.
Κάτω από τη σκηνή της Ανάστασης
σε μαύρο φόντο
κλειδιά, καρφιά, αλυσίδες,
υλικά του Άδη,
όπως αυτά που έβρισκα
στο χώρο στάθμευσης του κοιμητηρίου
απομεινάρια από τη φωτιά του
Μεγάλου Σαββάτου.
Τα μάζενα για να της φτιάξω
ένα έργο.

(ΥΠΟΛΕΙΜΜΑΤΑ ΦΩΤΙΑΣ)

Το άλλο ποίημα έχει τίτλο που επεξηγείται από τον τίτλο του. Η λιμπε-
λούλα έχει χαρακτηριστικό πέταγμα²⁶ που στο πεζογράφημα Γεζούλ αναφέ-
ρεται και συνδέεται ρητά με την ευτυχία (σ. 167). Το μνημόσυνο αποδέχεται
εξ ανάγκης και την πραγματικότητα μιας αόρατης διάστασης του κόσμου
(και των ανθρώπινων σχέσεων), η οποία αν και παραμένει αόρατη αντιμετω-
πίζεται εδώ ως αισθητή μέσα από μια έτερη ανάμνηση μιας «συνεχούς ευτυ-
χίας» που «πεταλίζει»:

Η εκκλησία σκοτεινή,
μόλις που διακρίνω τα πρόσωπα
στο αδύναμο φως των κεριών,
αρχίζει το μνημόσυνο,
την ποθεινή πατρίδα παράσχου μοι
ψάλλει ο ιερέας,
ποθεινή πατρίδα είναι για μένα
τα μάτια και το δέρμα σου,
η χαμηλή φωνή, τα λόγια,

²⁶ [https://arthropodafotos.de/dbsp.php?lang=eng&sc=0&ta=t_51_odo_ani_libellu&sci=Sympetrum&scisp=flaveolum]. Μια χειροποίητη ακρίδα υπάρχει στο Γεζούλ, σ. 19.

που κουβαλώ κατακαλόκαιρα,
όλα αυτά που μου αφήνουν
ένα ελαφρύ μείδισμα στα χείλη
μια συνεχή ευτυχία
που πεταλίζει γύρω μου
σαν λιμπελούλα.

(ΣΑΝ ΛΙΜΠΕΛΟΥΛΑ)

Είναι εξίσου ενδιαφέρον ότι η ψαλμωδία όπως και στην νεκρώσιμη ακολουθία στο *Μία νύχτα με τον Αλέξη* συνδανλίζει τα βασικά αντικείμενα του πόθου της πρωτοπρόσωπης μαρτυρίας. Στα δύο αυτά ποιητικά μνημόσυνα η αίσθηση της ανθρώπινης απώλειας συμπλέκεται με το ορατό για να ξαναγυρίσει στο αόρατο, είτε του πράγματι κεκοιμημένου είτε του αντικειμένου της σκέψης. Έτσι η φωτογραφική ματιά είτε οδηγεί στη δημιουργία για κάποια (κεκοιμημένη) είτε αφορμάται για να κινητοποιήσει την «συνεχή ευτυχία». Μνήμη, απώλεια, φθορά, ομορφιά, ευτυχία. Οι συνδυασμοί και οι προκρίσεις ποικίλλουν.

Σε ένα άλλο ποίημα η φωτογραφική ματιά κινείται επίσης μέσα σε έναν εκκλησιαστικό χώρο όπως και στα μνημόσυνα αλλά τώρα με μία περιηγητική διάθεση. Εδώ η έμφαση πέφτει στην φθορά αλλά και πάλι η ομορφιά και η μνήμη αναδύονται στην ομολογία ότι (παραλλάσσοντας το καθαφικό) «πιο πολύ ατένισα»:

Είδα στο βουνό
το ύδωρ των αετών
την θαυμαστήν μπαμπακόπετραν
μα πιο πολύ ατένισα
τις πτυχώσεις,
τα λαμπρά ενδύματα,
τα πορφυρά,
το στόλισμα του ξύλου,
με το χονδροκόκκινο, την όχρα, τα χρυσά,
τους μαϊάνδρους, τα φύλλα και τους πάνθηρες
που τα έτρωγε όλα σιγά-σιγά
το σαράκι.

(ΣΤΟ ΤΡΟΟΔΟΣ) [Ταμπακάκη 2019: 54–55]

Δύο ποιήματα φορτώνονται με υλικά αντικείμενα που επίσης οδηγούν στη μνήμη αλλά και στην αίσθηση της απώλειας. Αυτή τη φορά πάλι ως ζεύγος σχετίζονται με την τουρκική εισβολή στην Κύπρο και τις συνέπειές της στο παρόν. Η επίμονη παρουσία αντικειμένων του παρόντος ή του παρελθόντος όσο κι αν είναι ευτελή μιας καθημερινής βιοτής, σηματοδοτούν αυτήν ακριβώς τη ζωή που κάποιοι θέλησαν να σβήσουν, αλλά η οποία επιμένει έτσι ώστε σχεδόν υπονομεύει την εισβολή και τις πραγματικές συνέπειές της: όντως δεν μπορεί να πάει κάποιος στην Αμμόχωστο και στη νεκρή ζώνη, αλλά η ζωή συνεχίζεται επίμονα εκεί και κατεργάζεται το παρόν της.

Στο πρώτο ποίημα, ο Κωνσταντής καθαρίζει την παραλία σε ανάμνηση της επετείου της εισβολής και της δικής του προσφυγιάς και με αυτόν τον τρόπο αντίστασης τα ευτελή αντικείμενα καθαίρουν την ιστορία και επέρχεται μια ανορθόδοξη κάθαρση:

Κάθε χρόνο στις 13 Αυγούστου,
τη μέρα που ο τουρκικός στρατός
μπήκε στην Αμμόχωστο
και ο Κωνσταντής οκτάχρονος
έφυγε με την οικογένειά του,
πάει και καθαρίζει την παραλία
από τα αποτσίγαρα, τα πλαστικά,
τα τενεκεδάκια, τα κουκούτσια, τα γυαλιά.
(ΚΑΘΕ ΧΡΟΝΟ ΣΤΙΣ 13 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ)

Στο άλλο η απώλεια κυριαρχεί μαζί με τη μνήμη. Σε αντίθεση με την επαναλαμβανόμενη και εν πολλοίς σισύφεια ανθρώπινη προσπάθεια να διατηρηθεί μια φυσική ομορφιά στο βεβηλωμένο χώρο, όπως στο πρώτο ποίημα, η φύση εδώ παρουσιάζεται ως η εμπράγματη νομοτέλεια που υπερβαίνει απώλεια, μνήμη, φθορά, και επιβάλλει με τρόπο αδυσώπητα ειρωνικό μια νέα καθαρτική — πάλι καθαρτική — ομορφιά:

Αυτό που λένε «νεκρή ζώνη» δεν υπάρχει
γιατί πάντα ανήκε σε κάποιους ζωντανούς.
Στο σκοινί με τα ρούχα της μνήμης
μικρές φανέλες σκάζουν στον ήλιο
ένα αγόρι πέφτει κάτω
και πληγώνει το γόνατό του,

Μία γυναίκα κλαίει.
Ευτυχώς η γη δε γνωρίζει τίποτε γι' όλα αυτά
και διακοσμεί τους πεσμένους τοίχους
τις πληγές με τις παπαρούνες
τους τάφους με θυμάρι.

(NEKPH ZΩNH)

Η φωτογραφική ματιά της Μαραγκού αντιμετωπίζει τον περιβάλλοντα χώρο με τα υλικά του αντικείμενα (είτε της φύσης είτε του ανθρώπου) ως εξίσου ορατά και ως υπερβαίνοντα το ορατό, δηλ. ως αποδείξεις της υπέρβασης του ορατού που εδώ συμπλέκεται αναγκαστικά με την ιστορική στιγμή είτε του οδυνηρού παρελθόντος της εισβολής είτε του αντιστεκόμενου παρόντος.

Στην ίδια γραμμή, χωρίς όμως αυτό το ιστορικό πρόσημο²⁷, κινείται ένα ποίημα που θα προέκρινα ως καλλιτεχνική της διαθήκη και το οποίο έχει έναν σημαίνοντα τίτλο, αρνητικό εξαρχής αλλά όχι καταρχάς:

κανένα άλμα προς τα εμπρός
δε θέλω πια να κάνω
μόνο βήματα αργά
που να μου επιτρέπουν
να **παρατηρώ**
τον κάλυκα του άνθους
πώς **τεντώνεται**
τις τελευταίες ακτίνες
να **αγγίζει**
του φωτός
και πώς **αλλάζει χρώμα**
πώς φθίνει, στεγνώνει, πώς μαραίνεται.

(KANENA ALMA PROS TA EMPROS)

Η όραση τόσο του ορατού που είναι ο κάλυκας του άνθους, συνυπάρχει και εδώ με ό,τι βρίσκεται από πίσω, καθώς όλες οι εικόνες αυτού του κάλυκα

²⁷ Στην προφορική συζήτηση η μεταπτυχιακή μου φοιτήτρια Ευαγγελία Τσίγκα (Δ.Π.Θ.) υπέδειξε την κινεζική πολιτική του Μάο ως πιθανό υπόβαθρο στην χρήση του όρου «άλμα προς τα εμπρός». Δεν μπορώ ούτε να συμφωνήσω ούτε να διαφωνήσω, αλλά θα ήταν παράδοξο για την Μαραγκού μια τέτοια πολιτική νύξη.

που φωτίζεται από τις *τελευταίες* ακτίνες (η έμφαση στο επίθετο 'τελευταίες') δείχνει το μάτι που βλέπει και ή φωτογραφίζει ή ζωγραφίζει ή καταγράφει σε λέξεις ολόκληρη αυτή την πορεία από το φωτισμό στη φθορά. Αυτή είναι η αποστολή του καλλιτέχνη κατά την Μαραγκού: η πολυπράγμων ματιά απέναντι στην τελική φθορά που δεν παύει να βλέπει. Ακόμα και έτσι, η Νίκη Μαραγκού υπήρξε μια καλλιτεχνική προσωπικότητα που απολάμβανε τόσο πολύ τον ορατό κόσμο, ενώ υπολόγιζε και στην ύπαρξη του αόρατου. Δεν μπορούσε να μην δεχθεί ως αδήριτη ανάγκη ότι όλα χάνονται (*πώς φθίνει, στεγνώνει, πώς μαραίνεται*) και ότι η ζωή του παρόντος είναι μια ματιά, όπως είναι ένα άγγιγμα ή μια γεύση. Της ήταν όμως πιο κοντά στην ιδιοσυγκρασία της γραφής της να δεχθεί ότι όλα κινούνται σε ένα μεταίχμιο, και ο άνθρωπος και χάνεται και δεν χάνεται.

Βιβλιογραφία

- Μανακίδου Φ. Π. Εκφραστικοί περίπατοι στην ποίηση της Νίκης Μαραγκού. Το θαύμα του καθημερινού // Π. Ταμπακάκη (επιμ.). Κύπρος, Γυναικεία φωνή και μνήμη στο έργο της Νίκης Μαραγκού. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2019. Σ. 129–147.
- Νικολοπούλου Μ. Η πολυφωνία της μνήμης. Κλαίρης Μισσοτάκη *Η Νίκη ως φοίνικας* // Π. Ταμπακάκη (επιμ.). Κύπρος, Γυναικεία φωνή και μνήμη στο έργο της Νίκης Μαραγκού. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2019. Σ. 241–256.
- Παπαργυρίου Ε. Λογοτεχνία και φωτογραφία. Η περίπτωση της Νίκης Μαραγκού // Π. Ταμπακάκη (επιμ.). Κύπρος, Γυναικεία φωνή και μνήμη στο έργο της Νίκης Μαραγκού. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2019. Σ. 221–240.
- Ταμπακάκη Π. (επιμ.). Κύπρος, Γυναικεία φωνή και μνήμη στο έργο της Νίκης Μαραγκού. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2019.
- Ταμπακάκη Π. Το ερευνητικό πρόγραμμα «Η ζωή και το έργο της (1948–2013) // Π. Ταμπακάκη (επιμ.). Κύπρος, Γυναικεία φωνή και μνήμη στο έργο της Νίκης Μαραγκού. Αθήνα: Το Ροδακίό, 2019. Σ. 11–106.

The Visible and the Invisible in Niki Marangou's work

F. P. Manakidou

*Democritus University of Thrace, Komotini, Greece
fmanakid@helit.duth.gr*

The study originates from the multifaceted artistic creation of Cypriot artist Niki Marangou, who was a poet, prose writer, visual artist, and photographer. The presentation interprets Marangou's artistic creation as a blend

of the physical and metaphysical, engaging in dialogue with each other. It will be shown that the artist's perspective functions photographically, capturing both the visible and the invisible world.

Keywords: *Niki Marangou, photography, physical world, metaphysical world*

References

- Manakidou F. P.* Ekfrastikoi peripatoi stin poiisi tis Nikis Maragkou. To thavma tou kathimerinou // P. Tampakaki (ed.). Kypros, Gynaikeia foni kai mnimi sto ergo tis Nikis Maragkou. Athens: To Rodakio, 2019. P. 129–147.
- Nikolopoulou M.* I polyfonia tis mnimis. Klairis Mitsotaki *I Niki os foinikas* // P. Tampakaki (ed.). Kypros, Gynaikeia foni kai mnimi sto ergo tis Nikis Maragkou. Athens: To Rodakio, 2019. P. 241–256.
- Papargyriou E.* Logotechnia kai fotografia. I periptosi tis Nikis Maragkou // P. Tampakaki (ed.). Kypros, Gynaikeia foni kai mnimi sto ergo tis Nikis Maragkou. Athens: To Rodakio, 2019. P. 221–240.
- Tampakaki P. (ed.).* Kypros, Gynaikeia foni kai mnimi sto ergo tis Nikis Maragkou. Athens: To Rodakio, 2019a.
- Tampakaki P.* To erevnitiko programma «I zoi kai to ergo tis (1948–2013) // P. Tampakaki (ed.). Kypros, Gynaikeia foni kai mnimi sto ergo tis Nikis Maragkou. Athens: To Rodakio, 2019b. P. 11–106.

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΩΣ ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΟ ΣΤΑ ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

A. M. Martín Vico

*Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών Πανεπιστημίου
Γρανάδας, Γρανάδα, Ισπανία
martinvico@correo.ugr.es*

Σημαντικό μέρος των κυπριακών δημοτικών τραγουδιών αποτελείται από θρησκευτικές συνθέσεις των οποίων η θεματολογία επικεντρώνεται σε μορφές του Χριστιανισμού. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η μελέτη της Παναγίας ως εικόνας και συμβόλου στις εν λόγω συνθέσεις. Για την αντίστοιχη ανάλυση, εντοπίστηκαν οι στίχοι που σχετίζονται με την Θεοτόκο και αναλύθηκαν οι λογοτεχνικοί ή/και θρησκευτικοί πολιτισμικοί χαρακτηρισμοί που απαντούν σε αυτούς και αποκαλύπτουν τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στην αγία αυτή μορφή. Εν είδει συμπεράσματος, σε αυτούς τους ιδιαίτερους στίχους που δείχνουν την παραδοσιακή ορθόδοξη θρησκευτικότητα της Κύπρου, η Θεοτόκος εμφανίζεται ως η πιο όμορφη και ενάρετη αγία γυναίκα, η αγνή μητέρα του Ιησού Χριστού και των ανθρώπων.

Λέξεις-κλειδιά: Παναγία, Αγία Γραφή, θρησκευτικότητα, εικόνα, σύμβολο, δημοτικά τραγούδια, κυπριακή διάλεκτος

1. Εισαγωγή

Ο όρος δημοτικό τραγούδι αναφέρεται σε μια μορφή έκφρασης με τα εξής χαρακτηριστικά: α) είναι ανώνυμα δημιουργήματα, β) είναι στίχοι, συχνά με μουσική, γ) μεταδίδονται προφορικά από γενιά σε γενιά, δ) ο κόσμος στον οποίο απευθύνονται τα εκλαμβάνει ως μέρος του πολιτισμού του και θεωρείται ότι διαθέτουν λογοτεχνική αξία [Καψωμένος 1999: 17–21].

Σχετικά με τα δημοτικά τραγούδια της Κύπρου, ο λαογράφος Νέαρχος Κληρίδης, στο έργο του *Κυπριακά δημοτικά τραγούδια*, συμπεριλαμβάνει

και θρησκευτικές συνθέσεις [2017: 39–201], οι οποίες είναι έκφραση της κυπριακής ορθόδοξης χριστιανικής θρησκευτικότητας. Η θεματολογία τους επικεντρώνεται συνήθως σε κυρίαρχες μορφές του Χριστιανισμού και μεταξύ αυτών διακρίνεται η Παναγία.

Ασφαλώς η Θεοτόκος στην κυπριακή δημοτική συνείδηση κατέχει σημαντικότητα τη θέση. Όπως παρατηρεί ο καθηγητής Μανόλης Βαρβούνης [2017: 159], «αποτελεί το πλέον αγαπητό πρόσωπο της ελληνικής λαϊκής λατρείας», άποψη που μπορεί να επαληθεύεται και στην περίπτωση της ελληνοκυπριακής θρησκευτικότητας. Είναι λοιπόν εικόνα και σύμβολο²⁸ και, κατά συνέπεια, απεικόνιση και σύλληψη η οποία ανακαλεί αισθήματα ή συναισθήματα.

Στο εν λόγω τόσο συγκεκριμένο πλαίσιο, το ερώτημα που τίθεται είναι πώς λαμβάνεται η προαναφερθείσα απεικόνιση και/ή σύλληψη. Ως εκ τούτου, η ανάλυση των ποιημάτων δίνει απαντήσεις στο ερώτημα.

2. Μεθοδολογία

Μετά την αναζήτηση των κύριων πηγών τεκμηρίωσης για τα κυπριακά δημοτικά τραγούδια, πραγματοποιήθηκαν η περιεκτική ανάγνωση και η μετάφραση προς τα ισπανικά των αντίστοιχων θρησκευτικών αυτών κειμένων, γεγονός που μπορεί να επιβεβαιωθεί στην διδακτορική διατριβή *Teoría y praxis en la traducción al español de la poesía popular religiosa chipriota* [Martín Vico 2022] (στα ελληνικά, *Θεωρία και πράξη στην μετάφραση προς τα ισπανικά των κυπριακών θρησκευτικών δημοτικών τραγουδιών*). Στη συνέχεια, εντοπίστηκαν οι στίχοι που σχετίζονται με την Παναγία και αναλύθηκαν. Για την εξέλιξη αυτής της διαδικασίας, ερμηνεύτηκε το περιεχόμενο αυτών των στίχων, λαμβάνοντας υπ' όψη τις λογοτεχνικές και/ή θρησκευτικές πολιτισμικές αξίες, τη σημασία και τα χαρακτηριστικά. Επίσης, έγινε αναφορά κα σε άλλα θρησκευτικά κείμενα του ελληνικού κόσμου, όταν χρειαζόταν, λόγω περιπτώσεων διακειμενικότητας ή αναλογίας.

3. Ύμνος στην Παναγία

Σε αυτή τη σύνθεση [Κληρίδης 2017: 41], η ποιητική φωνή απευθύνεται στην Θεοτόκο και της αποδίδει την ικανότητα να προστατεύει τους ανθρώπους, να ευλογεί ανώτερους θρησκευτικούς αξιωματούχους και πολιτικούς, να κάνει το ανθρώπινο ον αξιοπρεπές που θα την κοιτάζει με σεβασμό

²⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με τους όρους «εικόνα» και «σύμβολο», βλ. αντιστοίχως [Ayuso de Vicente et al. 1997: 192–193] και [Wales 2001: 179–180].

και θαυμασμό, και που την ώρα της δίκης μπρος στον Θεό εκείνη θα το συντρέξει.

Πρέπει να υπογραμμιστεί η ύπαρξη πλούσιας ονοματολογίας και χαρακτηρισμών μέσω των οποίων γίνεται αναφορά στην Παναγία, γεγονός που περικλείει συχνά τη συσώρευση συνταγμάτων με μεταφορική έννοια. Την εγκωμιάζουν, την εκθειάζουν ως *Δέσποινα πάντων, υπερέχουσα των άνω στρατευμάτων, βασιλεία ουρανών, θύρα Παραδείσου, βάτος ακατάφλεκτος, στάμνος, γλυκασμός, άσπιλος Παρθένος, νέος ουρανός, νέα βασιλεία, τριφεγγής Ανατολή, κάλλη Παραδείσου, η Αγιωτέρα και Πλατυτέρα ουρανών και η υπερενδοξότερα*.

Ιδιαίτερο λογοτεχνικό και πολιτισμικό στοιχείο είναι ο συμβολισμός της με το σύνταγμα *βάτος ακατάφλεκτος*. Πρόκειται για χαρακτηρισμό που σχετίζεται με την Αγία Γραφή (Εξοδος 3: 1–4) και συγκεκριμένα με τη *φλεγόμενη βάτο* την οποία αντίκρυσε ο Μωυσής στο όρος Χωρήβ και η οποία συμβολίζει τον Άγγελο του Θεού.

4. Της Παναγίας. Χαίροις ασκητικών αληθώς

Στο ποίημα αυτό [Κληρίδης 2017: 42], η ποιητική φωνή ενθαρρύνει την Παναγία να χαρεί την ποίηση, που έχει ως θέμα δύο συγκεκριμένες φάσεις του Χριστιανικού μυστικισμού: την κάθαρση και τον φωτισμό της ψυχής. Μάλιστα οι εν λόγω φάσεις θεωρούνται ότι είναι η οδός μέσω της οποίας το ανθρωπινό ον θα καταφέρει να πλησιάσει τον Θεό.

Σ' αυτήν την σύνθεση, επίσης απαντούν πολλά θεοτοκωνύμια και επικλήσεις στην Παρθένο. Την εγκωμιάζουν με μεταφορές και παρομοιώσεις, που αποδεικνύουν ότι κατέχει πρωταρχική θέση στην τιμή και τον σεβασμό των χριστιανών. Η Παναγία είναι *περιστέρα εκλεκτή, τρυγών, χελιδών, στρουθίον όλον καθαρώτατον, αμνάς η κηύσασα, άμπελος η κατάκαρπος και βλαστάνουσα βότρυα*.

Παρατηρείται, έχοντας υπ' όψη τους παραπάνω συμβολισμούς, ότι η φύση αποτελεί μια σημαντική πηγή ποιητικής έμπνευσης για την δημιουργία σχημάτων λόγου [Καψωμένος 1999: 53]. Αυτό το χαρακτηριστικό εντοπίζεται συχνά σε συνθέσεις ελληνικών και κυπριακών θρησκευτικών δημοτικών τραγουδιών.

Παράλληλα, διακρίνονται αναλογίες με θρησκευτικά κείμενα ή και ύμνους που ψάλλονται και/ή μεταδίδονται προφορικά. Λ.χ., το πρωί της Μεγάλης Παρασκευής, κατά την Ακολουθία των Μεγάλων Ωρών, ψάλλεται: *Θεοτόκε, σὺ εἶ ἄμπελος ἡ ἀληθινή, ἡ βλαστήσασα τὸν καρπὸν τῆς ζωῆς* [Παπαδημητρίου, Παπαδημητρίου 2000: 303].

5. Της Παναγίας και διάφορων αγίων

Στη σύνθεση αυτή [Νέαρχος 2017: 43], επιβεβαιώνεται η ικανότητα που έχουν η Παναγία (πρώτη τη τάξει), οι άγγελοι, οι αρχάγγελοι και μια μεγάλη ομάδα αγίων (οι Απόστολοι, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, ο Άγ. Στέφανος, ο Άγ. Βίκτωρ, ο Άγ. Μηνάς, ο Άγ. Βικέντιος, ο Άγ. Δημήτριος, ο Άγ. Θεόδωρος, ο Μεγαλομάρτυρας Γεώργιος, ο Άγ. Νικόλαος Θεράπων του Χριστού, ο Άγ. Αθανάσιος, ο Άγ. Χαράλαμπος, οι Άγ. Τεσσαράκοντα Μάρτυρες και οι Τρεις Υπέρλαμπροι Φωστήρες, δηλαδή, ο Άγ. Βασίλειος, ο Άγ. Χρυσόστομος και ο Άγ. Γρηγόριος Θεολόγος) να μεσολαβούν ενώπιον του Χριστού για τη σωτηρία των ανθρώπων.

Εγκωμιάζεται το χάρισμα της *Μητρός και Αειπαρθένου Μαρίας* της προστασίας του κόσμου, αλλά και η αιωνιότητα της παρθενίας και της αγνότητάς της, ενώ επιβεβαιώνεται και η πλήρης αφοσίωσή της στην θείκη μητρότητα και επομένως στον Χριστό. Επαινείται η εξαιρετική αρετή της Παναγίας και εξυμνείται ως η πιο σημαντική άγια γυναίκα, όπως και στον ύμνο *Την ωραιότητα της Παρθενίας σου* που ψάλλεται κατά τη διάρκεια της Ακολουθίας των Χαιρετισμών της Θεοτόκου: *Την ωραιότητα της παρθενίας σου, και τὸ ὑπέρλαμπρον τὸ τῆς ἀγνείας σου, ὁ Γαβριὴλ καταπλαγεῖς, ἔβδα σοι Θεοτόκε, ποῖον σοι ἐγκώμιον, προσαγάγω ἐπάξιον; τί δὲ ὀνομάσω σε; ἀπορῶ καὶ ἐξίσταμαι. Διὸ ὡς προσετάρην βοῶ σοι· Χαῖρε, ἡ Κεχαριτωμένη* [Καρακοβούνης 2024].

6. Το όνειρο της Παναγίας

Εδώ αναφέρεται ότι η Παρθένος, *Η Τζυρά μας η Παρτένη* [Κληρίδης 2017: 44–45], γέννησε τον γιο της και, μόλις ήταν δυνατό, συζήτησε μαζί του και του αποκάλυψε τις πίκρες που θα βίωνε λόγω των Παθών του, αφού αυτά της αποκαλύφθηκαν σε τρομακτικό όνειρο. Συγκεκριμένα, επισημαίνεται ότι η Μαρία κατοικούσε σε μια σπηλιά, ήταν μητέρα του Μονογενή της, στοιχείο που επαναλαμβάνεται με την αναφώνησή της *Αχ υιέ μου Μονογυιέ μου*, και τον έφερε αργότερα σε ένα παχνί. Στους στίχους 9 και 10, γίνεται αναφορά στον θηλασμό του Ιησού, ενώ στους στίχους 12–14 ο ίδιος ο Χριστός απευθύνεται στη μητέρα του αποκαλώντας την *μανούλα μου καλή* και της ομολογεί ότι αντιλαμβάνεται τους κόπους και τον πόνο της.

Στο συγκεκριμένο ποίημα με την ομοιοκαταληξία στους στίχους του, τα συντακτικά σχήματα και τον αφηγηματικό χαρακτήρα, η εικόνα της Παναγίας είναι της γυναίκας που γεννά, συνομιλεί, βλέπει όνειρα, θηλάζει και θρηνεί.

7. *Υμνος στην Θεοτόκον*

Το κείμενο [Κληρίδης 2017: 50–51] εγκωμιάζει την Παναγία με τη συνεχή χρήση θεοτοκωνυμίων και χαρακτηρισμών, που κάνουν αναφορά στις αρετές της και τη μητρότητά της. Η ποιητική φωνή θερμοπαρακαλεί την Παναγία, την δοξάζει και, επιπλέον, την θεωρεί ως τη γυναίκα στην οποία ενσαρκώθηκε ο Χριστός, ως τη μητέρα και υπερασπίστρια των ανθρώπινων όντων και την πιο διαπρεπή εξουσία.

Η Μαρία είναι *Αγνή, βάτος που είδε ο Μωυσής, πλάκα γεγραμμένη, ζωγραφισμένη (γυναίκα) με το δάχτυλο του Θεού, ειρήνη, χαρά και δόξα των αγγέλων, κόρη χαριτωμένη, Κυρία και Δέσποινα υπερδεδοξασμένη, υπέρμαχος στη θάλασσα, παρηγοριά στη γη, κλέος των πατέρων, βασίλισσα των ουρανών, της γης και του νοός, παρηγορήτρια, φωτεινή λαμπάδα, ύμνος των Ασωμάτων, πηγή των λογικών προβάτων, Ναός Θεού Πανάγιος, καλλονή αγγέλων, μητέρα του Θεού, δόξα των Αρχαγγέλων, ξένο και παράδοξο θαύμα, πανθαύματος Παράδεισος, στέφανος δωδεκάστερος, τιμιωτέρα Χερουβ(ε)ίμ, πάντων ανωτέρα, Δέσποινα παντός του κόσμου, Υψηλότερα ουρανών, υπερκαθαρωτέρα, τιμιωτέρα των ουρανίων στρατιών, φέγγος ηλίου φωτεινόν, σεμνή περιστέρα, Εδέμ, ψαλτήριν του Δαβίδ, θαύμα της κινύρας, όργανος δωδεκάχορδος και Σολομώντος άσμα*.

Επισημαίνεται επίσης ότι ο όρος *Χερουβ(ε)ίμ*, ονομασία ενός τάγματος των αγγέλων, σε σχέση με την Παναγία απαντά συχνά σε ύμνους της ορθοδοξίας, όπως στον Όρθρο της Μεγάλης Δευτέρας, ο οποίος ψάλλεται την Κυριακή των Βαΐων, στους οποίους η Παναγία εγκωμιάζεται ως εξής: *Τὴν τιμιωτέραν τῶν Χερουβείμ καὶ ἐνδοξοτέραν ἀσυγκρίτως τῶν Σεραφείμ, τὴν ἀδιαθόρως Θεὸν Λόγον τεκοῦσαν, τὴν ὄντως Θεοτόκον, σέ μεγαλύνομεν* [Παπαδημητρίου, Παπαδημητρίου 2000: 44].

Επιπλέον, πρέπει να σημειωθεί ότι τα συντάγματα *ψαλτήριν του Δαβίδ* και *Σολομώντος άσμα* είναι ενθύμηση της καταγωγής της Παναγίας, που κατά παράδοση ανήκει στον Οίκο του Δαβίδ, τον Βασιλιά της Ιουδαϊκής δυναστείας στην Ιερουσαλήμ.

8. *Το τραούδι του Λαζάρου*

Η εν λόγω σύνθεση, η οποία αναφέρεται στη ζωή του Αγίου Λαζάρου στη Βηθανία, αλλά και στην Κύπρο σύμφωνα με το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο και διάφορους κυπριακούς θρύλους, διαθέτει διάφορες παραλλαγές [Κληρίδης 2017: 60–102]. Στις επτά πρώτες, από ένα σώμα οκτώ κειμένων της συλλογής του Κληρίδη, η Παναγία, πάντα πρώτη τη τάξει, είναι ένας χαρακτήρας

στον οποίο η ποιητική φωνή προσεύχεται και αποζητά βοήθεια και συμπαράσταση, για να ακολουθήσει η παράκληση και στον Χριστό και τον άγιο Λάζαρο ή μόνο στον Χριστό, όπως παρατηρείται στους στίχους 117–119 της πρώτης παραλλαγής, *Κι εμείς καλώς σας ηύραμεν να ζήτε και του χρόνου / χρόνους πολλούς χαρούμενοι κι εσείς και τα παιδιά σας / κι η Παναγία κι ο Χριστός, κι ο Άγιος Λάζαρος να 'ναι βοήθειά σας, και στους στίχους 164–169 *Εδώ που τελειώνομεν / εις την ευγένειάν σας / ευχόμεθα καλήν γιορτήν / σ' εσάς και στα παιδιά σας, / κι η Παναγία κι ο Χριστός / νά 'ναι βοήθειά σας.**

Ωστόσο, στην όγδοη παραλλαγή του εν λόγω ποιήματος, συγκεκριμένα στους στίχους 19–25, η ποιητική φωνή παρακαλεί την Μαρία να την βοηθήσει, για να αποδώσει την ορθή πλευρά, όπως υποστηρίζει, της ιστορίας του αγίου Λαζάρου: *Παναγία μου, Μαρία / φώτισε μου την καρδίαν / ιστορίαν ν' αρχινέσω / και καλά να τη συνδέσω. / Δος μου λόγον να λαλήσω / και τον Λάζαρον ν' αρχίσω, / και σωστά να ιστορήσω.* Και σε αυτή την περίπτωση, η Παναγία θεωρείται ότι έχει το χάρισμα και τη δύναμη να συντρέχει τους ανθρώπους και να είναι η έμπνευσή τους σε οποιαδήποτε φάση της ζωής τους.

9. Το τραούδι της Ανάστασης

Ο εν λόγω τίτλος κάνει αναφορά σε πέντε διαφορετικές παραλλαγές του ποιήματος [Κληρίδης 2017: 168–187], το οποίο έχει ως κύριο θέμα την Ανάσταση του Χριστού. Σε αυτές τις συνθέσεις γίνεται αναφορά στην Παναγία με διάφορους τρόπους.

Αρχικά, στους στίχους 56–58 της πρώτης παραλλαγής [Κληρίδης 2017: 168–172], παροτρύνεται η δοξολογία της Μαρίας, της οποίας η σημαντικότερη αποστολή ήταν η γέννηση του Κυρίου, και είναι αυτό το γεγονός για το οποίο δικαιολογείται η παρότρυνση για τον εγκωμιασμό της: *Την πλήξιν ας αφήσωμεν και την στενοχωρίαν / και ας δοξολογήσωμεν την Δέσποιναν Μαρίαν, / αυτήν όπου εγέννησε τον Κύριον της δόξης.*

Στους στίχους 62–67 της δεύτερης παραλλαγής του ποιήματος [Κληρίδης 2017: 173–176], γνωστό επίσης και ως *Ποίημα της Αναστάσεως του Χριστού*, διαβάζουμε: *Μαρία κυριώνυμε του Κτίστου μας μητέρα / όλοι παρακαλούμεν σε νύκταν και την ημέραν / στον μέγαν θρόνον του Δαβίδ Χριστός όταν καθήσει, / δικαίους και αμαρτωλούς να τους αποχωρίσει, / τότε παρακαλούμεν σε διά να μεσιτεύσεις / αμαρτωλούς στην κόλαση εμάς να μη μας πέψει.* Η ποιητική φωνή απευθύνεται στην κήσασα και τεκούσα τον Χριστό, στη μεσολαβητρια για τη σωτηρία των ανθρώπων, στη Μητέρα του Θεανθρώπου και όλων των ανθρώπων. Το πρόσωπο της Παναγίας είναι η γέφυρα μεταξύ

ουρανού και γης, είναι η εικόνα της σωτηρίας, της οποίας η μεσολάβηση έχει τη δυνατότητα να λυτρώσει τους αμαρτωλούς ανθρώπους από την τιμωρία του Χριστού ως κριτή.

Στους στίχους 64–67 και 74–75 της τρίτης παραλλαγής [Κληρίδης 2017: 177–179], η Θεοτόκος παρουσιάζεται ξανά ως η μεσολαβήτρια μεταξύ των ανθρώπων και του Υιού της, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση η παράκληση αφορά την προστασία των ανθρώπων: *Μαρία Κυριώνυμε, του Κτίστου μας μητέρα, / όλοι παρακαλούμεν σε νύχταν και την ημέραν / να μεσιτεύεις στον Χριστόν για να μας προστατέψει / κακό σε τούτην τη ζωή ποτέ να μη μας πέψει. / (...) να λέγομεν εις τον Χριστόν και εις την Παναγίαν, / πάντα να μας προσέχουσιν χωρίς αμφιβολίαν.*

10. Συμπεράσματα

Στα κυπριακά θρησκευτικά δημοτικά τραγούδια, που χαρακτηρίζονται από έντονο δραματικό λυρισμό, η Θεοτόκος παρουσιάζεται μέσω ενός πλούσιου λεξιλογίου, κυρίως εν είδει ονομασιών, μεταφορών, αλλά και αφηγηματικών αποσπασμάτων.

Ως προς τη νοητή απεικόνιση, η Παναγία διαθέτει την υπέρτατη φυσική και πνευματική ομορφιά, έχει όλες τις ανθρώπινες αρετές, είναι η πανίερη γυναίκα και η Βασίλισσα του σύμπαντος, η οποία προστατεύει τους ανθρώπους, μεσολαβεί ενώπιον του Χριστού και βοηθά τους ανθρώπους να γίνουν άξιοι του Παραδείσου.

Ταυτόχρονα, ως σύμβολο, η Παναγία εκπροσωπεί το τέλειο πρότυπο αγνότητας, μητρότητας και της άνευ όρων υπέρμετρης αγάπης προς τον Ιησού Χριστό. Είναι αυτή που υποφέρει την επώδυνη και πικρότατη απόλεια του.

Όλοι οι χαρακτηρισμοί είναι μέρος της ορθόδοξης χριστιανικής θρησκευτικότητας, σχετίζονται σε πολλά σημεία με την Αγία Γραφή, αλλά συγχρόνως προσφέρουν και μια συγκεκριμένη άποψη της δημοτικής κυπριακής ποίησης.

Βιβλιογραφία

Βαρβούνης Μ. Γ. Εισαγωγή στη θρησκευτική λαογραφία 1. Λαϊκή θρησκευτικότητα και παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά. Θεσσαλονίκη: Κ. & Μ. Α. Σταμούλη, 2017.

Καρακοβούνης Ε. Τ. Η Ακολουθία του Ακάθιστου Ύμνου [Χαιρετισμών] εις την Υπεραγίαν Θεοτόκον. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2024. Διαθέσιμο στο: http://users.uoa.gr/~nektar/orthodoxy/prayers/service_theotokos_greetings_translation.htm.

- Κατωμένος Ε.* Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση. Αθήνα: Πατάκης, 1999.
- Κληρίδης Ν.* Κυπριακά δημοτικά τραγούδια. Λευκωσία: Ίδρυμα Νεάρχου Κληρίδη, 2017.
- Παπαδημητρίου Α., Παπαδημητρίου Ε.* Η Μεγάλη Εβδομάς. Αθήνα: Αστήρ, 2000.
- Ayuso de Vicente M. V., García Gallarín N. C., Solano Santos S.* Diccionario Akal de Términos Literarios. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- La Santa Biblia.* Madrid: Ediciones Paulinas, 1989.
- Macallan F.* Ángeles. Mensajeros de la Divinidad. Barcelona: Parragon Books, 2007.
- Martín Vico A. M.* Teoría y praxis en la traducción al español de la poesía popular religiosa chipriota. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2022.
- Wales K. A.* Dictionary of Stylistics. Essex: Pearson Education Limited, 2001.

Saint Mary as image and symbol in Cypriot folk songs

A. M. Martín Vico

*Centre of Byzantine, Modern Greek and Cypriot Studies of the
University of Granada, Granada, Spain
martinvico@correo.ugr.es*

A remarkable part of Cypriot folk songs is that one which consists of their religious compositions, whose main theme focuses on Christianity personalities. The aim of this article is to study Virgin Mary as image and symbol in these compositions. For the respective analysis, verses related to the Virgin were identified and it was analysed the information they contribute. Consequently, referring their literary and/or religious characteristics, they are given the details that reveal the perception of the Virgin Mary in the aforementioned poems. In conclusion, in these peculiar verses that show the traditional Orthodox religiosity in Cyprus, Saint Mary appears as the most beautiful and virtuous holy woman, who is the pure mother of Jesus and the human beings.

Keywords: *Saint Mary, Holy Bible, religiousness, image, symbol, folk songs, Cypriot dialect*

References

- Varvounis M. G.* Eisagogi sti thriskeftiki laografia 1. Laiki thriskeftikotita kai parado-siaki thriskeftiki symperifora. Thessaloniki: K. & M. A. Stamouli, 2017.

- Karakouvounis E. T.* I Akolouthia tou Akathistou Ymnou [Chairetismos] eis tin Yperagian Theotokon. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, 2024. Available at: http://users.uoa.gr/~nektar/orthodoxy/prayers/service_theotokos_greetings_translation.htm.
- Kapsomenos E.* Dimotiko tragoudi. Mia diaforetiki prosengisi. Athens: Patakis, 1999.
- Kliridis N.* Kypriaka dimotika tragoudia. Lefkosia: Idryma Nearchou Kliridi, 2017.
- Papadimitriou A., Papadimitriou E.* I Megali Evdomas. Athens: Astir, 2000.
- Ayuso de Vicente M. V., García Gallarín N. C., Solano Santos S.* Diccionario Akal de Términos Literarios. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- La Santa Biblia.* Madrid: Ediciones Paulinas, 1989.
- Macallan F.* Ángeles. Mensajeros de la Divinidad. Barcelona: Parragon Books, 2007.
- Martín Vico A. M.* Teoría y praxis en la traducción al español de la poesía popular religiosa chipriota. Doctoral Dissertation. Granada: Universidad de Granada, 2022.
- Wales K. A.* Dictionary of Stylistics. Essex: Pearson Education Limited, 2001.

ΟΙ ΦΡΑΣΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Μ. Παπαϊωάννου, Α. Αλεξοπούλου

*Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, Ελλάδα
liliapapas@hotmail.com / aalexop@spanll.uoa.gr*

Στην παρούσα εργασία, σκοπός μας είναι να παρουσιάσουμε το θεωρητικό πλαίσιο του τομέα της φρασεολογίας και πιο συγκεκριμένα των φρασεολογικών μονάδων που προτείνονται από διάφορους ερευνητές τόσο της ισπανικής όσο και της ελληνικής γλώσσας. Παραθέτουμε όρους που σχετίζονται με τη φρασεολογία, όπως φρασεολογική μονάδα, φρασεολογισμός, λεξιλογική σύναψη, ιδιωματική φράση και παροιμία. Επιπλέον, παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά οι ταξινομήσεις των φρασεολογικών μονάδων για τις υπό μελέτη γλώσσες.

Λέξεις-κλειδιά: φρασεολογία, φρασεολογική μονάδα, ταξινομήσεις, ισπανική γλώσσα, ελληνική γλώσσα

1. Εισαγωγή

Η γλώσσα είναι το σύνολο των ήχων, των λέξεων και των συνδυασμών λέξεων που μπορεί να είναι είτε ελεύθερες είτε σταθερές. Από πολύ νωρίς, ο Ολλανδός De Boer ασχολείται με τη διάκριση μεταξύ αυτών των δύο κατηγοριών συνδυασμών και υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να αναλύονται με τα ίδια εργαλεία. Ενώ οι ελεύθεροι συνδυασμοί υπάρχουν σε κάθε λεκτική πράξη και είναι αποτέλεσμα των κανόνων της συγχρονικής γραμματικής, οι σταθεροί συνδυασμοί είναι κατασκευές που προϋπάρχουν της λεκτικής πράξης που οι ομιλητές μιας γλωσσικής κοινότητας επαναλαμβάνουν ασυνείδητα. Αυτοί οι σταθεροί συνδυασμοί μιας γλώσσας ονομάζονται *φρασεολογικές μονάδες* (ΦΜ στο εξής για την ελληνική γλώσσα) και αποτελούν το αντικείμενο μελέτης της επιστήμης της *φρασεολογίας*.

Ο τομέας της φρασεολογίας είναι ιδιαίτερα αναπτυγμένος τα τελευταία χρόνια στην Ισπανία, αλλά εκκολαπτόμενος ακόμη στον ελλαδικό χώρο.

Τόσο για την ισπανική όσο και για την ελληνική γλώσσα έχουν προταθεί αρκετοί όροι της ΦΜ, ωστόσο, επειδή ως κλάδος η φρασεολογία έχει μελετηθεί περισσότερο στην Ισπανία απ' ό,τι στην Ελλάδα και ο επικρατέστερος όρος στην ισπανική γλώσσα είναι εκείνος της *unidad fraseológica* (UF στο εξής για την ισπανική γλώσσα), για αυτόν τον λόγο επιλέγουμε ο όρος ΦΜ να είναι αυτός που θα χρησιμοποιηθεί και για την ελληνική γλώσσα στην παρούσα εργασία.

Η προσέγγιση του όρου ΦΜ σε θεωρητικό πλαίσιο συμπεριλαμβάνει τόσο τις φράσεις και τις λεξιλογικές συνάψεις όσο και τις παροιμίες, δεδομένου ότι πολλοί ερευνητές συμπεριλαμβάνουν και τις παροιμίες κατά την προσέγγισή τους. Ωστόσο, μια άλλη ομάδα ερευνητών δεν συμμερίζεται την ίδια άποψη και εξαιρεί τις παροιμίες και τα συγγενικά τους είδη από τον όρο ΦΜ και τις εξετάζει ως ανεξάρτητο παροιμιολογικό κλάδο υπό τον όρο *παροιμιολογική μονάδα* (*unidad paremiológica*).

Σχετικά με τον διαχωρισμό των ειδών που εντάσσονται στο πεδίο της φρασεολογίας, «ο ορισμός, ο εντοπισμός και η διάκριση συνάψεων και φράσεων αποτελεί το κεντρικότερο *desideratum* της σύγχρονης λεξικολογίας, ενώ για τα ελληνικά λείπει η εκτεταμένη θεωρητική και πρακτική έρευνα που θα επέτρεπε τον ακριβή λεξικογραφικό χειρισμό του θέματος» [Γούτσος 2015: 53].

2. Η φρασεολογία ως επιστήμη

Το ενδιαφέρον για τη φρασεολογία αναπτύσσεται στην ευρωπαϊκή σκηνή κατά τη δεκαετία του 1970 και εξής, αφού πρώτα είχε αποτελέσει αντικείμενο μελέτης των γλωσσολόγων της Σοβιετικής Ένωσης λίγες δεκαετίες νωρίτερα.

Ο όρος *φρασεολογία* προέρχεται από την ελληνική γλώσσα και σύμφωνα με το λεξικό του Μπαμπινιώτη [1998: 1925] προκύπτει ετυμολογικά από τη *φράση* (-ις, -εως) + συνδ. *φωνήεν -ο-* + -λογία < -λόγος < -λέγω. Ως φράση, σύμφωνα με το ίδιο λεξικό, ορίζεται «το σύνολο των λέξεων που αποτελεί μια συντακτική ενότητα, τμήμα προτάσεως (π.χ. “εδώ και τώρα”). Είναι, επίσης, ο σταθερός συνδυασμός λέξεων, συνήθως με χαρακτηριστή ιδιοτιςμού, το περιεχόμενο του οποίου είναι διαφορετικό από αυτό που θα προέκυπτε κανονικά από τον συνδυασμό των σημασιών των λέξεων αυτών (π.χ. “φαύλος κύκλος”, “λευκός θάνατος”, “σπάω πλάκα”))».

Η φρασεολογία, ως πρόταση μελέτης της γλώσσας, και όχι μόνο ως συλλογή από φρασεολογισμούς, εμφανίζεται τον 20^ο αιώνα και αποτελεί εκείνο το γλωσσικό αντικείμενο που ασχολείται με τους φρασεολογισμούς, τη λειτουργία τους και την καταγωγή τους.

Επιπλέον, «φρασεολογισμοί ονομάζονται οι εκφράσεις που αποτελούνται από δύο ή περισσότερες λέξεις χωρίς να αποτελούν υποχρεωτικά πλήρη πρόταση (πολυλεξικότητα) και οι λέξεις αυτές δημιουργούν ένα συνδυασμό που δεν υπάρχει για μία μόνο φορά, αλλά βρίσκεται στο νοητικό λεξικό των ομιλητών της γλώσσας όπως ακριβώς και οι μεμονωμένες λέξεις (σταθερότητα)», όπως αναφέρουν οι Burger, Fleischer και Hoerler [1998, 1982, 2003 αναφορά σε Χιώτη 2010: 7].

Όσον αφορά τη σύσταση των φρασεολογισμών, σύμφωνα με τον Χρύσου [2015: 60], «τα συστατικά τους μπορεί να είναι λεξικά στοιχεία με αυτοτελές περιεχόμενο όπως το ρήμα, το ουσιαστικό, το επίθετο και το επίρρημα ή/και γραμματικά στοιχεία ως κλειστή κατηγορία λεξημάτων που σηματοδοτούν σχέσεις όπως οι σύνδεσμοι, οι προθέσεις, τα άρθρα και οι αντωνυμίες».

Συνεπώς, η φρασεολογία αποτελεί την επιστημονική προσέγγιση της γλώσσας σύμφωνα με την οποία εξετάζεται ένα φάσμα εκφράσεων που υπάρχει σε κάθε γλώσσα και αποτελεί εκείνον τον γλωσσολογικό τομέα που εξετάζει τις ΦΜ, δηλαδή τις ιδιωματικές φράσεις (*locuciones*)¹, τις λεξιλογικές συνάψεις (*colocaciones*), τους φραστικούς τύπους (*fórmulas rutinarias*), αλλά και τις παροιμίες (*paremias*) και τα συγγενικά είδη αυτών.

Όπως αναφέρει η Ruiz Gurillo [1997: 19], πατέρας της φρασεολογίας θεωρείται αδιαμφισβήτητα ο Ελβετός ακαδημαϊκός και μαθητής του Ferdinand de Saussure, Charles Bally, ο οποίος εφηύρε τον όρο *φρασεολογία*. Το έργο του Bally, παρόλο που δεν άσκησε μεγάλη επίδραση στους Ευρωπαίους μελετητές, έθεσε τα θεμέλια για τους Ρώσους μελετητές, οι οποίοι ανήγαγαν τη φρασεολογία σε αυτόνομη επιστήμη.

Ο όρος *φρασεολογία* χρησιμοποιήθηκε αργότερα από τους γλωσσολόγους της Σοβιετικής Ένωσης για να περιγράψουν όχι μόνο το σύνολο των φρασεολογικών φαινομένων, αλλά και το γνωστικό αντικείμενο που ασχολείται με αυτά. Η φρασεολογία, ως ανεξάρτητο επιστημονικό αντικείμενο, εμφανίζεται στη Σοβιετική Ένωση στη δεκαετία του 1950, χάρη στο έργο του Ρώσου γλωσσολόγου Viktor Vladimirovich Vinogradov (1895–1969). Θεωρείται ο σημαντικότερος ερευνητής της σοβιετικής φρασεολογίας — υπήρξε μέλος

¹ Εφεξής για κάθε φρασεολογικό όρο που θα χρησιμοποιείται στην ελληνική γλώσσα θα αποδίδεται παρενθετικά και ο αντίστοιχός του στην ισπανική γλώσσα.

της Ακαδημίας των επιστημών στη Σοβιετική Ένωση — και ήταν εκείνος που εφηύρε τον όρο ΦΜ και στη συνέχεια πρότεινε την πρώτη ταξινόμηση των φρασεολογισμών.

Ο Vinogradov άσκησε μεγάλη επιρροή στους Γερμανούς, Κουβα-
νούς, Σλάβους και φυσικά στους Σοβιετικούς γλωσσολόγους της εποχής.
Τα έργα του υπήρξαν θεμελιώδη και έδωσαν απαντήσεις σε πολλά ερω-
τήματα. Το μεγαλύτερο μέρος των όρων και εννοιών που χρησιμοποι-
ούνται σήμερα στις φρασεολογικές μελέτες προτάθηκαν από τον ίδιο.
Ο όρος ΦΜ *фраσεологическая единица* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά
από τον Vinogradov το 1946 στο άρθρο του *Основные понятия русской
фраσεологии как лингвистической дисциплины* (*Conceptos fundamentales
de la fraseología rusa como disciplina científica*)² [Suárez Cuadros 2007:
1002].

Η φρασεολογία, λοιπόν, οφείλει σε μεγάλο βαθμό τη σημερινή της υπό-
σταση στη συνεισφορά της σοβιετικής σχολής. Εκτός όμως από τους Σοβιε-
τικούς γλωσσολόγους, με τη φρασεολογία ασχολήθηκαν και Γερμανοί ερευ-
νητές όπως ο Jürg Hausermann (1977), αλλά και Κουβανοί όπως οι Antonia
María Tristá Pérez και Zoila Victoria Carneado Moré (1985), χάρη στις οποί-
ες η μελέτη της φρασεολογίας επεκτάθηκε αρχικά στον ισπανόφωνο χώρο
και έπειτα και σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες.

Όσον αφορά την περιγραφή και το περιεχόμενο της φρασεολογίας, αλλά
και το πλήθος των όρων που χρησιμοποιούνται για τις ΦΜ, δεν υπάρχει ομο-
φωνία ανάμεσα στους μελετητές του αντικειμένου. Επιπλέον, λόγω της έλ-
λειψης ομοφωνίας, οι ερευνητές του αντικειμένου μέχρι και σήμερα δεν είναι
σε θέση να μιλήσουν υιοθετώντας ένα κοινό θεωρητικό πλαίσιο και με αυ-
τόν τον τρόπο θέτουν υπό συνεχή αστάθεια τον εν λόγω τομέα. Αντίθετα,
σχετικά με τη γενική ονομασία που αποδίδουν στο γνωστικό αντικείμενο
οι διάφοροι μελετητές, έχει επικρατήσει ο όρος *Φρασεολογία* στα ελληνικά,
Fraseología στα ισπανικά, *Phraseology* στα αγγλικά, *Phraséologie* στα γαλ-
λικά, *Phraseologie* στα γερμανικά κ.τ.λ.

Στην ισπανική γλώσσα η φρασεολογία δεν αποτελούσε αντικείμενο μελέ-
της μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Οι συλλογές που υπάρχουν εκείνη τη δε-
δομένη περίοδο αποτελούνται από παροιμίες (*refranes*).

Το ενδιαφέρον για τη μελέτη των «ιδιωματισμών» τοποθετείται στο 1950
με την κυκλοφορία του έργου *Introducción a la lexicografía moderna*

² Απόδοση του τίτλου στην ελληνική γλώσσα: *Θεμελιώδεις έννοιες της ρωσικής
φρασεολογίας ως επιστημονικού κλάδου.*

του Julio Casares. Σε αυτό του το έργο επιχειρείται για πρώτη φορά η ταξινόμηση των ΦΜ, η οποία αποτελεί και τη βάση των μελλοντικών ταξινομήσεων που θα πραγματοποιηθούν από μεταγενέστερους ερευνητές.

Όσον αφορά την ελληνική γλώσσα δεν εντοπίζονται αρκετά έργα που να ασχολούνται με το θεωρητικό πλαίσιο της φρασεολογίας. Για αυτόν τον λόγο, θα αναφερθούμε στα λεξικά που εντοπίσαμε και σχετίζονται με τις ΦΜ. Το 1978 κυκλοφορεί στη Θεσσαλονίκη το πρώτο λεξικό με τίτλο *Λεξικό της πιάτσας* του Αντώνη Κολτσίδα, το οποίο περιλαμβάνει λέξεις και εκφράσεις της καθημερινής ζωής με ειδική ή μεταφορική σημασία. Αναφορικά με τις παροιμίες, το πρώτο δημοσιευμένο έργο που εντοπίσαμε τοποθετείται στον 19^ο αιώνα, από τον δικηγόρο Ιωάννη Βενιζέλο, με τίτλο *Παροιμίες δημώδεις. Συλλεγείσαι και ερμηνευθείσαι υπό Ι. Βενιζέλου*. Το εν λόγω παροιμιολογικό έργο δημοσιεύεται για πρώτη φορά στην Αθήνα, το 1846, και στη συνέχεια επανεκδίδεται, το 1867, στην Ερμούπολη της Σύρου.

2.1. Η φρασεολογία υπό στενή και ευρεία έννοια

Ως προς τα όρια της φρασεολογίας υπάρχουν δυο επικρατούσες αντιλήψεις: η πρώτη αντιλαμβάνεται τη φρασεολογία υπό στενή έννοια, ενώ η δεύτερη υπό ευρεία έννοια.

Τη φρασεολογία υπό στενή έννοια υπερασπίζονται οι Ruiz Gurillo (2001) και García-Page Sánchez (2008), με τον δεύτερο να υποστηρίζει ότι ο πραγματικός πυρήνας της φρασεολογίας είναι οι ιδιωματικές φράσεις (*locuciones*), ενώ οποιοδήποτε άλλο είδος ΦΜ ανήκει σε άλλο πεδίο μελέτης και δεν αποτελεί αντικείμενο της φρασεολογίας, όπως οι παροιμίες που μελετώνται από την παροιμιολογία.

Με τη φρασεολογία υπό ευρεία έννοια τάσσονται μελετητές όπως οι Casares (1950), Coseriu (1962), Zuluaga (1980), Corpas Pastor (1996), Wotjak (1998), Zamora Muñoz (2003), οι οποίοι υποστηρίζουν ότι πέρα από τις ιδιωματικές φράσεις (*locuciones*), αντικείμενο μελέτης της φρασεολογίας αποτελούν και οι λεξιλογικές συνάψεις (*colocaciones*), οι φραστικοί τύποι (*fórmulas rutinarias*) και ο παροιμιακός λόγος (παροιμίες, παροιμιώδεις φράσεις / *paremias*, *frases proverbiales*) και κάθε είδος παγιωμένης έκφρασης εν γένει.

Υπάρχουν, ωστόσο, και φρασεολόγοι που έχουν μια πιο ευρεία οπτική για την φρασεολογία, όπως ο Antonio Pamies Bertrán, ο οποίος στην πρόταση που κάνει για την ταξινόμηση των ΦΜ συμπεριλαμβάνει και εκείνους τους σταθερούς συνδυασμούς λέξεων όπως: τα λεξιλογικά σύνθετα (*compuestos*

léxicos) (*lavaplatos*, *ανοιγοκλείνω*) και τις construcciones onímicās (*América Latina*).

2.2. Η φρασεολογική μονάδα και τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα

Η ΦΜ αποτελεί αντικείμενο μελέτης της φρασεολογίας και είναι εκείνη η λεξική μονάδα τα όρια της οποίας κυμαίνονται από δύο λέξεις (π.χ. *δίκικοπο μαχαίρι* / *visita relámpago*) μέχρι τη σύνθετη πρόταση (π.χ. *Πήγε για μαλλί και βγήκε κουρεμένος* / *Si Mahoma no va a la montaña, la montaña va a Mahoma*).

Ο όρος ΦΜ παραλήφθηκε στη γερμανική και τις άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες από τη σοβιετική έρευνα μέσω της τέως Ανατολικής Γερμανίας.

Στην ισπανική γλώσσα, όπως αναφέρει η Corpas Pastor [1996: 17], έχει προταθεί ένας μεγάλος αριθμός όρων για να δηλώσουν τους σταθερούς συνδυασμούς λέξεων. Ενδεικτικά αναφέρουμε: *expresión pluriverbal*, *unidad pluriverbal lexicalizada y habitualizada*, *unidad léxica pluriverbal*, *expresión fija*, *unidad fraseológica* ή *fraseologismo*. Τα τελευταία χρόνια ο επικρατών όρος είναι εκείνος της *φρασεολογικής μονάδας* (*unidad fraseológica* (UF)) με όλο και περισσότερους υποστηρικτές στην ισπανική βιβλιογραφία.

Στην ελληνική γλώσσα δεν έχει καθιερωθεί ο όρος ΦΜ. Αντίθετα, χρησιμοποιούνται συνώνυμοι όροι όπως: *στερεότυπη* (ή *παγιωμένη* ή *τυποποιημένη* ή *ιδιωτισμική*) *έκφραση* (ή *φράση*), *ιδιωτισμός* ή *ιδιωτισμός* ή *ιδιωτισμική έκφραση* ή *φρασεολογισμός*. Άλλοι όροι που συναντώνται στη βιβλιογραφία είναι *συνδυασμός λέξεων*, *ιδιόσημες φράσεις*, *κλισέ*.

Συνοψίζοντας τους διάφορους ορισμούς της ΦΜ που εντοπίσαμε στη μελέτη μας, συνάγεται ότι οι ΦΜ: α) αποτελούν σταθερό συνδυασμό δύο ή περισσότερων λέξεων, ο οποίος στο κατώτερο όριό του περιλαμβάνει δυο λέξεις, ενώ στο ανώτερό του μπορεί να φτάσει και εκείνο της σύνθετης πρότασης, β) χαρακτηρίζονται από υψηλή συχνότητα χρήσης εκ μέρους των χρηστών μιας γλώσσας, γ) αναπαράγονται ως προκατασκευασμένες δομές κατά τη λεκτική πράξη και δ) εμφανίζουν συγκεκριμένο βαθμό παγίωσης των συστατικών μερών τους κατά περίπτωση.

Σχετικά με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που διέπουν τη ΦΜ, αναφέρουμε ότι «παραδοσιακά, το επικρατέστερο κριτήριο για τον ορισμό των παγιωμένων εκφράσεων είναι η μη συνθετικότητα» [Τραυλού 2007: 19]. Δηλαδή, «η σημασία της πρότασης δεν είναι συνθετική, δηλαδή δεν συνάγεται αθροιστικά από το σύνολο των σημασιών των στοιχείων, αλλά είναι “κάτι παραπάνω, κάτι διαφορετικό”» [Συμεωνίδης 2000: 27–29]. Ανάμεσα στα βα-

σικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ΦΜ που αποδέχονται οι ερευνητές, ανήκει η ιδιωματικότητα και η σταθερότητα-παγίωση. Τέλος, ένας φρασσεολογισμός δεν χαρακτηρίζεται πάντα από όλα τα κριτήρια, ωστόσο αποτελείται πάντα από τουλάχιστον δύο λεξήματα.

3. Ταξινόμηση των φρασσεολογικών μονάδων

3.1. Ταξινόμηση των φρασσεολογικών μονάδων στην ισπανική γλώσσα

Στην Ισπανία, λόγω της έντονης ενασχόλησης με το αντικείμενο της φρασσεολογίας ως αυτόνομης επιστήμης, πολλοί ερευνητές έχουν προτείνει ποικίλες ταξινομήσεις. Καθώς, όπως ήδη έχει αναφερθεί, δεν παρατηρείται ομοφωνία απόψεων, όχι μόνο στην Ισπανία αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο, σχετικά με τον ορισμό των ΦΜ, αλλά και με τα χαρακτηριστικά που τις διέπουν, ερώτημα αποτελεί ποια είναι εκείνα τα κριτήρια που καθορίζουν ποιες μονάδες περιλαμβάνονται στις ΦΜ. Απόρροια της παραπάνω διαφωνίας αποτελεί η πρόταση διαφόρων ταξινομήσεων. Σύμφωνα με τη Schapira [1999: 4], «τα κριτήρια καθορισμού προϋστανται της ταξινόμησης, η οποία με τη σειρά της καθορίζει την ορολογία».

Στη συνέχεια παραθέτουμε οχτώ από τις σημαντικότερες ταξινομήσεις που έχουν προταθεί για την ισπανική γλώσσα.

3.1.1. Julio Casares

Ο Casares (1950) υπήρξε ο ερευνητής που έθεσε τα θεμέλια για την ταξινόμηση των ΦΜ και λειτούργησε ως σημείο αναφοράς για μελέτες που ακολούθησαν, όπως εκείνες των Zuluaga (1980) και Tristá Pérez (1985). Ο Casares [1950: 170], βασιζόμενος σε σημασιολογικά, μορφολογικά και λειτουργικά κριτήρια, κάνει διάκριση ανάμεσα σε: α) ιδιωματικές φράσεις (*locuciones*) και β) φραστικούς τύπους (*fórmulas rutinarias*) στους οποίους περιλαμβάνει τις παροιμίες (*refranes*) και τις παροιμιώδεις φράσεις (*frases proverbiales*).

Υπό το πρίσμα της λεξικογραφικής εφαρμογής αυτών των μονάδων, ο Casares θεωρεί ότι μόνο οι ιδιωματικές (*locuciones*) και παροιμιώδεις φράσεις (*frases proverbiales*) και όχι οι παροιμίες (*refranes*) πρέπει να συμπεριλαμβάνονται σε ένα λεξικό.

3.1.2. Eugenio Coseriu

Ο Coseriu υπήρξε μια από τις πιο διακεκριμένες προσωπικότητες της εποχής του και άσκησε πολύ μεγάλη επιρροή στα γλωσσολογικά ρεύματα. Ήταν, αναμφίβολα, ο πιο αναγνωρισμένος γλωσσολόγος στην Ευρώπη κατά το δεύ-

τερο μισό του 20^{ού} αιώνα. Δημοσίευσε περίπου 380 επιστημονικές εργασίες, κατεξοχήν άρθρα, στα γερμανικά, γαλλικά, ιταλικά, ισπανικά, πορτογαλικά και ρουμανικά συμβάλλοντας μ' αυτόν τον τρόπο στη μελέτη των ρομανικών γλωσσών και ιδιαίτερα της ισπανικής.

Το 1964 στην εργασία του με θέμα «Structure lexicale et enseignement du vocabulaire», επιχειρεί τη διάκριση ανάμεσα στην «ελεύθερη τεχνική του λόγου» (*técnica libre del discurso*) και στον «επαναλαμβανόμενο λόγο» (*discurso repetido*), διαφοροποίηση που θα αποτελέσει τη βάση της ταξινόμησης στην οποία θα προβεί. Η ελεύθερη τεχνική του λόγου, σύμφωνα με τον ίδιο [1981: 297–302]: «abarca las unidades léxicas y gramaticales (lexemas, categoremas, morfemas) y las reglas para su modificación y combinación en la oración, es decir, las palabras y los instrumentos y procedimientos léxicos y gramaticales»³, ενώ στον επαναλαμβανόμενο λόγο εντάσσει αυτό που «tradicionalmente está fijado como “expresión”, “giro”, “modismo”, “frase” o “locución” y cuyos elementos constitutivos no son reemplazables o re-combinables según las reglas actuales de la lengua»⁴.

3.1.3. Alberto Zuluaga

Όπως υποστηρίζει η *Corpas Pastor* [1996: 41], ο Κολομβιανός ερευνητής Zuluaga μελετά τις ΦΜ θέτοντας ως κοινό παρονομαστή τον όρο *expresiones fijas* ή *unidades fraseológicas*, δίχως να δίνει ιδιαίτερη σημασία στον διαχωρισμό του όρου με βάση το περιεχόμενο. Στο έργο του *Introducción al estudio de las expresiones fijas* εξετάζει τις ΦΜ που μπορεί να αποτελούνται από απλούς συνδυασμούς δυο λέξεων μέχρι συνδυασμούς που περιλαμβάνουν ολόκληρες προτάσεις, των οποίων τα συστατικά στοιχεία βρίσκονται σε συντακτική σχέση μεταξύ τους. Αυτές οι μονάδες, σύμφωνα με τον Zuluaga, χαρακτηρίζονται από σταθερότητα-παγίωση καθώς και από ιδιωτισμικότητα. Επιπλέον, ο Zuluaga δεν θεωρεί ότι οι λεξιλογικές συνάψεις (*colocaciones*) αποτελούν αντικείμενο μελέτης της φρασεολογίας. Έτσι, κάνει μια διπλή ταξινόμηση των ΦΜ: α) με βάση την εσωτερική δομή των φρασεολογισμών και β) με βάση τη λειτουργία τους στον λόγο.

³ «καλύπτει τις λεξιλογικές και γραμματικές ενότητες (λεξήματα, κατηγορήματα, μορφήματα) και τους κανόνες τροποποίησης και συνδυασμού τους στην πρόταση, δηλαδή τις λέξεις και τα λεξιλογικά και γραμματικά μέσα και διαδικασίες».

⁴ «παραδοσιακά καθορίζεται ως “έκφραση”, “συντακτική δομή”, “ιδίωμα”, “φράση” ή “ιδιωματική φράση” και του οποίου τα συστατικά στοιχεία δεν μπορούν να αντικατασταθούν ή να επανασυνδυαστούν σύμφωνα με τους ισχύοντες κανόνες της γλώσσας».

Στην πρώτη ταξινόμηση ανήκουν τα φρασεολογικά εκφωνήματα (enunciados fraseológicos), δηλαδή εκείνες οι παγιωμένες εκφράσεις που από μόνες τους αποτελούν αυτοδύναμα εκφωνήματα λόγου με συντακτική αυτονομία (enunciados completos):

- *Más vale tarde que nunca* = *Κάλλιο αργά παρά ποτέ*
- *¡Buen día!* = *Καλημέρα!*

Στη δεύτερη ταξινόμηση ανήκουν οι ιδιωματικές φράσεις (locuciones), δηλαδή οι παγιωμένες εκφράσεις οι οποίες δεν αποτελούν ολοκληρωμένα εκφωνήματα λόγου και πρέπει να συνδυαστούν με άλλα στοιχεία στο εσωτερικό μιας φράσης για να μπορούν να σχηματίζουν άρτια εκφωνήματα.

- *írsele la olla* = *χάνω τον έλεγχο*
- *coger el toro por los cuernos* = *πιάνω τον ταύρο από τα κέρατα*

3.1.4. Zoila Victoria Carneado Moré και Antonia María Tristá Pérez

Οι Carneado Moré και Tristá Pérez θεωρούνται ίσως από τις πιο αντιπροσωπευτικές φυσιογνομίες της φρασεολογικής σχολής της Κούβας.

Η Carneado Moré, όπως αναφέρει η Corpas Pastor [1996: 47], αφότου μελέτησε τους φρασεολογισμούς σε λεξικά της Κούβας, προέβη στη διαπίστωση ότι στερούνταν συστηματικών κριτηρίων ταξινόμησης. Η δική της πρόταση για την ταξινόμηση των ΦΜ στηρίζεται στα σοβιετικά φρασεολογικά μοντέλα, όπως εκείνο του Vinogradov (1947) και του Shanski (1963), σε συνδυασμό με το μοντέλο του Casares. Διακρίνει τα εξής είδη φρασεολογισμών:

a) adherencias, unidades completamente inmotivadas con función oracional⁵ (*perder la chaveta* = *volverse loco*).

b) unidades, con carácter relativamente motivado⁶ (*buscar la boca* = *provocar, buscar pelea*).

c) combinaciones, formadas por varias palabras entre las cuales figura una que actualiza una acepción especial en virtud de su relación con las demás⁷ (*reinar el silencio*).

d) expresiones fraseológicas, que se refieren a los refranes, proverbios, clichés, etc.⁸ (*Chivo que rompe tambor con su pellejo paga*. = *Cada uno debe ser responsable de sus actos y obrar en consecuencia*).

⁵ «μονάδες τελείως ανατιολόγητες με προτασιακή λειτουργία».

⁶ «μονάδες που χαρακτηρίζονται από σχετική αιτιολογία».

⁷ «συνδυασμοί, που σχηματίζονται από πολλές λέξεις, εκ των οποίων η μία πραγματώνει μια ιδιαίτερη σημασία λόγω της σχέσης της με τις άλλες».

⁸ «φρασεολογικές εκφράσεις, που αναφέρονται σε ρήσεις, παροιμίες, κλισέ κ.λπ.».

Η Tristá Pérez [1979–1980, 1985b, 1985c, 1988, αναφορά σε *Corpas Pastor*, 1996: 49], ακολουθεί και εκείνη τον Casares και υιοθετεί την ταξινόμησή του (*locuciones*, *frases proverbiales*, *refranes*), αλλά διευρύνει το πεδίο που σχετίζεται με τις ιδιωματικές εκφράσεις (*locuciones*). Διακρίνει δύο είδη φρασεολογισμών με βάση την εσωτερική δομή τους: α) φρασεολογισμούς των οποίων η εσωτερική δομή περιέχει έναν «ελάχιστο δείκτη» ή «αναγνωριστικό στοιχείο» που υποδηλώνει την κατάστασή του ως ΦΜ. Αυτός ο φρασεολογικός δείκτης μπορεί να είναι σημασιολογικός ή λεξιλογικός και β) φρασεολογισμούς των οποίων η εσωτερική δομή δεν περιέχει το αναγνωριστικό στοιχείο.

3.1.5. Gloria Corpas Pastor

Η Corpas Pastor παρουσιάζει μια νέα πρόταση σχετικά με την ταξινόμηση των ΦΜ καθώς, όπως η ίδια υποστηρίζει, οι μέχρι τότε υπάρχουσες ταξινόμησεις δεν είναι ολοκληρωμένες. Συνδυάζει στην πρότασή της το κριτήριο του εκφωνήματος (*criterio de enunciado*) με εκείνο της παγίωσης (*criterio de fijación*) προκειμένου να αποτελέσουν τη βάση της ταξινόμησης των ΦΜ σε τρεις σφαίρες. Οι σφαίρες αυτές είναι α) *las colocaciones* (λεξιλογικές συνάψεις), β) *las locuciones* (ιδιωματικές φράσεις) και γ) *los enunciados fraseológicos* (*paremias y fórmulas rutinarias*) (φρασεολογικά εκφωνήματα). Στη σφαίρα που περιλαμβάνει τα φρασεολογικά εκφωνήματα περιλαμβάνονται δύο υποκατηγορίες: α) *las paremias* και β) *las fórmulas rutinarias*. Σύμφωνα με την ίδια [1996: 53], οι λεξιλογικές συνάψεις (*colocaciones*) είναι συνδυασμοί που αποτελούνται από τουλάχιστον δυο λεξιλογικές μονάδες συντακτικά συσχετισμένες μεταξύ τους. Οι ιδιωματικές φράσεις (*locuciones*) [1996: 88], αντίθετα, είναι ΦΜ με τα ακόλουθα γνωρίσματα: εσωτερική παγίωση, ενότητα νοήματος και εξωτερική παγίωση. Αυτές οι μονάδες δεν αποτελούν ολοκληρωμένα εκφωνήματα και γενικά λειτουργούν ως προτασιακά στοιχεία. Τέλος, σύμφωνα με την ίδια [1996: 32], τα φρασεολογικά εκφωνήματα (*enunciados fraseológicos*) αποτελούν από μόνα τους ολοκληρωμένα εκφωνήματα και χαρακτηρίζονται από το γεγονός ότι αποτελούν λεκτικές πράξεις και παρουσιάζουν εσωτερική και εξωτερική παγίωση. Στους Πίνακες 1, 2, 3, 4 και 5 που ακολουθούν απεικονίζονται οι τρεις αυτές κατηγορίες:

**Πίνακας 1 — Ταξινόμηση των ΦΜ κατά την Corpas Pastor (1996) —
Las colocaciones**

COLOCACIONES	Verbo + Sustantivo (sujeto) (<i>acuciar un problema, correr un rumor</i>)
	Verbo + Sustantivo (objeto) (<i>desempeñar un cargo, poner en funcionamiento</i>)
	Adjetivo / Sustantivo + Sustantivo (<i>fuelle fidedigna, enemigo acérrimo, momento crucial, visita relámpago</i>)
	Sustantivo + Preposición + Sustantivo (<i>una rebanada de pan, un diente de ajo, banco de peces</i>)
	Verbo + Adverbio (<i>negar rotundamente, llorar amargamente, desear fervientemente</i>)
	Adjetivo + Adverbio (<i>firmente convencido, estrechamente ligado, opuesto diametralmente</i>)

**Πίνακας 2 — Ταξινόμηση των ΦΜ κατά την Corpas Pastor (1996) —
Las locuciones**

LOCUCIONES	Locuciones nominales: 1) S + Adj: <i>vacas flacas, mosquita muerta</i> 2) S + prep. + S: <i>lágrimas de cocodrilo, tabla de salvación, patas de gallo</i>
	Locuciones adjetivas: <i>sano y salvo, corriente y moliente, fuerte como un roble, más papista que el Papa</i>
	Locuciones adverbiales: <i>a buen seguro, a la vez, de improviso, con la boca abierta, con pelos y señales, patas arriba, gota a gota</i>
	Locuciones verbales: <i>ir y venir, llevar y traer, dar y tomar, costar un ojo de la cara, chuparse el dedo</i>
	Locuciones prepositivas: <i>en pos de, a pesar de, a causa de, en torno a, en lugar de, gracias a</i>
	Locuciones conjuntivas: <i>con tal de, ya...ya, tan pronto como, a fin de que, siempre y cuando, dado que, según y conforme, como si, a fin de cuentas, sin embargo, al fin y al cabo</i>
	Locuciones clausales: <i>subírsele a alguien la sangre a la cabeza, llevarle a alguien los demonios, como quien dice, como Dios manda</i>

**Πίνακας 3 — Ταξινόμηση των ΦΜ κατά την Corpas Pastor (1996) —
Enunciados fraseológicos: las paremias**

PAREMIAS	Enunciados de valor específico: <i>Las paredes oyen, Éramos pocos y parió la abuela</i>
	Citas (de origen conocido): <i>Verde, que te quiero verde</i> (F. García Lorca), <i>Pienso, luego existo</i> (Descartes), <i>El que esté libre de pecado que tire la primera piedra</i> (Nuevo Testamento)
	Refranes (de origen desconocido): <i>El rey reina, pero no gobierna, Un día es un día, Por la boca muere el pez</i>

**Πίνακας 4 — Ταξινόμηση των ΦΜ κατά την Corpas Pastor (1996) —
Enunciados fraseológicos: las fórmulas rutinarias**

FÓRMULAS RUTINARIAS		
Fórmulas discursivas		Fórmulas psico-sociales
Fórmulas de apertura y cierre: <i>¿Cómo estás? ¿Qué tal? ¿Puedo ayudarle? ¡Hasta luego! ¡Que te mejores! Gracias por todo</i>	Fórmulas de transición: <i>A eso voy/iba, Vamos a ver, Para mí, es decir</i>	

**Πίνακας 5 — Ταξινόμηση των ΦΜ κατά την Corpas Pastor (1996) —
Fórmulas rutinarias: las fórmulas psicosociales**

Fórmulas Psicosociales	
•	Fórmulas expresivas
•	de disculpa: <i>Lo siento</i>
•	de consentimiento: <i>A ver, Ya lo creo</i>
•	de recusación: <i>De ninguna manera, Ni hablar, ¡Nada de eso!</i>
•	de agradecimiento: <i>Muchas gracias, [Que] Dios te (le, etc.) bendiga</i>
•	de réplica: <i>De nada, No faltaba / faltaría más</i>
•	de deseo de suerte: <i>Feliz Navidad, Felices Pascuas, Feliz cumpleaños</i>
•	de solidaridad: <i>¡Qué mala suerte!, ¡Qué se le va a hacer!</i>
•	de insolidaridad: <i>¡A mí, plin!</i>
•	Fórmulas comisivas
•	de promesa y amenaza: <i>Te/le doy mi palabra, ¡Palabra de honor!</i>
•	Fórmulas directivas
•	de exhortación: <i>[ir] al grano, Largo de aquí</i>
•	de información: <i>Con su permiso, ¿Me permite?, ¿Qué pasa?</i>
•	de ánimo: <i>No es para tanto, No te pongas así</i>
•	Fórmulas asertivas
•	de aseveración: <i>Que venga Dios y lo vea, Por mis muertos</i>
•	de emoción: <i>Lo que son las cosas, Parece mentira, No me digas</i>
•	Fórmulas rituales
•	de saludo: <i>Buenos días, Mucho gusto, ¿Qué es de tu vida?</i>
•	de despedida: <i>Le saluda atentamente</i>
•	Miscelánea: <i>Pelillos a la mar, ¡Más claro, agua!</i>

3.1.6. Leonor Ruiz Gurillo

Η Ruiz Gurillo προτείνει μια ταξινόμηση των ΦΜ στην οποία περιλαμβάνονται μόνο εκείνες οι μονάδες που ισοδυναμούν με μια λέξη (palabra) ή ένα σύνταγμα (sintagma). Σύμφωνα με την ίδια, η ταξινόμηση αυτή επι-

τρέπει μια πιο σαφή διάκριση των εσωτερικών διαφορών που χαρακτηρίζουν τις ΦΜ και η ταξινόμησή της (1997) παρουσιάζεται στη συνέχεια:

- Los sintagmas nominales fraseológicos⁹
 - a) Locuciones totalmente fijas e idiomáticas con palabras diacríticas y/o anomalías estructurales: *agua de borrajas*
 - b) Locuciones idiomáticas en diversos grados: *caballo de batalla*
 - c) Locuciones mixtas: *dinero negro*
 - d) Colocaciones: *agua de colonia*
- Los sintagmas verbales fraseológicos¹⁰
 - a) Locuciones con palabras diacríticas y/o anomalías estructurales con un grado alto de fijación e idiomaticidad: *tomar las de villadiego*
 - b) Locuciones totalmente fijas e idiomáticas: *dorar la pildora*
 - c) Locuciones semiidiomáticas: *echar raíces*
 - d) Locuciones escasamente idiomáticas: *perder el tiempo*
 - e) Locuciones mixtas: *vivir del cuento*
 - f) Locuciones meramente fijas: *correr mundo*
 - g) Locuciones con variantes: *no importar un pimiento / un bledo*
 - h) Otras colocaciones: *guiñar un ojo*
 - i) Unidades sintagmáticas verbales: *hacer uso, tomar un baño*
- Los sintagmas prepositivos fraseológicos¹¹
 - a) Locuciones totalmente fijas e idiomáticas con palabras diacríticas y/o anomalías estructurales: *a la virulé*
 - b) Locuciones totalmente fijas e idiomáticas: *a menudo*
 - c) Locuciones parcialmente fijas e idiomáticas, en diversos grados: *a mano*
 - d) Locuciones meramente fijas: *en público*
 - e) Locuciones con variantes: *de (muy) buen grado*
 - f) Locuciones con casillas vacías: *a mi (tu, su, etc.) juicio*
 - g) Creaciones locucionales analógicas: *a gritos, a golpes*
 - h) Esquemas fraseológicos: *cara a cara*

3.1.7. Antonio Pamies Bertrán

Στις πιο πρόσφατες ταξινομήσεις των ΦΜ ανήκει και εκείνη του Pamies Bertrán [2007: 193–194], ο οποίος τις χωρίζει σε τρεις κατηγορίες ως εξής:

⁹ «Ονοματικά φρασεολογικά συντάγματα».

¹⁰ «Ρηματικά φρασεολογικά συντάγματα».

¹¹ «Προθετικά φρασεολογικά συντάγματα».

α) los enunciados (εκφωνήματα) β) los sintagmas (συντάγματα) και γ) los sintemas (los pseudo-sintagmas) (ψευδο-συντάγματα). Τα κριτήρια που χρησιμοποιεί ως αφετηρία για να ορίσει τις ΦΜ και να παρουσιάσει τη δική του πρόταση είναι: α) η πολυ-λεξιματικότητα, β) η διαβάθμιση της παγίωσης και γ) η διαβάθμιση της ιδιωτισμικότητας. Στον Πίνακα 6 που ακολουθεί παραθέτουμε τις υποκατηγορίες της ταξινόμησης του Pamies Bertrán με αντίστοιχα παραδείγματα από την ισπανική γλώσσα:

Πίνακας 6 — Υποκατηγορίες της ταξινόμησης του Pamies Bertrán (2007)

Unidades multilexemáticas fijas		No idiomáticas	Idiomáticas
SINTEMA	compuesto léxico	<i>Sacacorchos</i>	<i>Matasuegras</i>
	compuesto sintagmático	<i>máquina de escribir</i>	<i>luna de miel</i>
	locución nominal	<i>apretón de manos</i>	<i>cero a la izquierda</i>
	locución adjectival	<i>en blanco y negro</i>	<i>de medio pelo</i>
	locución verbal	<i>poner en remojo</i>	<i>tomar el pelo</i>
	locución adverbial	<i>sin dudarlo un instante</i>	<i>a toda leche</i>
	locución conjuntiva	<i>con la condición de que</i>	<i>a pesar de que</i>
	locución prepositiva	<i>encima de</i>	<i>en nombre de</i>
	“phrasal verb”	<i>to run after</i> (“perseguir”)	<i>to mess around</i> (“tontear”)
	construcción onímica	<i>República italiana</i>	<i>América Latina</i>
	Fraseotérmino	<i>fonética experimental</i>	<i>células asesinas</i>

SINTAGMA	comparación esterotipada	<i>negro como el carbon</i>	<i>más chupado que la pipa de un indio</i>
	coloc. N+Adj	<i>enfermedad grave</i>	<i>enemigo mortal</i>
	coloc. V+Adv	<i>enfermar gravemente</i>	<i>despreciar olímpicamente</i>
	coloc. V+N	<i>pedir permiso</i>	<i>entablar Amistad</i>
	coloc. N+Prep+N	<i>rebaño de ovejas</i>	<i>banco de peces</i>
ENUNCIADO	Fórmula	<i>¡Cumpleaños feliz!</i>	<i>¡Que te den morcilla!</i>
	apoteagma no sentencioso	<i>No mandé mis naves a combatir los elementos</i>	<i>Le maté porque era mía</i>
	Paremia	<i>No dejes para mañana lo que puedes hacer hoy</i>	<i>Quien siembra vientos recoge tempestades</i>

3.1.8. Mario García-Page Sánchez

Η ταξινόμηση του García-Page Sánchez (2008) είναι η πιο σύγχρονη που συναντάμε στην ισπανική βιβλιογραφία σχετικά με τους φρασεολογισμούς. Η πρότασή του αφορά μόνο τις ιδιωματικές φράσεις (locuciones), μιας που ο ίδιος είναι υποστηρικτής της φρασεολογίας υπό στενή έννοια και για αυτόν τον λόγο η φρασεολογία για τον ίδιο επικεντρώνεται σε αυτές τις μονάδες. Ο ίδιος παραδέχεται πως η ταξινόμηση των ιδιωματικών φράσεων (locuciones) σύμφωνα με την Corpas Pastor έθεσε τα θεμέλια για τις μετέπειτα έρευνες γύρω από τους φρασεολογισμούς. Η ταξινόμησή του για τις ιδιωματικές φράσεις (locuciones) σχηματοποιείται ως ακολούθως στον Πίνακα 7:

Πίνακας 7 — Ταξινόμηση των locuciones κατά τον García-Page Sánchez (2008)

LOCUCIONES	Nominales: <i>noche toledana</i>
	Pronominales: <i>cada quisque</i>
	Adjetivales: <i>largo de manos</i>
	Verbales: <i>cantar las cuarenta</i>
	Adverbiales: <i>a salvamano</i>
	Prepositivas: <i>en pos de</i>
	Conjuntivas: <i>para que</i>
	Oracionales: <i>Ir la procesión por dentro, ¡Qué le vamos a hacer!</i>

3.2. Ταξινόμηση των φρασεολογικών μονάδων στην ελληνική γλώσσα

Στον ελλαδικό χώρο τα τελευταία χρόνια παρατηρείται έντονο ενδιαφέρον για τον τομέα της φρασεολογίας και μελέτης των ΦΜ. Οι ταξινομήσεις των ΦΜ που έχουν προταθεί από ερευνητές στην ελληνική γλώσσα παρατίθενται στη συνέχεια με χρονολογική σειρά.

3.2.1. Βικτώρια Μότσιου

Η ταξινόμηση της Μότσιου (1987) προέκυψε ως μια προσπάθεια της ερευνήτριας να καθορίσει το βαθμό ελευθερίας και δέσμευσης ή «ανελευθερίας» στη γλώσσα και συγκεκριμένα στην περίπτωση των ιδιωτισμών. Στην πρόταση που κάνει ορίζει αυτά τα δύο κριτήρια ως βασικούς πυλώνες για την ταξινόμηση των φρασεολογισμών. Πιο συγκεκριμένα, η Μότσιου κατηγοριοποιεί τις ΦΜ ως ακολούθως:

Στην πρώτη κατηγορία εντάσσει τα ανελεύθερα [βασικά] ανατιολόγητα λεξικά συντάγματα στην οποία ανήκουν:

α) «Φρασεολογισμοί που απαρτίζονται — αποκλειστικά ή μερικώς — από “λέξεις” (πιο σωστά μορφές) οι οποίες στερούνται λεξικής σημασίας και δεν απαντούν σαν αυτοτελή λεξήματα (τουλάχιστον στο “ενεργό” λεξιλόγιο ενός κοινού ομιλητή), παρά μόνο ως συστατικά ορισμένων στερεότυπων συνταγμάτων, π.χ. *λάου λάου, μάνι μάνι, φύρδην-μύγδην, τα κακάρωσε, στα κουτουρού, άρον άρον, άκρον άωτον* κλπ.»

β) «Φρασεολογικές ενότητες, που τα συστατικά τους είναι μεν “άρτιες” λέξεις, δηλαδή με δική τους λεξική σημασία, αλλά που όμως είναι τελείως άσχετη με τη σημασία του όλου συντάγματος, π.χ. *πράσινα άλογα, κολοκύθια με τη ρίγανη, με το νι και με το σήμα, πάει κι έρχεται* κλπ.»

γ) «ΦΜ που συμπεριλαμβάνουν ανάμεσα στα συστατικά τους “κανονικά” λεξήματα, τα οποία διατηρούν τη σημασία τους, αλλά το σημασιολογικό αποτέλεσμα του όλου συνδυασμού συχνά παραμένει ανατιολόγητο και δυσπρόβλεπτο, π.χ. *γίνομαι τούρκος / μπαρούτι / βαπόρι, δουλεύς με φούντες, λόγια της караβάνας, ντυμένος στην τρίχα, χρυσή τομή, παιδική χαρά*, κλπ. Το απρόβλεπτο σημασιολογικό αποτέλεσμα οφείλεται στο γεγονός, ότι στα συντάγματα περιέχονται μερικές λέξεις (*τούρκος, караβάνα, τρίχα, χαρά*) με ιδιαίτερη, “ανελεύθερη” σημασία, που διαφέρει από την συνηθισμένη συστημική σημασία του λεξήματος και που εκδηλώνεται μόνο σε ορισμένα συμφραζόμενα, στο προκαθορισμένο (αναμενόμενο) και περιορισμένο — μέχρι και μοναδικό — γλωσσικό περιβάλλον» [1987: 245–246].

Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσει τα ανελεύθερα, αλλά αιτιολογημένα λεξικά συντάγματα στην οποία ανήκουν:

α) «Συντάγματα, όπου σαν παράγοντας της ανελευθερίας (της περιορισμένης συνδυαστικότητας) εμφανίζεται η μορφή που δεν χρησιμεύει — τουλάχιστον στο καθημερινό λεξιλόγιο — ως σημαίνον κανενός “επίσημα” αναγνωρισμένου λεξήματος, π.χ. *μήτε φανιά μήτε λαλιά, τα χρόνια φέρνουν τη φρόνια, τύπος και υπογραμμός, νέτα-σκέτα, του κλώτσου και του μπάτσου*, κλπ.».

β) «Στερεότυπες φράσεις και προτάσεις που η λειτουργία τους στο σύνολό τους, δηλαδή όλου του συντάγματος (και όχι ενός μόνο συστατικού) βασίζεται στη μεταφορά, π.χ. *πιάνω πουλιά στον αέρα, δένω το γάιδαρό μου, βγάζω το φίδι από την τρύπα, ρίχνω λάδι στη φωτιά, κάνω τον ψόφιο κοριό, ψήνω το ψάρι στα χείλη*, κλπ. Εδώ ανήκουν παροιμίες, γνωμικά και αποφθέγματα, φράσεις λογοτεχνικές και ιστορικές».

γ) «Τέλος, μία ιδιόμορφη κατηγορία συνταγμάτων που συνιστά κάπως αμφιλεγόμενη περίπτωση. Από τη μία πλευρά, όλα τα συστατικά χρησιμοποιούνται σύμφωνα με τη σημασία τους — και υπάρχει πλήρης αιτιολόγηση και προβλεψιμότητα ως προς το σημασιολογικό αποτέλεσμα. Έτσι, δεν πρόκειται για ενιαία λεξιλογική μονάδα, αλλά για έναν σχεδόν ελεύθερο συνδυασμό. Πλην όμως διαπιστώνουμε περιορισμούς συνεμφάνισης που οφείλονται στα γλωσσικά συμφραζόμενα. Εδώ διακρίνονται ορισμένες επιμέρους κατηγορίες:

1) Συντάγματα που απαρτίζονται από λέξεις *μονόσημες* ή με πολύ ειδικευμένη σημασία, π.χ. *ξανθά μαλλιά, καστανά μαλλιά / μάτια, μπαγιάτικο ψωμί, κλούβια αυγά / μυαλά, διαμετρικά αντίθετος*, κλπ.

2) Ειδικευμένες και συχνά μεταφορικές επιμέρους σημασίες πολύσημων λέξεων, π.χ. *γαϊδουρινή υπομονή, νεκρική σιγή*, κλπ.

3) Ρηματικές φράσεις του τύπου *παίρνω απόφαση, δίνω όρκο / υπόσχεση / διαταγή*, κλπ. Αποτελούν σύνθετες κατονομασίες που είναι συνώνυμες με μοнологικά ρήματα, *αποφασίζω, ορκίζομαι, υπόσχομαι, διατάζω, δηλώνω* κλπ.» [1987: 246–248].

3.2.2. Χαράλαμπος Συμεωνίδης

Ο Συμεωνίδης [2000: 88] προτείνει δύο ταξινομήσεις των ΦΜ: α) τη μικτή ταξινόμηση και β) την ταξινόμηση σύμφωνα με μορφοσυντακτικά κριτήρια. Και οι δύο κατηγοριοποιήσεις βασίζονται σε γερμανικά μοντέλα, τα οποία ο Συμεωνίδης ακολουθεί και με βάση αυτά προτείνει την ταξινόμηση των ΦΜ της ελληνικής γλώσσας παραθέτοντας ελληνικά παραδείγματα.

Ι) Μικτή ταξινόμηση

- α) Παραθέματα («έπεα πτερόεντα»), π.χ. *εις οiwονός άριστος*, κ.ά.
- β) Παροιμίες και παροιμιακές φράσεις, π.χ. *ή νωρίς νωρίς παντρέψου ή νωρίς καλογερέψου*, κ.ά.
- γ) (Γενικές) εκφράσεις, π.χ. *κουνώ το κεφάλι*, κ.ά.
- δ) Κοινοί τόποι, π.χ. *όλοι οι άνθρωποι πεθαίνουν*
- ε) (Σταθεροί) δίδυμοι τύποι, π.χ. *συν γυναιζί και τέκνοις*, κ.ά. και στερεότυπες συγκρίσεις.
- στ) Σταθεροί συνδυασμοί, π.χ. *υποπίπτω σε σφάλμα*, κ.ά.

ΙΙ) Ταξινόμηση σύμφωνα με μορφοσυντακτικά κριτήρια

1. ΦΜ που δεν μπορούν να αποτελέσουν ανεξάρτητο μέλος της πρότασης

1.1. ΦΜ με συμπλεκτικούς και υποτακτικούς συνδέσμους

- α) παρατακτικοί σύνδεσμοι, π.χ. *τόσο...όσο*
- β) σύνδεσμοι που εισάγουν μέρος της πρότασης, π.χ. *τόσο*
- γ) τελικοί σύνδεσμοι, π.χ. *για να*
- δ) υποτακτικοί σύνδεσμοι μέρους της πρότασης, π.χ. *χωρίς να*

1.2. ΦΜ με προθέσεις

- α) τόπος, π.χ. *εκ μέρους*
- β) χρόνος, π.χ. *από τη στιγμή που*
- γ) τρόπος, π.χ. *σε σχέση με*
- δ) αιτία, π.χ. *για το όνομα (του Θεού)*

2. ΦΜ με επίθετα και μετοχές

- α) ζευγάρια λέξεων, π.χ. *μέγας και τρανός*
- β) μετοχή (με επίρρημα), π.χ. *στενά δεμένος*
- γ) μετοχή (με προθετική φράση), π.χ. *καταδικασμένος σε θάνατο*
- δ) σύγκριση / παρομοίωση (με επίθετα), π.χ. *άσπρος σαν το γάλα*

3. ΦΜ με επιρρήματα / επιρρηματικούς προσδιορισμούς

- 3.1. ΦΜ αιτίας, π.χ. *για το λόγο ότι*
- 3.2. ΦΜ τόπου, π.χ. *παντού και πουθενά*
- 3.3. ΦΜ τρόπου, π.χ. *αργά αλλά σταθερά*
- 3.4. ΦΜ χρόνου:
 - α) δήλωση χρονικής στιγμής, π.χ. *μιαν άλλη φορά*
 - β) δήλωση χρονικής διάρκειας, π.χ. *μέρα και νύχτα*
 - γ) δήλωση χρονικής συχνότητας, π.χ. *κάθε λίγο και λιγάκι*
 - δ) δήλωση χρονικής περιόδου, π.χ. *από τότε που*

4. Ονοματικές ΦΜ

- α) με κατηγορικό προσδιορισμό, π.χ. *άνθρωπος του υπόκοσμου*
- β) φρασεώνυμο, π.χ. *ό,τι δε φτάνει η αλεπού*
- γ) ζευγάρι λέξεων, π.χ. *το Α και το Ω*

5. Ρηματικές ΦΜ

- α) μόνον με ρήμα, π.χ. *πάω να αγοράσω*
- β) με επίθετο, π.χ. *φαίνομαι αγαθός*
- γ) με επίρρημα, π.χ. *δεν το βάζω κάτω*
- δ) με ονοματική φράση, π.χ. *τραβώ βάσανα*
- ε) με ονοματική και προθετική φράση, π.χ. *βάζω τα μεγάλα μέσα σε δράση*
- στ) με επιρρηματικό συμπλήρωμα, π.χ. *έχω τα μάτια μου παντού*
- ζ) με προθετικό συμπλήρωμα, π.χ. *έρχομαι στην εξουσία*
- η) με σύγκριση / παρομοίωση, π.χ. *φέρομαι σα στο σπίτι μου*
- θ) με αναφορική πρόταση / πλάγια ερώτηση, π.χ. *δεν ξέρει πού πάνε τα τέσσερα!*
- ι) ΦΜ με το συνδετικό είμαι, π.χ. *είμαι εξαρτημένος*

3.2.3. Carlos Alberto Crida Álvarez

Το 2007, ο Crida Álvarez προτείνει για τους φρασολογισμούς της ελληνικής έναν συνδυασμό ταξινόμησης που αποτελείται από τα δυο τρίτα της ταξινόμησης της *Corpas Pastor* και για την τρίτη κατηγορία προτείνει την ταξινόμηση της *Sevilla Muñoz*. Πιο συγκεκριμένα, ακολουθεί τη σφαίρα I και II της *Corpas Pastor*, ενώ για τη σφαίρα III που αφορά τα *enunciados fraseológicos*, εφαρμόζει την πρόταση της *Sevilla Muñoz* για τις παροιμίες, καθώς υποστηρίζει πως είναι πολύ πιο ολοκληρωμένη από εκείνη της *Corpas Pastor*. Ακολουθεί σχηματικά η πρόταση του ερευνητή:

Esfera I: Las colocaciones (Λεξικές συνάψεις ή συμφράσεις)¹²

- a) V + S (sujeto): εκδηλώνεται πυρκαγιά (*declararse un incendio*)
- b) V + (Prep. +) S (objeto): βάζω μπρος (*poner en funcionamiento*)
- c) Adj./S + S: αξιόπιστη πηγή (*fuentes fidedigna*)
- d) S + Prep. + S: κοπάδι ψαριών (*banco de peces*)
- e) V + Adv.: αρνούμαι κατηγορηματικά (*negarse rotundamente*)
- f) Adj. + Adv. [Adv. + Adj.]: κάθετα αντίθετος (*diametralmente opuesto*)

Esfera II: Las locuciones (Στερεότυπες εκφράσεις)

1. Locuciones nominales (ονοματικές εκφράσεις): σιγανό ποτάμι (*mosquita muerta*)
2. Locuciones adjetivas (επιθετικές εκφράσεις): βασιλικότερος του βασιλέως (*más papista que el Papa*)
3. Locuciones adverbiales (επιρρηματικές εκφράσεις): σιγά-σιγά (*poco a poco*)
4. Locuciones verbales (ρηματικές εκφράσεις): βγάζω στο φως (*sacar a (la) luz*), κινώ γη και ουρανό (*mover (el) cielo y (la) tierra*)
5. Locuciones prepositivas (προθετικές εκφράσεις): δια βοής (*por aclamación*), άνευ όρων (*sin condiciones*)
6. Locuciones conjuntivas (συνδετικές εκφράσεις): σαν να (*como si*), έτσι που (*así como*)
7. Locuciones clausales (προτασιακές εκφράσεις): βγάζω τα κάστανα από τη φωτιά (*sacar las castañas del fuego*), πέρα βρέχει (*como quien oye llover*)

¹² Η απόδοση των όρων που ακολουθούν στην παρένθεση ανήκουν στον Crida Álvarez.

Esfera III. Enunciados fraseológicos

A. Paremias

B. Fórmulas rutinarias

a. Fórmulas discursivas

1. Fórmulas de apertura y cierre: π.χ. *Τι γίνεται;*
2. Fórmulas de transición: π.χ. *Εκεί ήθελα να φτάσω.*

b. Fórmulas psico-sociales

1. Fórmulas expresivas

- de disculpa: π.χ. *Δεν το ήθελα.*
- de consentimiento: π.χ. *Το πιστεύω.*
- de recusación: π.χ. *Ούτε να τ' ακούω.*
- de agradecimiento: π.χ. *Να είσαι καλά.*
- de desear suerte: π.χ. *Καλή επιτυχία!*
- de solidaridad: π.χ. *Τι να κάνουμε.*
- de insolidaridad: π.χ. *Δεν με νοιάζει.*

2. Fórmulas comisivas: (de promesa y amenaza): π.χ. *Θα (μου) το πληρώσεις.*

3. Fórmulas directivas:

- de exhortación: π.χ. *Έξω απ' εδώ!*
- de información: π.χ. *Πείτε μου.*
- de ánimo: π.χ. *Μικρό το κακό.*

4. Fórmulas asertivas:

- de aseveración: π.χ. *Στην ψυχή της μάνας μου / των παιδιών μου.*
- emocionales: π.χ. *Δεν το πιστεύω!*

5. Fórmulas rituales:

- de saludo: π.χ. *Τι κάνεις;*
- de despedida: π.χ. *Ο Θεός μαζί σου!*

6. Miscelánea: π.χ. *Περασμένα ξεχασμένα!*

3.2.4. Irina Tresorukova

Η εν λόγω ερευνήτρια (2015) κάνει τη δική της πρόταση σχετικά με την ταξινόμηση των ΦΜ βασιζόμενη στη ρωσική θεωρία της φρασεολογίας. Η ταξινόμησή της περιέχει:

α) **Παγιωμένες εκφράσεις:** Πρόκειται για τη μεγαλύτερη ομάδα των ΦΜ της ελληνικής, όπως η ίδια υποστηρίζει, και χαρακτηρίζεται από υψηλό βαθμό παγίωσης. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν εκφράσεις όπως: *διαβόλου κάλτσα, τενεκές ξεγάνωτος, τα αρπάζω γερά* κλπ. Στην ίδια κατηγορία

συμπεριλαμβάνει και άλλους συντακτικούς τύπους (ρόλος της ΦΜ μέσα στην πρόταση, π.χ. κατηγορούμενο, αντικείμενο), λεκτικές κατηγορίες (ονοματικές (*ζωντανή εγκυκλοπαιδεία*), ρηματικές (*παίρνω πολύ αέρα*), προθετικές (*ούτε κατά διάνοια*)). Επιπλέον, σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν οι λεγόμενες σημασιολογικές ομάδες παγιωμένων εκφράσεων, οι οποίες διακρίνονται σε λειτουργικές τάξεις παγιωμένων εκφράσεων-όρων (*Μεγάλη Άρκτος*) και παγιωμένων εκφράσεων-κύριων ονομάτων (*Άπω Ανατολή*). Επίσης, συμπεριλαμβάνει και λεκτικούς τύπους που μοιάζουν με λεκτικές φόρμουλες (*Δόξα σοι ο Θεός*), καθώς επίσης και παγιωμένες εκφράσεις-σχόλια τύπου: *πες το ψέματα, μαθημένα τα βουνά στα χιόνια*, και, τέλος, παγιωμένες εκφράσεις-φόρμουλες απάντησης / ερώτησης (*Πώς πάει; — Εδώ.*)

β) **Στερεότυπες εκφράσεις (collocations)**¹³: Η βασική τους διαφοροποίηση από τις παγιωμένες εκφράσεις έγκειται στο ότι οι στερεότυπες εκφράσεις χαρακτηρίζονται από μικρότερο βαθμό παγίωσης, δηλαδή μία από τις λέξεις της έκφρασης διατηρεί την κυριολεκτική της έννοια και η άλλη έχει χάσει, πλήρως ή εν μέρει, την έννοιά της (*βρέχει καρεκλοπόδαρα, ήλιος με δόντια*).

γ) **Παροιμίες και παροιμακά είδη**: Σ' αυτήν την κατηγορία η ερευνήτρια, ακολουθώντας τη ρωσική θεωρία, θεωρεί ότι παροιμίες είναι ΦΜ με σύνθεση πρότασης και περιέχουν την ιδέα της καθολικότητας, τη συμβουλή ή τη σύσταση και χαρακτηρίζονται από μια σχετική ανεξαρτησία στα συμφοραζόμενα.

δ) **Γραμματικοί φρασεολογισμοί**: Πρόκειται για μια ξεχωριστή ομάδα των ΦΜ που περιέχουν δύο και περισσότερες λέξεις και χαρακτηρίζονται: α) από παγίωση της έννοιας από σημασιολογική άποψη (δηλαδή το περιεχόμενό τους και η μορφή τους δεν εξηγούνται με κανόνες (*λες και*), β) από γραμματική άποψη σχετίζονται με ασυνήθιστη χρήση γραμματικών κανόνων (*άκου λέει*), γ) είναι συνδυασμός διαφόρων βοηθητικών μερών του λόγου (*και λοιπόν*), δ) μερικές γραμματικές ΦΜ χρησιμοποιούνται ως παραδειγματοποιητές (*φερ' ειπείν, ας πούμε*). Σε αυτή την κατηγορία, διακρίνει τις εξής υπομάδες: i) φρασεολογικοί σύνδεσμοι τύπου *ούτε...ούτε*, ii) φρασεολογικές προθέσεις τύπου *με βάση*, iii) επιρρηματικές και επιθετικές προθετικές εκφράσεις τύπου *εντάξει, εν γένει*.

ε) **Γλωσσικοί τύποι (Φόρμουλες)**: Οι ΦΜ που χρησιμοποιούνται σε διάφορες επικοινωνιακές περιστάσεις και συνήθως εκφράζουν κάποια αντίδραση ή διαφωνία του συνομιλητή στα λεγόμενα (*Πώς και έτσι;, Ε και;*). Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσονται οι εξής υπομάδες: α) τύποι-σχολιασμοί

¹³ Η απόδοση του όρου στην αγγλική γλώσσα ανήκει στην Irina Tresorukova.

(*Πού ακούστηκε αυτό;*), β) τύποι-ευχές, όρκοι (*Να σας ζήσει!*, *Φτου-σου!*), γ) τύποι-παράγοντες συναισθηματικής φόρτισης (*Αι στο διάολο!*), δ) φόρμουλες απάντησης (*Μερσί!* — *Η μύτη σου τουρσί*) και ε) φόρμουλες ερώτησης (*Τι μύγα τον τσίμπησε;*).

4. Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό πως η μελέτη της φρασεολογίας αποτελεί έναν τομέα που έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους ερευνητές και το γεγονός αυτό αναδεικνύει τη σημασία και τη χρησιμότητά της ως κλάδου της γλωσσολογίας. Ωστόσο, οι ποικίλες ταξινομήσεις και κατηγοριοποιήσεις των ΦΜ που αναφέρθηκαν και το πλήθος των όρων και ορισμών που υπάρχουν, θέτουν σε αστάθεια τη μελέτη της φρασεολογίας και τη διεξαγωγή κοινών συμπερασμάτων.

Όσον αφορά την ισπανική γλώσσα, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι στην πλειονότητα των ταξινομήσεων, αναφέρονται ως υποκατηγορία μελέτης οι ιδιωματικές φράσεις (*locuciones*) και εν συνεχεία οι λεξιλογικές συνάψεις (*colocaciones*), ενώ η συμπερίληψη των παροιμιών (*paremias*) στις διάφορες ταξινομήσεις διαφέρει από ερευνητή σε ερευνητή ανάλογα με τα κριτήρια επιλογής. Επιπλέον, λόγω των ποικίλων ταξινομήσεων που έχουν προταθεί, δεν έχει επικρατήσει μια ενιαία ταξινόμηση, καθώς τα κριτήρια και οι παράμετροι που ορίζονται κάθε φορά διαφέρουν για κάθε μελετητή.

Αναφορικά με την ελληνική γλώσσα παρατηρείται περιορισμένος αριθμός προτάσεων ταξινόμησης, καθώς και ποικιλομορφία στα κριτήρια ταξινόμησης των ΦΜ. Ωστόσο, παρατηρήθηκε ότι σε όλες τις προτάσεις συμπεριλαμβάνονται οι ιδιωματικές φράσεις (*locuciones*) και οι λεξιλογικές συνάψεις (*colocaciones*). Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η φρασεολογία είναι ένας τομέας υπό εξέλιξη στον ελλαδικό χώρο και αρκετά αχαρτογράφητος μέχρι τη δεδομένη στιγμή. Ο εν λόγω κλάδος χρήζει περαιτέρω έρευνας και ανάλυσης με συγκεκριμένη ορολογία και ορισμό των ΦΜ και η παρούσα βιβλιογραφική ανασκόπηση θα μπορούσε να συμβάλει προς αυτή την κατεύθυνση.

Βιβλιογραφία

- Γούτσος Δ. Βιβλιοκριτική: Χρηστικό Λεξικό της Ακαδημίας Αθηνών // Γλωσσολογία 23, 2015. Σ. 51–56.
- Μότσιου Β. Ελευθερία και δέσμευση στη γλώσσα (Η περίπτωση των ιδιωτισμών) // Δωδώνη 16, 1987. Σ. 231–255.

- Μπαμπινιώτης Γ.* Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2002.
- Συμεωνίδης Χ.* Εισαγωγή στην ελληνική φρασεολογία. Θεσσαλονίκη: Κώδικας, 2000.
- Τραυλού Μ.-Α.* Διαβάθμιση των φρασεολογισμών στα αναλυτικά προγράμματα και στα εγχειρίδια διδασκαλίας της ελληνικής ως Γ2. Δημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2017.
- Χιώτη Α.* Οι παγιωμένες εκφράσεις της νέας ελληνικής: ιστορική διάσταση, ταξινόμηση και στερεοτυπικότητα. Δημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2010.
- Χρύσου Μ.* Οι στερεότυπες εκφράσεις ανάμεσα στη Γλωσσολογία και τη Διδακτική: το παράδειγμα της Γερμανικής ως ξένης γλώσσας // C.-A. Crida Álvarez (επιμ.). 14+1 Μελέτες Φρασεολογίας και Παροιμιολογίας. Αθήνα: Τα καλώς κείμενα, 2015. Σ. 58–89.
- Casares J.* Introducción a la lexicografía moderna. Madrid: CSIC, 1950.
- Corpas Pastor G.* Manual de fraseología española. Madrid: Gredos, 1996.
- Coseriu E.* Structure lexicale et enseignement du vocabulaire // Actes du premier Colloque International de Linguistique appliquée. Nancy: Université de Nancy, 1964. P. 175–252.
- Coseriu E.* Lecciones de lingüística general. Madrid: Gredos, 1981.
- Crida Álvarez C.-A.* Fraseología comparada del Español y el Griego Moderno. Campo Virgen // G. Conde Tarrio. (ed.). Nouveaux apports l'étude des expressions figées. Fernelmont: E.M.E., 2007. P. 113–127.
- De Boer C.* Introduction à l'étude de la syntaxe du français (principes et applications). Groningen: Librairie E, 1933.
- García-Page Sánchez M.* Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones. Barcelona: Anthropos, 2008.
- Pamies Bertrán A.* De la Idiomatidad y sus Paradojas // G. Conde Tarrio (ed.). Nouveaux apports à l'étude des expressions figées. Fernelmont: E.M.E., 2007. P. 173–204.
- Ruiz Gurillo L.* Aspectos de fraseología teórica española. Valencia: Universitat de València, 1997.
- Schapira C.* Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules. Paris: Orphys, 1999.
- Suárez Cuadros S.-J.* La escuela soviética y sus aportaciones a la fraseología // Interlingüística 17, 2007. P. 999–1008.
- Tresorukova I.* Κατάταξη των φρασεολογισμών της ελληνικής γλώσσας: προσέγγιση στο θέμα (με βάση τη ρωσική θεωρία της γλωσσολογίας) // Πρακτικά του Έ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204–2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία (Θεσσαλονίκη, 2–5 Οκτωβρίου 2014). Τόμος Δ. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015. Σ. 553–563. Διαθέσιμο στο: https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/tresorukova_irina.pdf.

The phraseological units in Spanish and Modern Greek

M. Papaioannou, A. Alexopoulou

*National and Kapodistrian University of Athens, Athens, Greece
liliapapas@hotmail.com / aalexop@spanll.uoa.gr*

In this work, our purpose is to present the theoretical framework of the field of phraseology and more specifically of phraseological units proposed by various researchers of both the Spanish and Modern Greek language. We offer an inventory of terms related to phraseology, such as phraseological unit, phraseologism, collocation, locution and pemia. In addition, the classifications of the phraseological units for the languages in question are presented in chronological order.

Keywords: *phraseology, phraseological unit, classifications, Spanish, Modern Greek*

References

- Goutsos D. Vivliokritiki: Christiko Lexiko tis Akadimias Athinon // Glossologia 23, 2015. P. 51–56.
- Motsiou V. Eleftheria kai desmefsi sti glossa (I periptosi ton idiotismon) // Dodoni 16, 1987. P. 231–255.
- Bampiniotis G. Lexiko tis neas ellinikis glossas. Athens: Kentro Lexikologias, 2002.
- Symeonidis Ch. Eisagogi stin elliniki fraseologia. Thessaloniki: Kodikas, 2000.
- Travlou M.-A. Diavathmisi ton fraseologismon sta analytika programmata kai sta encheiridia didaskalias tis ellinikis os G2. Unpublished Master Thesis. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, 2017.
- Chioti A. Oi pagiomenes ekfraseis tis neas ellinikis: istoriki diastasi, taxinomisi kai stereotipikotita. Unpublished Doctoral Dissertation. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 2010.
- Chrysou M. Oi stereotypes ekfraseis anamesa sti Glossologia kai ti Didaktiki: to paradeigma tis Germanikis os xenis glossas // C.-A. Crida Álvarez (ed.). 14+1 Meletes Fraseologias kai Paroimiologias. Athens: Ta kalos keimena, 2015. P. 58–89.
- Casares J. Introducción a la lexicografía moderna. Madrid: CSIC, 1950.
- Corpas Pastor G. Manual de fraseología española. Madrid: Gredos, 1996.
- Coseriu E. Structure lexicale et enseignement du vocabulaire // Actes du premier Colloque International de Linguistique appliquée. Nancy: Université de Nancy, 1964. P. 175–252.

- Coseriu E.* Lecciones de lingüística general. Madrid: Gredos, 1981.
- Crida Álvarez C.-A.* Fraseología comparada del Español y el Griego Moderno. Campo Virgen // G. Conde Tarrio. (ed.). Nouveaux apports l'étude des expressions figées. Fernelmont: E.M.E., 2007. P. 113–127.
- De Boer C.* Introduction à l'étude de la syntaxe du français (principes et applications). Groningen: Librairie E, 1933.
- García-Page Sánchez M.* Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones. Barcelona: Anthropos, 2008.
- Pamies Bertrán A.* De la Idiomatidad y sus Paradojas // G. Conde Tarrio (ed.). Nouveaux apports à l'étude des expressions figées. Fernelmont: E.M.E., 2007. P. 173–204.
- Ruiz Gurillo L.* Aspectos de fraseología teórica española. Valencia: Universitat de València, 1997.
- Schapira C.* Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules. Paris: Orphys, 1999.
- Suárez Cuadros S.-J.* La escuela soviética y sus aportaciones a la fraseología // Interlingüística 17, 2007. P. 999–1008.
- Tresorukova I.* Katataxi ton fraseologismon tis ellinikis glossas: prosengisi sto thema (me vasi ti rosiki theoria tis glossologias) // Proceedings of 5th European Congress of Modern Greek Studies of the European Society of Modern Greek Studies. Continuities, Discontinuities, Ruptures in the Greek World (1204–2014): Economy, Society, History, Literature (Thessaloniki, 2–5 October 2014). Vol. 4. Athens: European Society of Modern Greek Studies, 2015. P. 553–563. Available at: https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/tresorukova_irina.pdf.

**«ΚΟΙΝΟΣ ΘΝΑΤΟΙΣ Ο ΠΛΟΟΣ ΕΙΣ ΦΘΙΜΕΝΟΥΣ»:
ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΥΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ
ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΕΝΑ ΑΡΧΑΙΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΕΠΙΓΡΑΜΜΑ
ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΠΟΙΗΤΑΡΗΔΕΣ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΟΝΗΣΟΥ**

Δ. Τζελέπης

*Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Κομοτηνή, Ελλάδα
jimtzelepis@gmail.com*

Το άρθρο εξετάζει ένα κυπριακό επιτύμβιο επίγραμμα του 2^{ου} π.Χ. αιώνα, το οποίο αναφέρεται στον θάνατο ενός νέου ανθρώπου. Πιο συγκεκριμένα, το επίγραμμα αναλύεται δομικά, αλλά, πρωτίστως, με βάση τους τρεις θεματικούς του άξονες, δηλαδή τον νεκρό, τον θάνατο και την προτροπή του επιγραμματοποιού για μια σωική αντιμετώπισή του, καθώς και τους ζωντανούς γονείς. Παράλληλα, γίνεται απόπειρα να συνδεθούν τα μοτίβα αυτά, τα οποία απαντώνται και σε άλλα κυπριακά –και όχι μόνο– επιγράμματα της αρχαιότητας, αλλά και στη διαχρονία της ελληνικής λογοτεχνίας, με την ποίηση της σύγχρονης κυπριακής γραμματείας και, ειδικότερα, με τους ποιητάρηδες της μεγαλονήσου.

Λέξεις-κλειδιά: θάνατος, αρχαίο επιτύμβιο επίγραμμα, Κύπρος, ποιητάρηδες, Ανδ. Μαππούρας.

1. Εισαγωγή

Αγωνιώδης ήταν ανέκαθεν η προσπάθεια και διακαής ο πόθος του ανθρώπου να μην ξεχαστεί, όταν πλέον δεν θα βρίσκεται στη ζωή¹. Η χάραξη επιγραφών για την τοποθέτησή τους επάνω σε έναν τάφο, συνήθεια πολύ

¹ Τη διατήρηση του ονόματος του νεκρού στους αιώνες μέσω του *σήματος* την εκφράζει εύγλωττα ένα επίγραμμα του φιλοσόφου Κλεόβουλου: «Χαλκή παρθένος είμι, Μίδα δ' ἐπὶ σήματι κείμει. / ἔστ' ἂν ὕδωρ τε νάη καὶ δένδρεα μακρὰ τεθήλη, / ἡέλιός τ' ἀνίων λάμπη, λαμπρὰ τε σελήνη / καὶ ποταμοὶ γε ῥέωσιν, ἀνακλύζη δὲ θάλασσα, / αὐτοῦ τῆδε μένουσα πολυκλαύτῳ ἐπὶ τύμβῳ / ἄγγελέω παριούσι Μίδας ὅτι τῆδε τέθαιπται» (Διογένης Λαέρτιος, I.89).

παλαιά, γινόταν άλλοτε «κατά παραγγελίαν» του ίδιου του ανθρώπου, πριν αυτός πεθάνει, άλλοτε, πάλι, με πρωτοβουλία των συγγενών του, όταν αυτός έφευγε από τη ζωή².

Εφεξής, χαράχτηκαν χιλιάδες επιτύμβιων επιγραφών, οι οποίες έφτασαν μέχρι και τις ημέρες μας συγκεντρωμένες σε δεκάδες συλλογών. Εκτός, όμως, από αυτές, υπάρχουν και αμέτρητες άλλες, οι οποίες είναι λογοτεχνικά δημιουργήματα, δεν γράφτηκαν, δηλαδή, με αφορμή έναν πραγματικό θάνατο ούτε κόσμησαν ποτέ τον τάφο ενός ανθρώπου³.

Αφορμή για το παρόν άρθρο αποτέλεσε ένα από τα επιγράμματα της αρχαίας κυπριακής γραμματείας, καθώς και οι σκέψεις που αυτό προκάλεσε. Η μελέτη μας θα εστιαστεί κυρίως στα θεματικά μοτίβα τα οποία απαντώνται στο συγκεκριμένο επίγραμμα, έχει δηλαδή καθαρά πραγματολογικό χαρακτήρα. Παράλληλα, θα προβληθεί η επιβίωση των μοτίβων αυτών στη νεότερη κυπριακή λογοτεχνία και, ειδικότερα, σε στίχους ενός από τους ποιητάρηδες της μεγαλονήσου του περασμένου αιώνα. Ας δούμε, όμως, πρώτα το κείμενο⁴.

*Τύμβε, τίνος τόδε σῆμα,⁵ τεᾶν ὑπὸ λισσάδα κεῖται/
τίς, φράσον, οἰκτροτάταν μοῖραν ἐνεγκάμενο[ς];*

² Πρώτος διαμορφωτής του είδους θεωρείται από πολλούς ο Όμηρος (βλ., για παράδειγμα, [Σκιαδάς 1972: 6–11]), στο έργο του οποίου περιλαμβάνονται κάποι-οι στίχοι οι οποίοι θα μπορούσαν κάλλιστα να είχαν χαραχθεί πάνω σε πλάκα και να κοσμήσουν τον τάφο ενός ανθρώπου (π.χ., Όμηρος, Η 87–91).

³ Βλ., π.χ., τα επιτύμβια ηρώων ή συγγραφέων της *Παλατινής Ανθολογίας*: «Ἐσβέσθης, γηραιῆ Σοφόκλεες, ἄνθος αἰοιδῶν, / οἰνωπὸν Βάκχου βότρυν ἐρεπτόμενος» (7.20), «Μή με τάφῳ σύγκρινε τὸν Ἑκτορα, μὴδ' ἐπὶ τύμβῳ / μέτρει τὸν πάσης Ἑλλάδος ἀντίπαλον. / Ἰλιάς, αὐτὸς Ὅμηρος ἐμοὶ τάφος, Ἑλλάς, Ἀχαιοὶ / φεύγοντες· τούτοις πᾶσιν ἔχωννύμεθα» (7.137.1–4), «Ἦδυεπὶς Νέστωρ, Πύλιος, Νηληϊὸς ἦρως / ἐν Πύλῳ ἡγαθέη τύμβον ἔχει τριγέρον» (7.144).

⁴ Το κείμενο του επιγράμματος –το οποίο είχε γραφεί με κεφαλαιογράμματα γραφή σε λευκό μάρμαρο ύψους 23 εκ., μήκους 28 εκ. και πλάτους 5 εκ. (βλ. [Piéridès, Vogüé 1866])– είναι το υπ' αριθμ. 26 της έκδοσης του Ανδρέα Βοσκού (βλ. [Βοσκός 1997]). Από την ίδια έκδοση προέρχεται η απόδοση του επιγράμματος στη νέα ελληνική, ενώ, εφεξής, με το γράμμα Ε και τον αντίστοιχο αριθμό θα δηλώνουμε τα κυπριακά επιγράμματα από αυτήν την έκδοση.

⁵ Τοποθετούμε ερωτηματικό μετά τη λέξη *σῆμα* και όχι στο τέλος του στίχου, καθώς στο *corpus* των κυπριακών επιγραμμάτων στα οποία απαντάται το ρ. *κεῖμαι* παρατηρούμε ότι ως υποκείμενο τίθεται πάντοτε πρόσωπο. Π.χ., «Ἐνθάδε μοῖραν ἔχων Ἀλικαρνησεὺς Ἰδάγυγος / κεῖται» (Ε3.1–2), «Ἰ(ν)θάδ' ἐγὼν κεῖμαι Χαστὰ ὁ Ποθενύς» (Ε5.1), «ἐνθάδε Πνυταγόρο κείται Ἀριστοκράτης» (Ε10.2). Εκτός αυτού, αποδίδεται έτσι καλύτερα το νόημα του στίχου.

Δημῶναζ, Σαλαμῖς ὃν ἐθρέψατο παῖδα φέριστον
ἐμπορίας,⁶ πικρὸν δ' εἰς Ἀχέροντ' ἔμολεν
πόντον ἐπιπλώσας ἀλιμυρῆα καὶ πολυκλαύτωι
ματέρι καὶ γενέται στυγνὰ λιπὼν δάκρυα·
οὐχ ἦσαν φῶς γὰρ⁷ τὸ γαμήλιον οὐδ' ὑμέναιον
ἔκλαγον, ἀλλὰ γόους ὀκτακαϊικοσέτους.
οὐ κακὸς ἐστ' Αἶδας·⁸ πάριθι, ξένε, «χαῖρε» προσείπας,
κοινὸς ἐπεὶ θνατοῖς ὁ πλόος εἰς φθιμένους.

Και σε νεοελληνική απόδοση:

Τύμβε, τίνος ἐτοῦτῃ ἡ στήλη; στήν πλάκα σου ἀποκάτω κείται
ποιός, πές, οἰκτρότατῃ τῇ μοίρα φέροντας;
Ὁ Δημῶνακτας, ἡ Σαλαμίνα τὸν ὅποιο ἀνέθρεψε τέκνο λαμπρὸ
στὰ ἐμπορικά, μὰ στὸν πικρὸν Ἀχέροντα ἔφτασε
τὸν πόντο διαπλέοντας τὸν ἀλμυρὸ καὶ στήν πολὺκλαυτῇ
τῇ μάνα καὶ τὸν πατέρα δάκρυα ἀφήνοντας στυγνὰ·
γιατὶ δὲν ἄναψαν γαμήλιο φῶς οὔτε τραγοῦδι γάμου
βροντολάλησαν, μὰ μοιρολόγια ὀκτῶ καὶ εἴκοσι χρονῶν.
Δὲν εἶν' κακὸς ὁ Ἄδης; προσπέρνα, ξένε, «χαῖρε» ὄντας πεῖς,
γιατὶ γὰρ τοὺς θνητοὺς κοινὸς ὁ πλοῦς στοὺς πεθαμένους.

⁶ Οι δυνατότητες της στίξης είναι και εδώ δύο. Ἡ να τοποθετήσουμε κόμμα μετὰ τὸ ἐπίθετο *φέριστον* (στ. 3) ἢ να μετατεθεῖ μετὰ τὸ ουσιαστικὸ *ἐμπορίας* (στ. 4). Στὴν πρώτη περίπτωση ἡ μετάφραση εἶναι «πὺν τὸν ἔθρεψε τρανὸ παιδὶ ἡ Σαλαμίνα, / καὶ στὸν πικρὸν Ἀχέροντα ἀπ' τὰ ἐμπόρια πῆγε» [Χατζηϊωάννου 1980], ἐνὸς στη δευτέρα «τέκνο λαμπρότατο / στὰ ἐμπορικά, μὰ στὸν πικρὸν Ἀχέροντα ἔφτασε» [Βοσκός 1997]. Ἐπιλέγουμε τὴ δευτέρα ἐκδοχή.

⁷ Ἰδιόμορφῃ εἶναι ἡ θέση τοῦ γὰρ ὡς τέταρτῃ λέξῃ στὸν στίχο, καθὼς ἡ συνήθης θέση τῆς εἶναι ἡ δευτέρα (βλ. [Denniston 1954: 95]). Ὡστόσο, ὑπάρχουν καὶ οἱ ἐξαιρέσεις τοῦ κανόνα (βλ. [Denniston 1954: 96–98]), οἱ ὁποῖες ἀπαντώνται καὶ στα ἐπιγράμματα. Π.χ.: «[α]ταί· εἰς τε θεοὺς γάρ[ρ]» [Hansen 1989: 659.3], «[λυσό]μεθ'· ἡ μάλα γὰρ [σῆμ φ]ύσιν ἡγασάμην» [Hansen 1989: 631.4] ἡ ἀκόμη «οὐκ ἂν ὁ Φαίάκων γάρ[ρ] ἀναξ τόνον ἤρατο κύ]δος» (E1.11).

⁸ Με βάση τὸ ἀπόγραφο τοῦ Πιερίδη (βλ. [Piéridès, Vogüé 1866]), τὸ ὁποῖο ὅλοι οἱ κατοπινοὶ μελετητές εἶχαν ὡς βάση, δεδομένου ὅτι ἡ ἐπιγραφή καταστράφηκε, ὁ στίχος διαβάστηκε ποικιλοτρόπως. Ὁρθότερη θεωρεῖται ἡ ἀνάγνωση τοῦ Miller [1866], ὁ ὁποῖος διάβασε τὸ πρῶτο ημιστίχιον ὡς «οὐ κακὸς ἐστ' Αἶδας», φράση τὴν ὁποία συναντοῦμε καὶ σε ἄλλα ἐπιγράμματα, ὅπως στὸ «οὐ τὸ θανεῖν ἐστὶ κακόν» [Kaibel 1965: 300.1].

2. Το επίγραμμα: ιστορία και στοιχεία δομής

Ας πούμε, όμως, δύο λόγια προκαταρκτικά για την ιστορία του επιγράμματος. Το συγκεκριμένο, λοιπόν, επιτύμβιο επίγραμμα τοποθετείται χρονικά στον δεύτερο προχριστιανικό αιώνα. Βρέθηκε στον Άγιο Σέργιο, πλάι στα ερείπια της Σαλαμίνας, στην κατεχόμενη περιοχή της Αμμοχώστου, απ' όπου και έφτασε στον πρωτοπόρο της κυπριακής αρχαιολογίας, τον Δ. Πιερίδη (1811–1895), ο οποίος και το παρουσίασε πρώτος με επιστολή του στα 1865 στον κόμη Μ. De Vogüé (1848–1910) [βλ. Piéridès, Vogüé 1866].

Αποτελείται από 5 ελεγειακά δίστιχα και είναι διαλογικής μορφής. Συγκεκριμένα, το πρώτο δίστιχο, με τις δύο ευθείες ερωτήσεις, αναφέρεται στο παρόν και το απευθύνει ένας περαστικός στον τάφο που φιλοξενεί το σώμα του νεκρού. Με τις ερωτήσεις αυτές ζητά να μάθει για τον άνθρωπο που βρίσκεται κάτω από την πλάκα την οποία έχει προ οφθαλμών. Ακολουθεί το μεσαίο τμήμα (στ. 3–8), με το οποίο μεταφερόμαστε στο παρελθόν⁹ και λαμβάνουμε από το προσωποποιημένο μνήμα πληροφορίες για τον νεκρό. Το επίγραμμα κλείνει με ένα δίστιχο (στ. 9–10), το οποίο μας επαναφέρει και πάλι στο παρόν. Οι δύο, όμως, αυτοί στίχοι, και ιδιαίτερα ο τελευταίος, αναφέρονται, κατά κάποιον τρόπο, και στο μέλλον, το μέλλον του κάθε ανθρώπου, τον οποίο περιμένει η ίδια μοίρα με αυτήν του νεκρού.

3. Θεματικά μοτίβα του επιγράμματος

Οι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους περιστρέφεται το υπό εξέταση επίγραμμα, με τους οποίους θα ασχοληθούμε στη συνέχεια, είναι τρεις: ο νεκρός, ο θάνατος και οι ζωντανοί¹⁰.

Ο νεκρός

Οι πληροφορίες που παρέχει ο επιγραμματοποιός στον περαστικό-αναγνώστη για τον νεκρό είναι έξι. Ονομαζόταν *Δημόναξ* (στ. 3) και καταγόταν από τη Σαλαμίνα της Κύπρου (*Σαλαμίζ, ὃν ἐθρέψατο παῖδα*, στ. 3). Ήταν *φέριστος ἐμπορίας* (στ. 3–4), ασκούσε, δηλαδή, το επάγγελμα του εμπόρου

⁹ Η αλλαγή της χρονικής βαθμίδας αποτυπώνεται, όπως είναι αναμενόμενο, και στους ρηματικούς τύπους. Έτσι, στο πρώτο και στο τρίτο τμήμα χρησιμοποιούνται ρηματικοί τύποι ενεστώτα (στ. 1 *κεῖται*], στ. 2 *φράσον, ἐνεγκάμενο[ς]*, στ. 9 *ἐστ', ἄριθι*), ενώ στο κεντρικό τμήμα χρόνων παρελθοντικών (στ. 3 *ἐθρέψατο*, στ. 4 *ἔμολεν*, στ. 5 *ἐπιπλώσας*, στ. 6 *λίπων*, στ. 7 *ἦσαν*, στ. 8 *ἐκλαγον*).

¹⁰ Ας σημειωθεί πως στα επιτύμβια επιγράμματα των τριών προηγούμενων αιώνων (5ος–2ος π.Χ.) απουσιάζει –με κάποιες ελάχιστες εξαιρέσεις– το τρίτο δομικό στοιχείο, δηλαδή οι ζωντανοί (βλ. [Θεοδωροπούλου 1997: 285]).

με μεγάλη, μάλιστα, επιτυχία, άφησε, ωστόσο, την τελευταία του πνοή σε κά-
ποιο από τα εμπορικά του ταξίδια, πόντον έπιπλώσας (στ. 5). Ήταν τότε μό-
λις είκοσι οκτώ χρόνων (γόους όκτακαιεικοσέτους, στ. 8), ενώ δεν πρόλαβε
να γευθεί τις χαρές της ζωής, μία από τις οποίες είναι και αυτή του γάμου
(ούχ ήσαν φώς γάρ τὸ γαμήλιον, οὐδ' ύμέναιον / έκλαγον, στ. 7–8). Ποια είναι,
όμως, τα λογοτεχνικά μοτίβα που εντοπίζονται στις παραπάνω πληροφορίες;

α. Θάνατος στα ξένα

Με την αναφορά, καταρχάς, στην πατρίδα του νεκρού τονίζεται ο θάνατος
μακριά από αυτήν, δηλαδή ο θάνατος στα ξένα¹¹. Η ξενιτειά αυτή καθ' εαυτήν
είναι δύσκολη για τους ξενιτεμένους, οι οποίοι, όπως θα γράψει το 1967 ένας
από τους σύγχρονους ποιητάρηδες της Κύπρου, ο Ανδρέας Π. Μαπούρας
(1918–1998), ο οποίος καταγόταν από την Αραδίππου της Λάρνακας,

*φευκουν ποῦ τήν Πατρίδαν τους πάσιν άλλοῦ νά ζήσουν
ν' αὔρουν ζωήν καλλίτερεν τζε νά καλοτυχήσουν.*

Και ο ίδιος συνεχίζει:

*Ὁ ζωντανὸς ὁ χωρισμὸς καλᾶ νά τὸ σκευτοῦμεν
πὼς φέρνῃ λύπην ἄρκετὴν τὸ ἴσιον νά τὸ ποῦμεν.
Θωρεῖς μανάδες φύρνουντε μωρά κλαμουρισμένα
πανῶ στὰ ροῦχα του γονιοῦ μεινίσκου κρεμμασμένα
Τζῖο τζῦρις μέ τὰ κλάματα σιηφκῇ νά τὰ φιλήσῃ
γιατὶ σὲ λλίον θάλασσα μαύρῃ θά τοὺς χωρίσῃ.
Άλλῃ κλέῃ τὸν ἄντραν τῆς τζιᾶλλῃ τον χαρτωμένον
ἄλλοι ἀδέρφια καὶ γονιοῦς ποῦ πάσιν τόπον ξένον.*

[Μαπούρας 1966β: 3–6]¹²

¹¹ Αναφορές ανάλογη με αυτήν συναντούμε και σε άλλα κυπριακά επιγράμμα-
τα, όπως, για παράδειγμα, στα εξής: *Μεννέα, έν ξεινήν γῆν Ῥοδίων φθιμένον*
(E19.4), *Ἦδε σε, [N]ικόγενες, κεύθει χθών τῆλε Καλύμν[ας] / πατρίδος, άκμαίαν*
δ' ὤλεσα[ς] ή]λικία[ν] (E20), *Μικρά Τύχ[η]*, *Μυρτώ, ξένε, μένφεται, ήν άπ'*
Έλα<i>ης / Αϊολίδος τηλοῦ Κύπρος έδεκτο τάφωι (E21).

¹² Ας σημειωθεί πως σε όλο το άρθρο στους στίχους του ποιητή Ανδρέα Μαπούρα
διατηρούμε την ορθογραφία, τον τονισμό και τη στίξη, όπως ακριβώς αποτυπώ-
νονται στις αντίστοιχες εκδόσεις. Και αυτό ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες
που ξενίζουν αρκετά τον σημερινό αναγνώστη.

Ωστόσο, πολύ δυσκολότερος καθίσταται ο ξένος τόπος, όταν ο ξενιτεμένος αφήνει σε αυτόν την τελευταία του πνοή, μακριά από τους δικούς του ανθρώπους, οι οποίοι και θα φρόντιζαν το νεκρό σώμα του¹³. Ο ίδιος ποιητάρης θα γράψει, με αφορμή τον θάνατο της νεαρής φοιτήτριας Σταυρούλας Γεωργιάδου, και τους εξής στίχους, οι οποίοι συνοψίζουν με τρόπο μοναδικό το δεινόν του θανάτου στην ξενιτειά:

*εἶπαν του (sc. τοῦ τζύρη της) ἡ Σταυρούλλα σας ἡ τύχη της ἡ μαύρη
ἔγραφεν της τὸν θάνατον σὴν ξενητιὰν γιὰ ναῦρη.
Κατίσῃ του τζεῖν τοῦ γονιοῦ πῶχει παιδὶν στὰ ζένα
τρέφει ἐλπίδες κι' ὄνειρα καὶ πᾶν ὅλα χαμένα.*

[Μαμπούρας 1967: 2]

β. Θάνατος στη θάλασσα

Ο θάνατος, όμως, αυτός, μακριά από τον τόπο του νεκρού, γίνεται ακόμη πιο τραγικός, όταν επέρχεται στη θάλασσα. Πράγματι, *δεινὸν ἐστὶ θανεῖν μετὰ κύμασιν*¹⁴. Κι αυτό, γιατί το σώμα του ανθρώπου χάνεται στα βάθη της και αφαιρείται έτσι από τον νεκρό το δικαίωμα να τύχει των οφειλόμενων τιμών, τις οποίες δέχεται αυτός που πεθαίνει στην ξηρά. Δικαιολογημένα, λοιπόν, οι αρχαίοι Έλληνες ονόμαζαν τη θάλασσα *ἀναιδῆ*¹⁵, συμβουλευοντας

¹³ Γι' αυτό και η λαϊκή Μούσα εκφράζει, μέσω μιας θερμής προσευχής προς τον ρυθμιστή των ανθρώπινων πραγμάτων, τον Θεό, αυτήν την αγωνία: «Παρακαλῶ σε κύριε μου καὶ προσκυνῶ σε Θέ μου, / Τοῦ ξένου δός του ξενιτεῖα κι' ἀρρώστια μὴ τοῦ δίνεις, / [...] / Γὼ τὸ εἶδα μὲ τὰ μάτια μου σ' ἓνα ἀπεθαμμένον· / Τὸν πῆγαν καὶ τὸν ἔθαψαν σὰν τὸ σκυλὶ στὸν τάφο / Δίχως θυμιάμα καὶ κερὶ, δίχως παπᾶ καὶ ψάλτη» [Passow 1860: CCCXLI].

¹⁴ Ησιόδου *Ἔργα καὶ ἡμέραι*, στ. 687. Ἐτσι, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Καλλιμάχος σὲ ἓνα τοῦ ἐπίγραμμα, «νῦν δ' ὁ μὲν εἶν ἀλὶ που φέρεται νέκυς, ἀντὶ δ' ἐκείνου / οὔνομα καὶ κενεὸν σῆμα παρερχόμεθα» (ἐπίγρ. XVII, στ. 3–4). Σχετικά με τὸ ζήτημα αὐτό, βλ., ἐπίσης, [Σκιαδᾶς 1972: 91 καὶ σημ. 2].

¹⁵ Χαρακτηριστικός εἶναι ὁ ἀκόλουθος στίχος ἀπὸ ἓνα ἐπίγραμμα: «Δφενία τότε [σᾶμα], τὸν ἔλεσε πόντος ἀναι[δέες]» [Peek 1955: 53]· βλ., ἐπίσης, [Σκιαδᾶς 1972: 12–13].

τους ανθρώπους να την αποφεύγουν¹⁶, καθώς αυτή θα τους στερούσε τη δυνατότητα να αναπαυθούν, περνώντας τις πύλες του Αδη¹⁷.

Στο ποίημά του «Ἡ πρωτοφανὴς θαλασσινὴ τραγωδία», ο ποιητάρχης Ανδρέας Μαππούρας, τον οποίο μνημονεύσαμε νωρίτερα, γράφει:

*Ἀπὸ τὰ βάθη τοῦ γιαλοῦ πίκρη τοῦ χάρου βκαίνει
κι ἄπλωσεν ὅπως τὴν φωτιὰν γυρὸν-γυρὸν κι ἀφταίνει.
Ἐσκόρπισεν κατὰ παντοῦ τὴν φοβερὴν τῆς αὔρα
κι ἄφησεν μάνες καὶ παιδικιά ντυμένους μέσ' τὰ μαῦρα [...]
Διακόσια τόσα πλάσματα σὲ δυὸ λεπτὰ πνιγῆκαν
στὰ βάθη τοῦ ὠκεανοῦ ὅλοι τους ἐχαθήκαν.
Ἡῦρασιν θάνατον πικρὸν μέσ τοῦ γιαλοῦ τὰ βάθη
μήκακον καὶ τοῦ σκούντρου μου τέτοιον κακὸν νὰ πάθη.*

[Μαππούρας 1966α: 2]

Με την επικράτηση του χριστιανισμού ἔχει ατονήσει πλέον η πίστη ὅτι με την ταφή εισέρχεται ο νεκρός στον Ἄδη, παραμένει, ωστόσο, ὕψιστο καθήκον των ζωντανών να φροντίσουν το σώμα του συγγενούς τους για το τελευταίό του ταξίδι, να *κηδέσουν*, δηλαδή, το νεκρό του σώμα. Ιδιαίτερος δε άτυχος λογίζεται αυτός που χάνεται στη θάλασσα, τον οποίου το σώμα δεν θα βρεθεί για να ταφεί. Κι αυτό, γιατί ο άνθρωπος αυτός «σάβανό του ἔχει τὸν ψυχρὸν ἀφρὸ καὶ κοιμητήριο ποθεῖ χριστιανικό»¹⁸.

¹⁶ «Φεῦγε θαλάσση / συμμίσγειν Ἐρίφων, ναυτίλε, δυομένων», θα γράψει ο Καλλιμάχος (επίγρ. XVIII, στ. 5–6), ενώ και στην *Παλατινὴ Ἀνθολογία* θα συναντήσουμε την ίδια ιδέα: «Φεῦγε θαλάσσια ἔργα, βοῶν δ' ἐπιβάλλειν ἐχέτηλ, / εἰ τί τοι ἡδὺ μακρῆς πείρατ' ἰδεῖν βιοτῆς· / ἡπεῖρω γάρ ἔνεστι μακρὸς βίος· εἰν ἀλί δ' οὐ πῶς / εὐμαρὲς εἰς πολὺν ἀνδρὸς ἰδεῖν κεφαλὴν» (7.650).

¹⁷ Χαρακτηριστικοί της άποψης αυτής είναι οι παρακάτω ομηρικοί στίχοι, τους οποίους απευθύνει, αντίστοιχα, η ψυχή του νεκρού Πάτροκλου στον Αχιλλέα και ο νεκρός Ελπήνορας στον Οδυσσεά: «θάπτε με ὅτι τάχιστα, πύλας Ἄϊδαο περήσω. / τήλέ με εἵργουσι ψυχαί, εἶδῶλα καμόντων» (Ψ 71–72) και «μὴ μ' ἄκλαυτον ἄθραπτον ἰὼν ὀπιθεν καταλείπειν, / νοσφισθεῖς, μὴ τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι» (λ 72–73).

¹⁸ Ο στίχος ανήκει στο αποκηρυγμένο ποίημα του Καβάφη «Φωνὴ ἀπ' τῆ θάλασσης» (1898). Ενδεικτικό της αντίληψης αυτής είναι και ὅσα καταγράφονται στο διήγημα «Ἀψαλτος» του Παπαδιαμάντη, για κάποιον γέροντα που πέθανε στη θάλασσα και έτσι «δὲν ἦτο εἰμαρμένον ν' ἀξιωθῇ οὔτε τῆς ἐσχάτης παραμυθίας, οὔτε τῆς κηδεύσεως [...]· κ' ἔμελλεν [...] νὰ καταποντισθῇ εἰς τὸ κύμα, “ἄψαλτος, ἀσαβάνωτος, ἀμοιρολόγητος”» [Παπαδιαμάντης 1998: 75].

Συνδυασμός των δύο παραπάνω μοτίβων, δηλαδή του θανάτου στα ξένα και, μάλιστα, στη θάλασσα, ας σημειωθεί πως παρατηρείται και σε άλλα κυπριακά επιγράμματα, όπως δηλώνουν στίχοι σαν τους ακόλουθους από το E31.3–4:

*[πλεύσας γὰρ] δύστηνος ἐπ' Ἀζείνου στόμα πόν[του]
[τηλόθι τὸ]μ Μοιρῶν ἐξετέλεσσα μίτον.*

γ. Θάνατος σε μικρή ηλικία

Η μικρή, όμως, ηλικία του νεκρού του επιγράμματος –είναι μόλις είκοσι οκτώ ετών– επιτείνει ακόμη περισσότερο την τραγικότητα του προσώπου στα μάτια του περαστικού-αναγνώστη. Ο πρόωρος θάνατος –ένας θάνατος ιδιαιτέρως τραγικός¹⁹ παρουσιάζεται πολύ συχνά στην ελληνική λογοτεχνία στη διαχρονία της.

Για παράδειγμα, η Εκάβη, θρηνώντας τη νεκρή της κόρη, αναφωνεί: «ὦ τῆς ἁώρου, θύγατερ, ἀθλίας τύχης» (Ευρ. *Ἐκάβη*, στ. 425), ενώ και σε επιτύμβια επιγράμματα συναντούμε παρόμοιες αναφορές, όπως

*ὀκτωκαιδεκάτου με καταρχόμενον λυκάβαντος
ἄρτι τε ῥητορικῆς ἔργα διδασκόμενον
Λέσβῳ ἐν εὐδένδρῳ βαρυαλγῆς νοῦσος ἐδάμνα,
κούκετι ἐς ἡμερτὴν γαῖαν ἔφην Ἐφέσου*

και

*μήτηρ υἱέι Δόμνα πατήρ τ' ἔστησεν Ἀπελλᾶς
τόδε πρὸ ἡλικίης βωμὸν ἀποφθιμένῳ, [...]
εἴκοσέτη δὲ φάους ἐκτελέσαντι δρόμον.*

[Kaibel 1965: 228.1–4 και Peek 1955: 667.1–4, αντίστοιχα]

Όμως, την αγανάκτησή του για τον πρόωρο χαμό νέων ανθρώπων την εκφράζει και ο λαός στο δημοτικό τραγούδι:

¹⁹ Είναι μεταγενέστερη η αντίληψη εκείνη που θεωρεί «τυχερό» τον άνθρωπο που πεθαίνει νέος, με το επιχείρημα πως αυτό είναι δείγμα της ιδιαίτερης αγάπης που τρέφει γι' αυτόν ο θεός. Βλ., για παράδειγμα, το απόσπασμα 111 του ποιητή Μενάνδρου «ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος», καθώς και [Σκιαδάς 1972: 33].

*Δὲν εἶναι κρίμα κι ἄδικο, παραλογιὰ μεγάλη
νὰ στέκουν τὰ παλιόδεντρα καὶ τὰ σαρακασμένα
νὰ πέφτουνε τὰ νιόδεντρα μὲ τ' ἄνθη φορτωμένα;
Θέ μου μεγαλοδύναμε, ἄδικο πὸν τὰ κάνεις,
παίρνεις τσὶ νιούς, παίρνεις τσὶ νιὲς κι ἀφήνεις τσὶ γερόντους.*

[Βαρβούνης 1993–1994: 387–388]

Αν επιστρέψουμε, από την άλλη, στα της κυπριακής λογοτεχνίας και μελετήσουμε το corpus των κυπριακών επιγραμμάτων, διαπιστώνουμε πως κάποιες φορές γίνεται αόριστη αναφορά στον πρόωρο θάνατο, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις δίνεται και η ακριβής ηλικία του νεκρού²⁰. Όμως, και στη νεότερη κυπριακή γραμματεία απαντάται το μοτίβο αυτό, όπως αφήνει να διαφανούν οι παρακάτω στίχοι του ποιητή Ανδρέα Μαπούρα για τη Σταυρούλα Γεωργιάδου, της οποίας το νήμα της ζωής κόπηκε στα 21 της χρόνια:

*Κάπου κοσιενὸς χρονῶν ἦταν στὴν ἡλικία
κ' ἔχασεν τὴν νεότην της σκεφτῆτε ἀδικία.
Κρίμας της νέαν κρίμας της κ' ἔχάθηκεν ἀδικῶς
ὁ χάρος πῶς τὴν ἄρπαξεν ὅπως τ' ἄρνιν ὁ λύκος.*

[Μαπούρας 1967: 5]

δ. Θάνατος «ἀνυμέναιος»

Στενά, βέβαια, συνδεδεμένο με το θέμα του πρόωρου θανάτου είναι και αυτό της μη τελέσεως γάμου, ως αναπόσπαστου και βασικού στοιχείου της ζωής (βλ., π.χ., [Σκιαδάς 1972: 82–89]). Ήδη από την εποχή του Ομήρου θεωρείται κακός ο θάνατος που έρχεται πριν της ώρας του και αφαιρεί τη ζωή από ανθρώπους που δεν έχουν δημιουργήσει ακόμη οικογένεια²¹. Ακολουθώντας, το θέμα αυτό το αξιοποιεί η τραγωδία, με χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα τον θρήνο (κομμό) της Αντιγόνης στην ομώνυμη τραγωδία

²⁰ Η ηλικία, π.χ., του νεκρού περιλαμβάνεται (εκτός από το υπό εξέταση E26) στο E27.1–3, E29, E41.1–2, E48.1 και 3, καθώς και στο E28.3, όπου διαβάζουμε: «ὀκταέτις γοεράς ὀδύνας τοκέεσσι λιποῦσα». Αναφορά, από την άλλη, μόνο στον πρόωρο θάνατο γίνεται στα E20.2, E21.1, E31.5, E33.1–2, E34.8 και 13–14 και στο E66.4. Επίσης, στο E43.3, από το οποίο προέρχεται ο στίχος «ἤρπασας [sc. ὦ Πλούτων] ἐγ μαζῶν ματέρος Ἀσβόλιον».

²¹ Βλ., για παράδειγμα, τους στίχους της *Ὀδύσσειας* «εἴ κέ σφι πρὸ γάμοιο τελευτήσῃ κακὸν ἡμάρ» [ο 524] ή «Ἀντίνοον πρὸ γάμοιο τέλος θανάτιο κιχέη» (ρ 476).

του Σοφοκλή, στον οποίο η ηρωίδα εκφράζει το πικρό της παράπονο, καθώς οδεύει στον θάνατο άγαμη, χωρίς να ακούσει να της τραγουδούν τον υμέ-ναιο²².

Αναφορές στο θέμα αυτό γίνονται, όμως, και στην πολύ μεταγενέστερη δημοτική μας ποίηση²³, ενώ δεν θα μπορούσε, ασφαλώς, να απουσιάζει η συγκεκριμένη θεματολογία και από τα επιτύμβια επιγράμματα. Για παράδειγμα, σε κάποια από αυτά διαβάζουμε στίχους, όπως οι εξής:

*οὐ γάμον, οὐχ ὑμέναιον ἔμοι [φίλα ἄννυσε μήτηρ·
Ἦρω, ἀποφθίμενον δ' ἔστενάχησε γόοις].*

ή

*ἀντὶ μὲν ἱμερτοῦ θαλάμου τάφον, ἀντὶ δὲ νύμφης
στήλην, ἀντὶ δ' αἰνὸν ἄχος γενέταις.*

[Kaibel 1965: 208.19–20 και Peek 1955: 710.5–6, αντίστοιχα]²⁴

και

*Σεμα Φρασικλείας· κόρε κεκλέσομαι αἰεὶ,
ἀντὶ γάμο παρὰ θεὸν τοῦτο λαχὸς ὄνομα²⁵.*

²² Βλ. Σοφοκλή *Ἀντιγόνη*, στ. 810–816, 867–868 και 876–878. Στους στίχους, επίσης, 916–918 διαβάζουμε τα εξής: «Τώρα με σέρνει με χέρια δεμένα, / ανύπαντρη, χωρίς νυφιάτικα τραγούδια, / χωρίς χαρᾶς κρεβάτι, χωρίς παιδιά στο στήθος μου» (μτφρ. Κ. Χ. Μύρης).

²³ Ενδεικτικά καταγράφουμε μία από αυτές: «Κρίμα οἱ νιοὶ νὰ χάνονται, κρίμα τὰ παλληκάρια / κρίμα τ' ανύπαντρα παιδιά, γιὰ νὰ τὰ τρώει τὸ χῶμα / ὁ νιὸς χάνει τὰ νιάτα του κι ἡ νιά τὴ λεβεντιά της / καὶ τὸ παιδὶ τ' ανύπαντρο χάνει τὸ ὄνομά του» [Βαρβούνης 1993–1994: 265].

²⁴ Βλ., επίσης, και τα ακόλουθα επιγράμματα: [Peek 1955: 667.3, 950.3, 977.5, 1006.6], καθώς και τα επιγράμματα 7.334.13 και 7.468.5 της *Παλατινῆς Ἀνθολογίας*.

²⁵ Πρόκειται για επίγραμμα χαραγμένο στη βάση του αγάλματος το οποίο είναι γνωστό ως «Κόρη της Φρασικλείας», άγαλμα που φιλοξενείται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών (βλ. [Peek 1955: 68]). Αξίζει να σημειωθεί πως στο επίγραμμα αυτό απαντάται ο συνδυασμός των δύο μοτίβων ο οποίος υπάρχει και στο επίγραμμά μας, δηλαδή ο πρόωρος θάνατος και ο θάνατος του άγαμου νέου (βλ. [Σκιαδάς 1972: 43]).

Έτσι, η αποθανούσα νεαρή κόρη ή ο αποθανών νέος νυμφεύεται στον Κάτω κόσμο τον Άδη²⁶.

Ο θάνατος

Εάν παρατηρήσει κανείς συνολικά το επίγραμμα, ενδεχομένως θα ψέξει τον δημιουργό του. Και αυτό, γιατί μεταξύ των στίχων 1–8 και 9–10 φαίνεται πως υπάρχει μια αντίφαση. Συγκεκριμένα, στους πρώτους οκτώ στίχους παρουσιάζεται ο θάνατος με τα μελανότερα χρώματα. Ο αποθανών φέρει *οἰκτροτάταν μοῖραν* (στ. 2), καθώς πέθανε κατά τη διάρκεια ενός θαλασσινού ταξιδιού (στ. 5), μακριά από την πατρίδα του (στ. 3). Ιδιαίτερα η μικρή του ηλικία (στ. 8), σε συνδυασμό με τη μη πραγματοποίηση της επιθυμίας των ανθρώπων για δημιουργία οικογένειας (στ. 7), καθιστά τον θάνατο αλγεινότερο, αφού «οὐ τὸ θανεῖν ἀλγεινόν, ἐπεὶ τό γε πᾶσι πέπρωται, / ἀλλὰ πρὶν ἡλικίης καὶ γονέων πρότερον», όπως διαβάζουμε σε ένα άλλο επίγραμμα [Kaibel 1965: 300].

Παρατηρώντας, μάλιστα, και τις λέξεις που χρησιμοποιούνται, διαπιστώνουμε ότι και αυτές συντελούν στην κορύφωση της θλίψης και του πόνου που αισθάνεται ο αναγνώστης-περαστικός: *ὑπὸ λισσάδα*²⁷, *οἰκτροτάταν μοῖραν*, *πικρὸν δ' εἰς Ἀχέροντα*²⁸, *πολυκλαύτω*, *στυγνὰ δάκρυα*, *ἔκλαγον*, *γόους*. Όλες τους εντείνουν και επανυξάνουν το βαρὺ κλίμα και τη βαριά ατμόσφαιρα που δημιουργείται και στην απλή θέα ενός τάφου.

Στους δύο, όμως, τελευταίους στίχους φαίνεται πως έρχεται η μεγάλη ανατροπή και ο επιγραμματοποιός δίνει την εντύπωση πως φάσκει και αντιφάσκει, καθώς ο ένατος στίχος αρχίζει με τη διαβεβαίωση πως *οὐ κακὸς ἐστ' Αἴδας*²⁹.

²⁶ Βλ. [Σκιαδάς 1972: 88, σημ. 2]. Στον Ευριπίδη, π.χ., συναντούμε στίχους, όπως «Ἄδην νυμφίον κεκτημένη» (*Ορέστης*, στ. 1109), ενώ σε επιγραφές: «νύμφην δ' [...] / τλήμονα νυμφεύσων πρόσθ' Αἰδῆς» [Peek 1955: 658.7–8]. Η ιδέα αυτή διατηρεῖται αυτούσια και στη δημοτική μας ποίηση: «μόν' πέστε πῶς παντρεύτηκα κ' ἐπῆρα μαυρομμάτα, / πῆρα τὴν πέτρα πεθερά, τὴ μαύρη γῆς γυναικᾶ» (στ. 7–8) [Αραβαντινός 1996: 467].

²⁷ Ὅπου λισσάς, η γυμνή, η λεία, η απότομη πέτρα· πρβλ. και τη μετάφραση του Χατζηϊωάννου [1980]: «στὴ γύμνια σου ἀπὸ κάτω».

²⁸ Αντίστοιχες εκφράσεις έχουμε και σε άλλα επιγράμματα της κυπριακής γης, όπως, για παράδειγμα, στο E23.5: «ἔσπευσας στυγερὴν ὁ[δὸν εἰς] Ἀχέροντος».

²⁹ Ὅπως επισημαίνουν οι Easterling — Knox [2000: 809], «συχνὰ σε επιγράμματα της ελληνιστικής περιόδου, το ποῖημα κλιμακώνεται πρὸς τη λύση του: το τελικὸ δίστιχο περιέχει μιαν απροσδόκητη αλλαγή της δραματικής

Πως, λοιπόν, θα μπορούσε να δικαιολογήσει κανείς τις αλληλοσυγκρουόμενες αυτές απόψεις και να γεφυρωθούν έτσι τα δύο αντικρουόμενα μεταξύ τους νοηματικά μέρη; Από τη μια, να παρουσιάζεται ο θάνατος με τα μελανότερα χρώματα, καθώς προκαλεί τόσα δεινά στους εναπομείναντες γονείς, αντιστρέφοντας τη φυσική και λογική σειρά των πραγμάτων, ενώ, από την άλλη, να λέγεται πως, εντούτοις, δεν είναι ο θάνατος κακός;³⁰

Εξετάζοντας το επίγραμμα υπό το πρίσμα της παραμυθητικής λογοτεχνίας, αίρεται το εκ πρώτης όψεως ανυπέρβλητο αυτό πρόβλημα. «Όντως φοβερώτατον τὸ τοῦ θανάτου μυστήριον» ψάλλει η ορθόδοξη εκκλησία στην εξόδιο ακολουθία, ενώπιον του οποίου ο κάθε άνθρωπος «θρηνεῖ καὶ ὀδύρεται»³¹. Όταν μάλιστα πρόκειται για νέο άνθρωπο, ο θάνατος γίνεται ακόμη φοβερότερος για τους γονείς³². Όμως, παρ' όλα αυτά, ο θάνατος είναι η κατάληξη της πορείας όλων ανεξαιρέτως των ανθρώπων. Συνεπώς, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο θάνατος δεν είναι κακός, αφού τον αντιμετωπίζουν όλοι ανεξαιρέτως οι άνθρωποι, χωρίς κανείς από αυτούς να έχει τη δυνατότητα να τον αποφύγει³³. Αυτό, άλλωστε, επισημαίνει και ο επιγραμματοποιός στον τελευταίο στίχο, ότι «κοινὸς [...] θνατοῖς ὁ πλὸς εἰς φθιμένους»³⁴.

κατάστασης και η ευφυολογική αιχμή δεν εμφανίζεται παρά στις τελευταίες λέξεις του στίχου».

³⁰ Έχει εὔστοχα παρατηρηθεῖ (βλ. [Θεοδωροπούλου 1997: 283]) πως τα δύο αντιθετικά –όχι, όμως, και αντιφατικά– μεταξύ τους μέρη συνδέονται συνειρμικά με το ναυτικό ταξίδι του Δημόνακτα (στ. 5 *πόντον ἐπιπλώσας*) και τον *πλοῦν εἰς φθιμένους* (στ. 10). Για τις αντιθέσεις γενικά στα κυπριακά επιγράμματα βλ. [Θεοδωροπούλου 1997: 264–267].

³¹ *Ιδιόμελα τῶν ἡχῶν δ' και πλαγίου του δ', τα οποία ψάλλονται στη νεκρώσιμη ακολουθία* (βλ. [*Ακολουθία Νεκρώσιμος* 1992: 26 και 28, αντίστοιχα]).

³² Στην ακολουθία που ψάλλεται *εἰς νήπια τελευτήσαντα* συναντούμε φράσεις, όπως: «οὐδέν ἐστί μητρός συμπαθέστερον, οὐδέν ἐστί πατρός ἀθλιώτερον· τὰ γὰρ σπλάγχνα αὐτῶν συνταράττονται, ὅταν νήπια ἔνθεν προπέμπωσι» ή «πολλάκις γὰρ τοῦ μνήματος ἔμπροσθεν τοὺς μαστοὺς συγκροτοῦσι καὶ λέγουσιν· Ὡ υἱέ μου καὶ τέκνον γλυκύτατον, οὐκ ἀκούεις μητρός σου τί φθέγγεται; [...] διὰ τί οὐ λαλεῖς ὡς ἐλάλεις ἡμῖν;» [*Εὐχολόγιον τὸ Μέγα* χ.χ.: 367–368].

³³ Η αμεροληψία του θανάτου φαίνεται στο παρακάτω επίγραμμα: «τοῦτο μόνον θνητοῖς ἴσον πέλει ἐγ Διὸς αἴση<ς> / πᾶσι θανεῖν καὶ φῶς ἡελίοιο λιπεῖν. / Εἰ δ' ἦν ἀργυρίου καὶ χρυσίου αὐτὸ πρίασθαι, / οὐδεὶς ἂν πλουτῶν εἰς Αἴδου κατέβη» [Peek 1955: 1655]. Επίσης, και στους στίχους: «Χάρε τὸν νιὸν ὅπου κρατεῖς, [...] / κάμε καὶ χάρισέ τονε καὶ πίσω στεῖλε μᾶς τον, / καὶ πάρε ὁκᾶ τὸ μάλαμα κι' ὁκᾶ μαργαριτάρη» (βλ. [Σκιαδάς 1972: 117]).

³⁴ Η παρομοίωση του ταξιδιού του νεκρού με ταξίδι πλοίου απαντάται και σε δημοτικά τραγούδια: «Καράβι μου τρικάρταρο κι ἄσημαρματωμένο / ποῦ 'χεις

Δεν πρέπει ο άνθρωπος να θεωρεί τον θάνατο κακό (μολονότι έκοψε το νήμα της ζωής από έναν νέο άνθρωπο, δεν τον άφησε να χαρεί τις χαρές της ζωής και απέτέλεσε πηγή αμέτρητων πικρών δακρύων για τους γονεῖς του), αφού είναι κοινός για όλους τους θνητούς. «Κάτθανον», αναφωνεί ο νεκρός ενός επιγράμματος της *Παλατινής Ανθολογίας* (7.342), «ἀλλὰ μένω σε· μενεῖς δέ τε καὶ σύ τιν' ἄλλον· / πάντας ὁμῶς θνητοὺς εἷς Αἰδης δέχεται». Ο θάνατος είναι η *communis hominum conditio*³⁵.

Η αλήθεια αυτή για το αναπόφευκτο του θανάτου εκφράστηκε ήδη από την εποχή του Ομήρου³⁶. Τόσο, όμως, στα ομηρικά χωρία όσο και στα αρχαιότερα επιγράμματα η διαπίστωση αυτή προβάλλεται ως αιτιολογία για προτροπή προς θρήνο³⁷. Ο αναγνώστης-περαστικός καλείται ουσιαστικά να θρηνήσει τον νεκρό, μπροστά από το μνήμα του οποίου περνά, γιατί η ίδια μοίρα περιμένει κάποια στιγμή και αυτόν τον ίδιο. Να αναλογιστεί το άφευκτον του θανάτου και να γίνει μ' αυτόν τον τρόπο μέτοχος του πόνου των οικείων του νεκρού.

Με το πέρασμα των αιώνων και οι αντιλήψεις των ανθρώπων για τον θάνατο αλλάζουν³⁸. Έτσι, η χρήση από τον επιγραμματοποιό του μοτίβου της κοινής μοίρας του θανάτου για όλους τους ανθρώπους δεν στοχεύει, πλέ-

πανιά μεταξωτά κι έχεις κουπιά άσημένα / κι έχεις κι άντενοκάταρτα χρυσά, μαλαματένια / τό πού θα ρίξεις σίδερο, θα δέσεις παλαμάρι; / — Στήν κάτω γής τό σίδερο, στόν Άδη παλαμάρι / καί μέσ στήν Παναγιά μπροστά θ' άράξεις τό καράβι» (βλ. [Βαρβούνης 1993–1994: 395–396]).

³⁵ Την ιδέα περί του κοινού του θανάτου τη συναντούμε και σε άλλα επιγράμματα, όπως: «ή δ' αποβρίζει / ένθάδε τόν πάσαις ύπνον ὀφειλόμενον» (Καλλίμαχος, επίγρ. XVI, στ. 3–4) και «θανάτω πάντες ὀφειλόμεθα» (*Παλατινή Ανθολογία*, 10.105). Επίσης, «καί σύ [π]άρος μούσησιν ένιπρένας, Θεόδωρε, / τήν κοινήν πάντων ήλθες άταρπιτόν έπι» [Kaibel 1965: 534.2] και «πάσι γάρ εἷς Άδης καί τέλος έστιν ίσο» [Peek 1955: 1905.15].

³⁶ Ο θάνατος είναι αναπόφευκτος τόσο για τούς θνητούς όσο και για αυτούς που κατάνονται από γενιά θεϊκή. Βλ., για παράδειγμα, τους εξής στίχους της *Ιλιάδας*: «ās (sc. Κήρας θανάτοιο) οὐκ έστι φυγεῖν βροτόν ουδ' ύπαλύξαι» (M 327) και «πατρός δ' εἰμ' άγαθοῖο, θεά δέ με γείνατο μήτηρ· / άλλ' έπι τοι καί έμοι θάνατος καί μοῖρα κραταιή» (Φ 109–110· τα λόγια αυτά τα απευθύνει ο Αχιλλέας στον Λυκάονα, τον γιο του Πριάμου).

³⁷ Χαρακτηριστικοί είναι οι δύο ακόλουθοι επιτύμβιοι στίχοι: «Άντιλόχο ποτί σεμ' άγαθο καί σόφρονος άνδρός, / [δάκρυ κ]άταρξον, έπει καί σέ μένει θάνατος» [Peek 1955: 1127].

³⁸ Σε αυτήν την αλλαγή συνέβαλε είτε η πλατωνική φιλοσοφία (βλ. [Miller 1866]) είτε η διδασκαλία του χριστιανισμού (βλ. [Θεοδοροπούλου 1997: 254]). Έτσι, υποστηρίζει η τελευταία, «ο χαρακτηρισμός (sc. οὐ κακός) είναι ενδεικτικός της μεταβατικότητας των αντιλήψεων στην αρχή της μεταχριστιανικής εποχής».

ον, στην πρόκληση θρήνου, αλλά στην παραμυθία του αναγνώστη-περαστικού. Ο κοινός για τους ανθρώπους θάνατος δεν θεωρείται αιτία θρήνου. Αντιθέτως, οι θρήνοι είναι μάταιοι, καθώς τον θάνατο δεν μπορεί να τον αποφύγει κανένας θνητός³⁹.

Οι ζωντανοί-γονείς

Το επίγραμμα που εξετάζουμε ανήκει στα επιγράμματα εκείνα, τα οποία περιλαμβάνουν ως ενεργά πρόσωπα τους γονείς του νεκρού⁴⁰. Στα επιγράμματα αυτά, οι γονείς αναφέρονται είτε διότι στερούνται την παρουσία των τέκνων τους, η οποία τους γέμιζε χαρά⁴¹, είτε διότι δεν θα τους αποδοθούν τα τροφεία, οι φροντίδες, δηλαδή, των παιδιών προς τους γονείς⁴². Τέλος, υπάρχει και η περίπτωση εκείνη στην οποία οι γονείς φαίνεται να χάνουν τη δυνατότητα να συνεχιστεί η γενιά τους, καθώς ο πρόωρος θάνατος των παιδιών τους στερεί από αυτά τη δυνατότητα να δημιουργήσουν τη δική τους οικογένεια και να αποκτήσουν τα δικά τους παιδιά, αυτά που θα αποτελέσουν τη συνέχεια της γενιάς. Σ' αυτήν την τελευταία περίπτωση ανήκει το επίγραμμά μας⁴³.

³⁹ «Τί περισσά θρηνεῖς; τί δὲ μάτην ὀδύρεαι;» αναρωτιέται ο ομιλῶν σε ένα επίγραμμα. Και ο ἴδιος απαντά: «Εἰς κοινὸν Ἄδην πάντες ἤξουσιν βροτοῖ» [Peek 1955: 2004.23–24]. Σε αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὴν παραμυθητικὴ λογοτεχνία ἀνήκει καὶ τὸ ὑπὸ ἐξέτασιν ἐπίγραμμα. Βλ., ἐπίσης, [Peek 1955: 851, 965, 969, 971, 1097], καθὼς καὶ [Σκιαδάς 1972: 35, σὴμ. 3].

⁴⁰ Πρόκειται γιὰ τὰ ἐπιγράμματα E19.3, E22.1–2, E23.6–7, E27.4, E28.3, E31.5–6, E33.2–4, E34.11, E41.3, E43.3, E48.2–4, E49.3 καὶ E70.6.

⁴¹ Βλ., γιὰ παράδειγμα, E28, E34 καὶ E49. Στὸ τελευταῖο διαβάζουμε: «τὴν σὴν μολπὴν ζητοῦντες ἐν οἴκῳ / καὶ τὴν σὴν ἡράτην, ἣν Αἶδας κατέχει» (στ. 4–5). Ἡ ἴδια, ὁμῶς, ἰδέα ὑπάρχει καὶ στὸ δημοτικὸ τραγούδι: «Μεῖς λέγαμε, παιδάκι μου, νὰ ζεῖς νὰ σέ χαροῦμε / καὶ ὄχι, χαϊδεμένο μου, νὰ σέ μοιρολογοῦμε» (βλ. [Βαρβούνης 1993–1994: 380–381]).

⁴² Ενδεικτικοὶ εἶναι οἱ ἐξῆς δύο στίχοι τῶν κυπριακῶν ἐπιγραμμάτων: «πρὲσβυ, σὺ δ' οὐχὶ τροφεῖα, τὰ δ' ὅστέα παιδὸς ἐπόψει» (E19.3) καὶ «μ[ου]νογενῆ, τοκέων βάκτρον ἐν ἀμφοτέρων / [...] / ἀσκεῖπωνι γονῆι γῆρας ἐρειδόμενον» (E48.2 καὶ 4). Βλ., ἐπίσης, καὶ τοὺς στίχους (280–281) ἀπὸ τὴν *Ἑκάβη* τοῦ Εὐριπίδη: «ἤδ' ἀντὶ πολλῶν ἐστὶ μοι παραψυχή, / πόλις, τιθῆνη, βάκτρον, ἡγεμὼν ὁδοῦ».

⁴³ Βλ., ἐπίσης, καὶ τοὺς ἐξῆς στίχους τῶν κυπριακῶν ἐπιγραμμάτων: «οἱ δὲ ὀλέσαντες / ἐλπίδα τὰν μούναν γηραλέσι γενέται / μύρονται τὸν ἄνυμφον αἰε γόνον» (E27.3–5), «[οὐ γάμον, οὐχ] ὑμέναιον ἰδὼν γλυκύν, ἀλλὰ [τοκεῦσι] / [δάκρυα] καὶ τυπετῶν λυγρὰ λιπὼν ἄχεα» (E31.5–6) καὶ «οὐνομά σοι κενεὸν παρῆν Γάμο[ς]· ἂν γὰρ ἔθρεψες / φροντίσιν ἀδίσταῖς, νῦν γενόμεαν ἄγαμος» (E33.3–4).

Το πέρασμα από τον νεκρό Δημόνακτα στους ζωντανούς γονεῖς του γίνεται στον 6^ο στίχο με την αναφορά στα δάκρυα τα οποία άφησε ο νεαρός στους γονεῖς του με τον θάνατό του (*στυγνὰ λιπὼν δάκρυα*). «Τοιουτοτρόπως ὁ θανὼν συνδέεται μὲ τοὺς ἐπιζῶντας δι' ἐνὸς λεπτοῦ, ἀλλ' ἰσχυροῦ συνδετικοῦ νήματος, τὸ ὁποῖον ὁ ἴδιος ἐδημιούργησε διὰ τοῦ θανάτου του καὶ τὸ ὁποῖον συνδέει τὸ τότε μὲ τὸ τώρα» [Σκιαδάς 1972: 73]⁴⁴. Ἐτσι, ο νεκρός υποχωρεῖ και ο επιγραμματοποιός εστιάζει πλέον στους εναπομείναντες στη ζωὴ γονεῖς του.

Η θλίψη που προξενεῖ στους γονεῖς ο θάνατος ενός παιδιού τους εἶναι τεράστια. Διαβάζουμε, για παράδειγμα, σε στίχους του Ανδρέα Μαπούρας:

*Κατύση του τζεῖν τοῦ γονιοῦ ποῦ χάνει τὸ παιδὶν του
ἔχει λαμπρὸν μεδὲς τὴν καρκιὰν τζαὶ κρούζει τὸ φλαντζίν του.*

[Μαπούρας, Χατζηϊωάννου 1965: 4]

*Ποῦ χάθην τέλεια ἄδικα ἑφτὰ χρονῶν κορίτσι
τζε στοὺς γονιοὺς της ἄφησεν τὸν πόνον τζε τὴν πλῆξι.*

[Μαπούρας χ.χ.: 2]

*Ὅταν ἀκούσαν οἱ γονιοὶ ἡ μάνα μὲ τὸν τζεῖριν
ὄτι εὐρέθην ἡ κοροῦ νεκρὴ μεδὲς τό Γιοφῦρι
Ἐδέρνουνταν ἐφύρνουνταν ὅπως τ' ἄρνιὰ σπαράσσαν
ἐκόφκαν ποῦ τὲς βούτσies τοὺς κομμάτια τζε πετάσσαν
Δὲν ἐν κακὸν ποῦ πάθασιν γιὰ νὰ τὸ ὑποφέρουν
ἐγίνασιν ἐξῶ φρενῶν τί κάμνουν δὲν ἐξέρουν.*

[Μαπούρας χ.χ.: 6]⁴⁵

⁴⁴ Τα λόγια αυτά δεν έχουν ειπωθεῖ για το υπό μελέτη ἐπίγραμμα, ἀλλὰ για το ἐξής: «Ἀγνήνακτος Ἀπολλόδοτο[ς] τειδεὶ κατὰκειται / ἀθάνατον πένθο[ς] π]ατρί, [φ]ίλοις δὲ πόθος» [Peek 1955: 64]. Ωστόσο, η ομοιότητα των θεμάτων στα δύο αυτά ἐπιγράμματα, δηλ. θάνατος του τέκνου και θλίψη των γονέων του, καθιστὰ δυνατὴ την «αξιοποίηση» της ενδιαφέρουσας αὐτῆς φράσης και για το εξεταζόμενο, στο ἄρθρο αὐτό, ἐπίγραμμα.

⁴⁵ Βλ. και τοὺς ἀκόλουθους στίχους ἐνὸς ηπειρωτικοῦ τραγουδιού: «Ἐσὺ, παιδί μ', ἐκίνησες νὰ πᾶς 'ς τὸν κάτω κόσμο, / κι' ἀφίνεις τὴ μανούλα σου πικρὴ, χαροκαμμένη / παιδάκι μου, τὸν πόνο σου, ποῦ νὰ τὸν ἀπηθῶσω, / ποῦ κι' ἂν τὸν ρίξω τρίστρατα, τὸν παίρνουν οἱ διαβάταις, / κι' ἂν τὸν ἀφήσω 'ς τὰ κλαριά, τὸν παίρνουν τὰ πουλάκια / ποῦ νὰ βαλθοῦν τὰ δάκρυα μου γιὰ τὸν ξεχωρισμὸ σου» [Αραβαντινὸς 1996: 431].

Με τον θάνατο των τέκνων πριν από τους γονείς, ανατρέπεται η φυσική των πραγμάτων τάξη. Βλέποντας, μάλιστα, οι γονείς αυτήν την ανατροπή και βιώνοντας την καρδιοβόρο στιγμή να θάβουν τα παιδιά τους, αναρωτιούνται –μέσω των επιγραμμάτων– αν αξίζει, πράγματι, να αποκτήσει κανείς παιδιά:

*εἰ δ' ἀπόλαυσιν ἔχει Πλούτων πλέον ἢ ἐ τοκεῖς,
τίπτε δι' ὠδεῖνων κάμνετε, θηλύτειραι;*

[Peek 1955: 767.7]⁴⁶

4. Επύλογος

Κλείνοντας, θα επιχειρήσουμε να δημιουργήσουμε ένα νέο ποίημα, το οποίο θα μπορούσε να σταθεί επάξια πλάι στο αρχαίο επίγραμμα το οποίο έκρυβε τόσο στοργικά για αιώνες η πολύπαθη κυπριακή γη. Ως υλικό θα χρησιμοποιήσουμε κάποια δίστιχα από διάφορα ποιήματα του Κύπριου ποιητή του 20^{ου} αιώνα Ανδρέα Μαπούρα, τον οποίο μνημονεύσαμε αρκετές φορές στο παρόν άρθρο. Το ποίημα, λοιπόν, αυτό θα μπορούσε να είναι το εξής:

*Κατίση του τζεϊν τοῦ γονιοῦ πῶχει παιδὶν στὰ ζένα
τρέφει ἐλπίδες κι' ὄνειρα καὶ πᾶν ὅλα χαμένα. [Μαπούρας 1967: 2]
κάθε γονιὸς γιὰ τὰ παιδικὰ πασκίζει νύκταν μέρα
νὰ τὰ θωρεῖ νὰ χαίρετε νὰ τὰ κρατεῖ μανιέρα.
Ἀλλ' ὅμως μὲς τὴν μοῖραν μας γράφει τζαὶ τοῦν τὸ βάρος
νὰ ἀναγιώννουμὲν παιδικὰ τζαὶ νὰ τὰ παίρν' ὁ χάρος.*

[Μαπούρας, Χατζηϊωάννου 1965: 2]

*Κάπου κοσιενὸς χρονῶν ἦταν στὴν ἡλικία
κ' ἔχασεν τὴν νεότην της σκεπτῆτε ἀδικία. [Μαπούρας 1967: 5]
Ὅτι πῶς θὰ πεθάνουμὲν καλὸς κακὸς τὸ ξέρει
οὔλοι γραμμένοι εἴμαστον στοῦ χάρου τὸ δευτέρῃ. [Μαπούρας 1967: 2]*

Το νέο αυτό ποίημα έχει δύο κύρια χαρακτηριστικά: Καταρχάς, αντιστοιχεί θεματικά εν πολλοίς στο αρχαίο κυπριακό επίγραμμα. Το δεύτερο χαρακτηριστικό του είναι πως, όπως το επίγραμμα κόσμησε τον τάφο του Δημώνακτα, έτσι κι αυτό θα μπορούσε κάλλιστα να κοσμήσει τον τάφο κάποιου

⁴⁶ Βλ., ακόμη, και το ακόλουθο επίγραμμα της *Παλατινῆς Ἀνθολογίας* (7.261): «τί πλέον εἰς ὠδὶνα πονεῖν, τί δὲ τέκνα τεκέσθαι; / Μὴ τέκοι, εἰ μέλλει παιδὸς ὄραν θάνατον». Επίσης, και [Σκιαδάς 1972: 85, σημ. 4].

νέου ανθρώπου. Και το κυριότερο: το νέο αυτό «επιτύμβιο» δεν έχει σε τίποτα να ζηλέψει, ως προς το περιεχόμενο ή την τέχνη, το επίγραμμα της αρχαιότητας. Ο Ελληνισμός, όπως τότε, έτσι και τώρα, μπορεί και δημιουργεί έργα τέχνης, αριστουργήματα λογοτεχνίας, μνημεία λόγου ξεχωριστά.

Βιβλιογραφία

- Ακολουθία Νεκρώσιμος ἦτοι εἰς κεκοιμημένους*. Αθήνα: Αποστολική Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, 1992.
- Αραβαντινός Π.* Συλλογὴ δημοδῶν ᾠμάτων τῆς Ἠπείρου. Αθήνα: Π. Περρῆς, 1880.
- Αραβαντινός Π.* Δημοτικά τραγούδια της Ἠπείρου. Ανατύπωση. Αθήνα: Δαμιανός-Δωδώνη, 1996.
- Βαρβούνης Μ.* Αρχαῖα Κυπριακὰ Ἐπιτύμβια Ἐπιγράμματα καὶ Νεοελληνικὰ Μοιρολόγια // Ἑπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν 20, 1993–1994. Σ. 359–414.
- Βοσκός Α. Ι.* Αρχαία Κυπριακὴ Γραμματεία 2. Ἐπίγραμμα, μὲ τὴν ἐπικουρίαν Αἰκ. Θεοδοροπούλου. Λευκωσία: Ἱδρυμα Ἀναστάσιος Γ. Λεβέντης, 1997.
- Εὐχολόγιον τὸ Μέγα*. Επιμ.: Ν. Π. Παπαδοπούλου. Αθήνα: Οἶκος Σαλιβέρου, χ.χ.
- Θεοδοροπούλου Α.* Ἑρευνες στο κυπριακὸ Ἐπίγραμμα. Διδακτορικὴ διατριβή. Αθήνα: Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, 1997.
- Μαμπούρας Α.* Ὁ σφαγιασμός καὶ βιασμός τῆς ἐπάχρονης Φανούλας τὴν 23ην Μαΐου 1960 ὑπὸ ἀνθρωπομόρφου τέρατος. Λευκωσία: χ.ε., χ.χ.
- Μαμπούρας Α.* Ἡ πρωτοφανὴς θαλασσινὴ τραγωδία. Λάρνακα: χ.ε., 1966α.
- Μαμπούρας Α.* Οἱ καμοὶ τῆς ξενιτιάς. Χ.ε., 1966β.
- Μαμπούρας Α.* Ὁ τραγικὸς θάνατος τῆς Σταυρούλας Ν. Γεωργιάδου, φοιτητρίας Πανεπιστημίου Ἀμερικής. Χ.ε., 1967.
- Μαμπούρας Α., Χατζηϊωάννου Π.* Φρικτὰ καὶ τραγικὰ δυστυχήματα. Χ.ε., 1965.
- Παπαδιαμάντης Α.* Ἄπαντα. Τόμ. τέταρτος. Κριτικὴ ἔκδοσις. Επιμ.: Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος. Αθήνα: Δόμος, 1998.
- Σκιαδάς Α. Δ.* Ἐπὶ Τύμβῳ. Συμβολὴ εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν Ἑλληνικῶν ἐπιτυμβίων ἐμμέτρων ἐπιγραφῶν. Αθήνα: Ἑλληνικὴ Ἀνθρωπιστικὴ Ἐταιρεία, 1972.
- Χατζηϊωάννου Κ.* Ἡ ἀρχαία Κύπρος εἰς τὰς Ἑλληνικὰς Πηγὰς. Τόμ. Δα' καὶ Δβ'. Λευκωσία: Ἐκδόσεις Ἐπιφανίου, 1980.
- Denniston J. D.* The Greek Particles. Oxford: Clarendon Press, 1954.
- Easterling P. E., Knox B. M.* Ἱστορία της Αρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας. Μτφρ.: Ν. Κονομή, Χ. Γριμπά, Μ. Κονομή. Επιμ.: Α. Στεφανή. Αθήνα: Δ. Ν. Παπαδήμας, 2000.
- Hansen P. A.* Carmina Epigraphica Graeca (saeculi IV a.Chr.n.). Berolini et Novi Eboraci: Gruyter, 1989.
- Kaibel G.* Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta. Hildesheim: G. Olms Verlagsbuchhandlung, 1965.

- Miller E. Inscription inédite de Thasos et restitution d'une inscription métrique de Chypre // *Revue archéologique* 14, 1866. P. 58–63.
- Passow A. *Τραγούδια Ρωμαϊκά. Popularia Carmina Graeciae recentioris*. Athens / Leipzig: Teubner, 1860.
- Peek W. *Griechische Vers-Inschriften, Band I (Grab- Epigramme)*. Berlin: Akademie-Verlag, 1955.
- Piérیدès D., Vogüé M. de. Inscriptions grecques inédites de l'île de Chypre // *Revue archéologique* 13, 1866. P. 437–443.

**«Κοινὸς θνατοῖς ὁ πλοῦς εἰς φθιμένους»: Reflecting
on the mystery of death after reading an ancient Cypriot epigram
and the bards of the Island**

D. Tzelepis

*Democritus University of Thrace, Komotini, Greece
jimtzelepis@gmail.com*

The present paper examines an ancient Cypriot epigram from a tombstone which dates back to the 2nd century b.C. The text refers to the death of a young person. There will be an approach to its discourse structure and, mainly, a thematic approach based on its three basic topics discussed, that is the diseased person, death and the writer's admonition for a stoic confrontation of such an event, mainly focusing on his parents who live to see this. There will also be a discussion of the motifs used here in comparison to a) other Cypriot –but not only– epigrams during Antiquity and b) within the frame of the overall literary production in Greek language, especially the modern Cypriot literature and the so called «ποιητάρηδες» [=bards] of the island.

Keywords: death, ancient tombstone epigram, Cyprus, bards, Andr. Mappouras

References

- Akolouthia Nekrosimos itoi eis kekoimimenous*. Athens: Apostoliki Diakonia tis Ekklesias tis Ellados, 1992.
- Aravantinos P. Syllogi dimodon asmaton tis Ipeirou*. Athens: P. Perris, 1880.

- Aravantinos P.* Dimotika tragoudia tis Ipeirou. Reprint. Athens: Damianos-Dodoni, 1996.
- Varvounis M.* Archaia Kypriaka Epitymvia Epigrammata kai Neoellinika Moirologia // *Epetiris tou Kentrou Epistimonikon Erevnon* 20, 1993–1994. P. 359–414.
- Voskos A. I.* Archaia Kypriaki Grammateia 2. Epigramma, me tin epikouria Aik. Theodoropoulou. Lefkosia: Idryma Anastasios G. Leventis, 1997.
- Efchologion to Mega.* Ed.: N. P. Papadopoulou. Athens: Oikos Saliverou, n.d.
- Theodoropoulou A.* Erevnes sto kypriako Epigramma. Doctoral Dissertation. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, 1997.
- Mappouras A.* O sfagiasmos kai viasmos tis eptachronis Fanoalas tin 23in Maiou 1960 ypo anthropomorfou teratos. Lefkosia: n.e., n.d.
- Mappouras A.* I protofanis thalassini tragodia. Larnaka: n.e., 1966a.
- Mappouras A.* Oi kamoi tis xenitias. N.e., 1966v.
- Mappouras A.* O tragikos thanatos tis Stavroulas N. Georgiadou, foititrias Panepistimiou Amerikis. N.e., 1967.
- Mappouras A., Chatzioannou P.* Frikta kai tragika dystychimata. N.e., 1965.
- Papdiamantis A.* Apanta. Vol. 4. Critical edition. Ed.: N. D. Triantafyllopoulos. Athens: Domos, 1998.
- Skiadas A. D.* Epi Tymvo. Symvoli eis tin ermineian ton Ellinikon epitymvion emmetron epigrafon. Athens: Elliniki Anthropistiki Etaireia, 1972.
- Chatzioannou K.* I archaia Kypros eis tas Ellinikas Pigas. Vols. 4(1)—4(2). Lefkosia: Ekdoseis Epifaniou, 1980.
- Denniston J. D.* The Greek Particles. Oxford: Clarendon Press, 1954.
- Easterling P. E., Knox B. M.* Istoría tis Archaías Ellinikis Logotechnias. Transl.: N. Konomi, Ch. Grimpa, M. Konomi. Ed.: A. Stefani. Athens: D. N. Papadimas, 2000.
- Hansen P. A.* Carmina Epigraphica Graeca (saeculi IV a.Chr.n.). Berolini et Novi Eboraci: Gruyter, 1989.
- Kaibel G.* Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta. Hildesheim: G. Olms Verlagsbuchhandlung, 1965.
- Miller E.* Inscription inédite de Thasos et restitution d'une inscription métrique de Chypre // *Revue archéologique* 14, 1866. P. 58–63.
- Passow A.* Tragoudia Romaiika. Popularia Carmina Graeciae recentioris. Athens / Leipzig: Teubner, 1860.
- Peek W.* Griechische Vers-Inschriften, Band I (Grab- Epigramme). Berlin: Akademie-Verlag, 1955.
- Piérìdès D., Vogüé M. de.* Inscriptions grecques inédites de l'île de Cypre // *Revue archéologique* 13, 1866. P. 437–443.

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «КИПР В ВЕКАХ: ЯЗЫК, ЛИТЕРАТУРА, КУЛЬТУРА»

К. А. Климова

*МГУ имени М. В. Ломоносова; Институт славяноведения РАН, Москва, Россия
kaklimova@gmail.com*

В обзоре представлена информация о Международной научной конференции «Кипр в веках: язык, литература, культура», прошедшей 18–19 апреля 2024 г. на кафедре византийской и новогреческой филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. В конференции приняли участие 26 специалистов из России, Греции, Кипра, Сербии, Черногории и Испании с докладами, посвященными языку, культуре, литературе и истории Кипра от античности до наших дней.

Ключевые слова: *обзор конференции, Кипр, Греция, античность, эллинистика, традиционная культура, фольклор, этнолингвистика, фразеология*

Международная научная конференция «Кипр в веках: язык, литература, культура», организованная кафедрой византийской и новогреческой филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова совместно с Ассоциацией неозелинистов России, состоялась 18–19 апреля 2024 г. на филологическом факультете Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. В конференции приняли участие 26 специалистов из России, Греции, Кипра, Сербии, Черногории и Испании с докладами, посвященными языку, культуре, литературе и истории Кипра от античности до наших дней. Работа велась в смешанном формате: часть докладов была прочитана очно в аудиториях МГУ имени М. В. Ломоносова, часть — в дистанционном формате. Всего было представлено 23 доклада, посвященных самым разнообразным темам, среди них язык, литература, культура Кипра, средневековая и современная

кипрская литература, фольклористика, этнолингвистика, а также культурные связи России и Кипра и проблемы художественного перевода грекоязычной кипрской литературы на русский язык.

В начале конференции перед докладчиками и слушателями было зачитано приветственное слово председателя Организационного комитета, и. о. декана филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, д.ф.н., профессора А. А. Липгарта, в котором говорилось о русско-кипрских культурных и исторических связях и о важности исследования богатейшего культурного наследия Кипра. Торжественную часть продолжило выступление заведующего кафедрой византийской и новогреческой филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова проф. М. В. Бибикова, который отметил, что тематика конференции широка: это и вопросы литературы и текстологии, и вопросы лингвистики и палеографии, истории и искусствознания, а также фольклора и этнолингвистики и, что немаловажно, представление результатов полевых экспедиций, в частности, исследований традиционной кипрской культуры и языка, проведенных преподавателями и студентами кафедры византийской и новогреческой филологии в кипрском селе Алона в 2016 г.

Первая секция открылась докладом М. В. Бибикова (Институт всеобщей истории РАН, МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва) «Византийский патриарх и писатель XIII в. Григорий Кипрский», посвященным богатому писательскому наследию Григория Кипрского и его вкладу в интеллектуальную сокровищницу византийской литературы. Далее выступила Н. П. Чеснокова (Институт всеобщей истории РАН, Москва) с докладом на тему «Свод восточно-христианских реликвий в России и кипрские святыни», рассказав о процессе перемещения в начале XVII в. священных кипрских реликвий в самую мощную для своего времени православную страну. Доклад вызвал много дополнительных вопросов, в частности, о процессе привоза в Москву образа Кипрской Божией Матери, документы о котором пока не были обнаружены, и о дарах, переданных из России на Кипр в качестве ответных подношений. Тему церковных русско-греческих связей продолжил доклад З. Е. Оборневой (Институт русского языка имени Виноградова РАН, Москва) «Монастырь архангелов Михаила и Гавриила», посвященный приезду в 1628 г. в Москву монахов из находившегося в Фамагусте кипрского монастыря во имя архангелов Михаила и Гавриила, описанному в архивном документе из РГАДА (Ф. 52. Оп. 2. №57), и завершившийся дискуссией

на тему неточностей в переводах греческих документов Посольского приказа. Продолжила историческую секцию Л. И. Щеголева (Институт всеобщей истории РАН, Москва) с выступлением на тему «Записи о событиях на Кипре 1320-х гг. в сборнике XI в. из собрания А. С. Норова (РГБ. Ф. 201, № 25)». А. А. Евдокимова (Институт языкознания РАН, Москва) в докладе «Одинаковые тексты на фресках кипрских церквей византийского периода (орфография, акцентуация, палеография)» рассказала о ряде церквей, располагающихся преимущественно в горах Троодоса, с росписями XI–XII вв. и более поздних периодов вплоть до нач. XVI в., с надписями на фресках, и показала, в каких случаях сближение орфографии, акцентуации и палеографии свидетельствует о бытующей общей традиции в разбираемых текстах, а в каких можно идентифицировать их принадлежность одному писцу или одной артели.

Первый день конференции продолжился работой второй секции, посвященной вопросам литературоведения, которую открыл доклад Ф. Манакиду (Фракийский университет имени Демокрита, Комотины, Греция) «Естественное и сверхъестественное в фотографическом взгляде Ники Марангу», в котором было подробно рассмотрено произведение Ники Марангу, одной из крупнейших кипрских литераторов XX в., сочетавшей роли писательницы (поэтессы и прозаика), художницы и фотографа, «Ночь с Алексисом» (2007). Это произведение, по словам Ф. Манакиду, «представляет собой не только рассказ, не только фотоматериал и не только этюд художника». З. Б. Шливанчанин (Подгорица, Черногория) рассматривала мотив «Милосердный ангел» в творчестве кипрского поэта Кириакоса Харалампидиса на примере семи стихотворений, посвященных бомбардировкам Югославии со стороны НАТО в 1999 г. («Конь Калигулы», «Милянский диалог», «Дела цивилизации», «Цель Лигей», «Отступничество» и «Ангелы смерти»), из сборника «Докимин» (2000). Коллега из Фракии Д. Дзелепис (Комотины, Греция) свой доклад «*Κοινὸς θνατοῖς ὁ πλῶος εἰς φθιμένους*: мысли о тайне смерти на примере древней и современной кипрской словесности» начал с разбора кипрской эпитафии II века до нашей эры, в которой говорится о смерти молодого человека, и выявил в ней тематические оси: а) мертвые (смерть за границей, смерть на море, смерть в малом возрасте, «преждевременная» смерть), б) смерть и предложение эпитафиста о стоическом отношении к ней, в) живые родители и потеря ребенка; а затем связал эти античные мотивы с произведениями современной кипрской словесности. С. Алексиу

(Афинский университет имени Каподистрии, Афины, Греция) рассказала про издание Георгиосом Молескисом в 2018 г. «Антологии русской поэзии XX в.» на греческом языке, а М. Пафити (Университет Кипра, Никосия, Кипр) завершила литературоведческую секцию докладом «Филология и инвалидность: как наука становится жизненным оружием».

В финале первого дня конференции были прочитаны еще два доклада на античную тематику. Е.В. Приходько (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва), продолжая тему алфавитных оракулов, рассмотренную на предыдущих конференциях на примере других локальных традиций, в этот раз выступила с докладом «Алфавитный оракул из города Солы на Кипре: история изучения и открытые вопросы». Из известных на данный момент двенадцати надписей с алфавитными оракулами одиннадцать были найдены в южных областях Малой Азии: в Писидии, Памфилии, Ликии, Кибиратиде и Фригии, — и лишь одна — на Кипре. При археологических работах шведской экспедиции в святилище Афродиты в городе Солы были обнаружены отдельные маленькие фрагменты мраморной плиты, на которой был вырезан текст оракула. Первоначально жанр надписи был истолкован неправильно и объявлен гимном в честь Афродиты. В докладе была рассмотрена история изучения этого памятника от установления его жанровой принадлежности до восстановления полного текста после обнаружения аналогичного оракула на территории писидийского города Тимбриады, а также сформулированы вопросы, которые из-за нехватки соответствующей информации пока остаются без ответа. Я. Л. Забудская (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва) в докладе «“Киприи” и греческая трагедия» рассмотрела рецепцию в греческой трагедии «негомеровской» части эпического цикла, прежде всего — «Кипрских сказаний», не только на уровне заимствования сюжетных линий, что уже не раз рассматривалось исследователями, но и на менее изученном уровне влияния на языковую образность и фразеологию.

Второй день конференции прошел в дистанционном формате. Заседания исторической секции открыла О. Е. Петрунина (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва) с докладом «Первое российское консульство на Кипре (1785–1787)», посвященным инициированным Екатериной II открытиям первых российских консульств на территории Османской империи, в частности, созданному в 1784 г. консульству на Кипре, первым консулом которого стал И. Ацали, в своих донесениях в Коллегию иностранных дел описывавший положение на острове, отношение

к себе местных турецких властей и греков-христиан. П. А. Евдокимов (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва) прочитал доклад «Независимый Кипр глазами археолога С. В. Киселева», посвященный малоизвестному аспекту в истории отношений между молодой Республикой Кипр и Советским Союзом — первому контакту, установленному между археологами обеих стран в 1962 году, во время короткого визита профессора С. В. Киселева на остров для установления профессиональных, культурных и политических связей. Дневник поездки ученого, хранящийся в архиве Института археологии РАН, а также фотографии и другие документальные материалы позволяют не только детально проследить историю и конкретные обстоятельства этой поездки, но также отражают восприятие самим ученым природно-географических, культурных, исторических особенностей новой для него страны, находящейся за пределами «железного занавеса».

А. А. Торопова (МГИМО, Москва) в докладе «Система образования на Кипре: традиции, тенденции, перспективы» описала основные особенности системы образования на Кипре, привела категоризацию этапов образования от самого начального уровня до исследовательского, провела сравнительный анализ системы начального, среднего и высшего образования на Кипре и в России, выявив основные векторы традиционной и современной исследовательской мысли кипрских ученых, а также проанализировала тематику основных исследовательских журналов на основании открытых источников. И. Ш. Смирнова (МГИМО, Москва) продолжила работу секции докладом «Особенности СМИ Кипра в диахронии и на современном этапе», в котором была рассмотрена история средств массовой информации на Кипре с конца XIX века, а именно с 1878 г., когда на Кипре, ставшем британской колонией, появилась первая газета «Κύπρος» («Cyprus») и другие печатные издания, вплоть до современности, до наших дней. Одной из характерных особенностей кипрских СМИ, по мнению И. Ш. Смирновой, является их полиглоссия — газеты выходят на греческом и на английском языке, а также появляются издания на турецком. Одним из вызовов традиционным кипрским СМИ, как и повсеместно, становится взрывное развитие Интернета и появление новых источников информации. В докладе была проанализирована современная структура медиапотребления на Кипре, ее динамика, и выявлены ключевые особенности кипрского медиаландшафта в сравнении с общемировыми тенденциями.

Секцию, посвященную вопросам изучения традиционной культуры и языка, открыло выступление К. А. Климовой (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва) «Особенности кипрской народной мифологии (по экспедиционным материалам из с. Алона)». Доклад был основан на полевых материалах, собранных этнолингвистической экспедицией МГУ имени М. В. Ломоносова в июне-июле 2016 г. на Кипре. Народная мифология села Алона и обслуживающая ее мифологическая лексика обладают рядом особенностей, которые, с одной стороны, позволяют соотносить ее с общегреческой традицией, а с другой — выделить яркие локальные особенности, которые могут быть обусловлены местным диалектом. Выпускница кафедры византийской и новогреческой филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова и нынешняя докторантка греческого университета имени Аристотеля Е. В. Грицан (Университет имени Аристотеля, Салоники, Греция) выступила с докладом «Элементы нарративной техники в кипрских акритских песнях». Акритские песни были зафиксированы во многих грекоязычных областях: от Каппадокии до Ионических островов, большое их число было найдено и записано на Кипре. Основными темами кипрских акритских песен является борьба Дигениса с Харосом, похищение дочери Алиантриса и сражение акрита с мифическим чудовищем Крабом. Несмотря на то, что кипрские народные песни, в отличие от письменных текстов эпоса, посвящены в основном неисторическим событиям и ставят перед собой целью не столько рассказать о событиях прошлого, сколько прославить храбрых воинов, им характерны не описательные, а нарративные элементы. С. Ю. Чуева (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва) представила доклад «Особенности формирования феминитивов в кипрском диалекте». В кипрском диалекте в образовании феминитивов участвуют как суффиксы, характерные для языковой нормы новогреческого языка, так и самобытные либо потерявшие продуктивность в рамках литературного языка суффиксы, так, кипрские феминитивы образуются от соответствующих лексем мужского рода посредством формантов *-α* (*σκληράβα* 'рабыня'), *-αίνα* (*ψωμάδαίνα* 'жена пекаря', *μαγειραίνα* 'повариха'), *-ίσσα* (*παυγνιώτισσα* 'актриса', *σπετσάρισσα* 'фармацевтка'), *-ήρκα* (*μαθήρκα* 'ученица', *προζενήρκα* 'сваха'), *-ίνα* (*καφετζίνα* 'хозяйка кофейни', *σουπασίνα* 'жена начальника полиции') и *-ού* (*σκαρπαρού* 'жена сапожника', *μαμμού* 'повитуха'). Тресорукова Ирина Витальевна (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва) завершила работу русскоязычной секции с докладом

«Этноним *αράνης* в кипрском диалекте: особенности употребления», где проанализировала разные контексты, в которых употребляется лексема *αράνης* ‘арап, чернокожий человек’, в том числе как стереотипный этнофолизм.

В заключительной секции, посвященной кипрской литературе и театру, выступила сербская коллега А. Миланович с прочитанным на английском языке докладом «Анерада — Ламия — Лунноодетая — это одно и то же?», в котором был проведен сопоставительный анализ женских мифологических образов из написанного на кипрском диалекте поэтического произведения Михаилидиса «Анерада» (1893), поэмы Джона Китса «Ламия» (1820) и поэмы «Критянин» Д. Соломоса (1833–1834). Сверхъестественные образы, часто встречающиеся в романтической поэзии XIX в., являются ключевыми для всех этих произведений. Затем выступила А. М. Вико (Университет Гранады, Гранада, Испания) с докладом на греческом языке «Богородица как образ и символ в кипрских народных песнях», в котором были рассмотрены религиозные кипрские народные песни. М. Дамаскинос (Национальный университет имени Каподистрии, Афины, Греция) представил доклад «Театральная организация Кипра и сценическая реконструкция античной драмы в Античном театре Саламина: “Аякс” Софокла (1973) и “Ипполит” Еврипида (2015)», в котором рассказал о двух символически нагруженных трагедиях, представленных Театральной организацией Кипра с разницей в 42 года: первая была показана до трагических кипрских событий 1974 г., а вторая — после. Завершающим выступлением конференции стал доклад Д. Космопулу (Университет Пелопоннеса, Навплион, Греция) «От сцены до экрана: “Стелла в красных перчатках” Камбанеллиса и “Стелла” Какоянниса». В 1955 году кипрский режиссер М. Какояннис познакомился с Я. Кампанеллисом, написавшим пьесу «Стелла в красных перчатках», вдохновленную его знакомством с Мелиной Меркури, тогда еще начинающей актрисой, экранизация его пьесы в кино М. Какояннисом имела колоссальный успех и демонстрировалась на международных фестивалях. Д. Космопулу в своем докладе провела сопоставительный анализ и выявила особенности разных взглядов двух греческих авторов на одного и того же персонажа, Стеллу, находящегося в интертекстуальной связи с Кармен.

Выборочные научные статьи, подготовленные по результатам выступления на конференции, будут опубликованы в ближайших номерах научного журнала «Кафедра византийской и новогреческой филологии».

Запись всех докладов, прочитанных на конференции, доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/@user-tc4sx7bf3w/videos>.

International Scientific Conference “Cyprus through the Centuries: Language, Literature, Culture”

K. Klimova

*Lomonosov Moscow State University; Institute of Slavic Studies of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
kaklimova@gmail.com*

The review provides an overview of the International Scientific Conference “Cyprus through the Centuries: Language, Literature, Culture”, convened on April 18–19, 2024, at the Department of Byzantine and Modern Greek Philology of the Philological Faculty at Lomonosov Moscow State University. The conference hosted 26 experts from Russia, Greece, Cyprus, Serbia, Montenegro, and Spain, who delivered presentations on the linguistic, cultural, literary, and historical aspects of Cyprus spanning from antiquity to the contemporary era.

Keywords: *conference review, Cyprus, Greece, antiquity, hellenistics, traditional culture, folklore, ethnolinguistics, phraseology*

СКОНЧАЛАСЬ ВЫДАЮЩИЙСЯ ФИЛОЛОГ- НЕОЭЛЛИНИСТ С. Б. ИЛЬИНСКАЯ



19 января 2024 года скончалась Софья Борисовна Ильинская, выдающийся ученый-неоэллинист, филолог и переводчик, почетный профессор университета г. Янины (Греция), супруга известного греческого писателя Мицоса Александропулоса.

С. Б. Ильинская успешно закончила кафедру классической филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, после чего связала свою жизнь с русской и новогреческой филологией.

Ее научные интересы были связаны с изучением русской и новогреческой литературы, она была научным сотрудником Института славяноведения и балканистики Академии наук СССР, где в 1971 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «К вопросу изучения послевоенной поэзии в Греции. Судьба одного поколения», и в 2001 году — докторскую диссертацию на тему «К. П. Кавафис в контексте литературного процесса XX в.».

Она была первым филологом, занявшимся переводом и изданием произведений новогреческой литературы на русский язык, и на протяжении более чем 60 лет имя С. Б. Ильинской было неразрывно связано с глубоким и плодотворным изучением и распространением греческой литературы на территории России и бывшего СССР: она впервые познакомила советского читателя с произведениями К. П. Кавафиса (1967), сделала системным продвижение творчества Я. Рицоса, создала антологии греческой поэзии и прозы, написала целый ряд научных трудов, в числе которых монографии, статьи, доклады на научных конференциях, проходивших как в России, так и в других странах, предметом которых всегда было изучение новогреческой литературы. В качестве научного редактора она работала с целым рядом уже известных переводчиков своего времени, подготовила новое поколение переводчиков, которые сегодня приняли эстафету и продолжают ее дело, пробудила интерес крупных российских литераторов, и прежде всего знаменитого Иосифа Бродского, к греческой литературе (и главным образом к творчеству К. П. Кавафиса), и опубликовала ряд переводов новогреческих писателей, которые стали классикой переводоведения сегодня, в число которых вошли главным образом поэты всех поколений, такие как А. Кальвос, К. П. Кавафис, К. Кариотакис, Гр. Ксенопулос, М. Александропулос, Я. Рицос, Н. Вреттакос, А. Терзакис, Й. Сеферис, Од. Элитис, М. Анагностакис, М. Сахтурис, К. Какнаватос, В. Василикос, Т. Патрикиос, Й. Даллас, Л. Пулиос, М. Ганас, Г. Маркопулос, Г. Ифантис, К. Димула, К. Киру и многие другие. С уверенностью можно сказать, что благодаря ее деятельности российский читатель сегодня знает Кавафиса, Кариотакиса, Сефериса, Рицоса, Элитиса и послевоенное поколение греческих поэтов.

С 1983 года С. Б. Ильинская жила в Греции, где стала преподавателем новогреческой филологии и профессором Университета г. Янина.

В Греции из-под ее пера вышли многочисленные статьи и книги, такие как «Κ. Π. Καβάφης. Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού

αιώνα» (Αθήνα 1983), «Μιχαήλ Λυκιαρδόπουλος. Ένας Έλληνας στο χώρο του ρωσικού συμβολισμού» (Αθήνα 1989), «Επισημάνσεις. Από την πορεία της ελληνικής ποίησης του 20ού αιώνα» (Αθήνα 1992), «Ο Κ. Π. Καβάφης και η ρωσική ποίηση του *αργυρού αιώνα*» (Αθήνα 1995), «Η Ελληνική Επανάσταση του 1821 στον καθρέφτη της ρωσικής ποίησης» (Αθήνα 2001), «Κ. Π. Καβάφης, Άπαντα τα ποιήματα» (Αθήνα 2003), «Ελληνορωσικά συναντήματα» (Αθήνα 2004), «Η ρωσική λογοτεχνία στην Ελλάδα. 19ος αιώνας» (Αθήνα 2006). Основным предметом ее научных изысканий стали сравнительные вопросы русской и новогреческой литературы.

Поселившись в Греции С. Б. Ильинская продолжила свою переводческую деятельность и представляла новогреческую литературу в России. Самым значительным ее трудом стало издание полного собрания поэтических произведений К. П. Кавафиса на русском языке (включая отвергнутые и незаконченные стихотворения этого поэта) в 2009 году, которое было сделано на основании греческого издания 2003 года.

С. Б. Ильинская была почётным членом греческого Общества писателей и лауреатом премии «Дидо Сотириу» (2007) этого общества, была награждена греческим орденом «Кавалер Почётного легиона» (2007) и почётным знаком «За вклад в дело дружбы» Российского центра международного научного и культурного сотрудничества. Она неоднократно приезжала в российскую столицу, где читала лекции в МГУ имени М. В. Ломоносова для студентов отделения византийской и новогреческой филологии филологического факультета, принимала деятельное участие в проведении научных конференций и в мероприятиях, посвященных популяризации новогреческой литературы.

Память о С. Б. Ильинской навсегда останется в наших сердцах. Αιω-νία της η μνήμη!

Д. А. Яламас, М. К. Цанцаноглу, И. В. Тресорукова



<https://elibrary.ru/gpmjvm>

К30 Кафедра византийской и новогреческой филологии :
научно-теоретический журнал. № 19 (2), 2024. – Московский
государственный университет, кафедра византийской и ново-
греческой филологии. – Москва : МАКС Пресс, 2024. – 168 с.
ISSN 2658-7157
ISBN 978-5-317-07278-0

Кафедра византийской и новогреческой филологии

Научное издание

19 (2)

2024

Издание Ассоциации неоеллинистов России

Отпечатано с готового оригинал-макета

Подписано в печать 16.10.2024 г.
Формат 60х90 1/16. Усл. печ. л. 10,5.
Тираж 36 экз. Заказ 170.

Издательство ООО «МАКС Пресс».
Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,
МГУ им. М.В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.
Тел.8(495) 939-3890/91. Тел./Факс 8(495) 939-3891.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

