

ЛЮБОВЬ

1) Значение слова.

2) Этимология/происхождение

3) История любви:

1. Любовь в "тёмное время"
2. Любовь в философии
3. Любовь в религии
4. Любовь в театральном искусстве
5. Любовь в литературе/живописи/скульптуре/музыке/кино/в массе

ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА «ЛЮБОВЬ»

Будем говорить о любви. Но вначале стоит разобраться с самим словом, и с тем, какое значение мы в него вкладываем. Посмотрим, что на этот счёт написано в Википедии:

- Любóвь - чувство, свойственное человеку, глубокая привязанность и устремлённость к другому человеку или объекту, чувство глубокой симпатии.
- Любóвь - христианская добродетель: любовь без основания, причины, корысти, способная покрыть любые недостатки, проступки, преступления.
- Любóвь — женское русское личное имя старославянского происхождения.
- «Любовь» — галера (военное судно) Балтийского флота Российской империи, одна из галер типа «Святой Пётр», участник Северной войны.
- «Любовь» — название 15 фильмов.
- «Любовь» — десятый «номерной» альбом российской рок-группы ДДТ, записанный в США весной 1996 года.

Мы будем разбираться и разбирать первое значение этого слова, а именно - связанное с чувствами. Получается, что любовь - это чувство глубокой симпатии.

На этом и будут основываться все последующие строки.

ЭТИМОЛОГИЯ СЛОВА

Форма именительного падежа любовь — относительно поздний вариант. Более ранний, пришедший еще из праславянского языка, звучал как «любы», с ударением на последнем слоге.

[л' у б ы]

«Да не исакнетъ любы твоя» (да не иссякнет любовь твоя) © «Чудеса святого Николая Чудотворца», IX в.

Судя по памятникам письменности, в древнерусском языке слово любы имело следующие значения: 'любовь, привязанность', 'пристрастие, 'приверженность к чему-либо', 'страсть, вожделение', 'мир, согласие'. Многими исследователями признается заимствование из старославянского языка. (Фёдор Иванович Буслаев "Древнерусская литература и православное искусство"; Виктор Виноградов "История слов" Сергей Иванович Ожегов "Этимологический словарь русского языка", Дмитрий Николаевич Ушаков "Краткое введение в науку о языке")
Образовано от глагола любить.

Слово *любы* относилось к особому типу склонения существительных (иногда оно условно называется пятым или шестым) вместе с такими словами, как *бры* (бровь), *свекры* (свекровь), *кры* (кровь), *буки* (буква), *мъркы* (морковь) и др. В именительном падеже единственного числа они имели окончание *-ы*. Это окончание исторически восходит к индоевропейскому долготному гласному *ū* - звук [y] (восстановленные слова и звуки записываются латинскими буквами, таков лингвистический закон;)).

[ū] > [ы]

ljubū > *любы*

В индоевропейскую эпоху этот звук [ū] был конечным гласным основы некоторых слов и, вероятно, являлся суффиксом. В косвенных падежах к основе присоединялись окончания, состоящие из других гласных звуков. Перед ними [ū] распадался, превращаясь в сочетание краткого звука [j̥] и особого неслогового [ɥ], отчасти похожего на [в]. Это тот же звук [в], только не образованный лабио-дентально-велярно, а исключительно лабио-дентально-глаттально.

Очень сложная терминология, знаю. Что же это всё означает? Сейчас разберёмся.

Придётся сделать большое отступление, и пояснить.

Звукообразование согласных звуков различается по месту, показывающему, в какой области ротовой полости воздушная струя встречает препятствие.

Существует 5 групп, классифицирующих эти самые места. У каждой из них свои подгруппы:

•Лабиальная (Губная)

1. Билабиальная (губно-губная) - звук образуется между верхней и нижней губой.
2. Лабио-велярная (губно-задненёбная) - звуки, производимые одновременно мембраной, верхней и нижней губой.
3. Лабио-альвеолярная - звуки, производимые одновременно в альвеолах и верхней и нижней губой. (альвеола - это зубная лунка, углубление в челюсти, в котором находится корень зуба)
4. Лабио-дентальная (губно-зубная) - образование звука меж нижней губой и верхними резцами.

•Корональная

1. Дентальная (зубная) - извлечение звук кончиком или тыльной стороной языка и задней частью верхних резцов.
2. Интердентальная (внутризубная) - извлечение кончиком языка, расположенным между верхними и нижними резцами.
3. Ретрофлексная - звуки, образованные при помощи поднятия кончика языка к задней части альвеол.
4. Альвеолярная - звуки, образованные передней частью языка и альвеолами.

•Дорсальная

1. Палатальная (нёбная) - звук создаётся передней частью тыльной стороны языка и твёрдого нёба.
2. Велярная (задненёбная) - извлечение звука задней частью языка и нёбной занавеской.
3. Увулярная - образование задней частью языка и увулой (нёбным язычком - это тот грушевидный отросток у нас в горле, который напоминает боксёрскую грушу).

•Радикалы

1. Фарингальная (глоточная) - звукоизвлечение соприкосновением основания языка и глоточной стенкой.

•Глоттальная (голосовая) - непосредственное закрытие самой голосовой щели.

И вот наш звук [ʋ], это та же [в], только постарайтесь произнести [в] без соприкосновения языка с нёбом - это и есть звук [ʋ], образованный лабио-дентально-глаттально.

Ну и впоследствии в праславянском языке краткий [ʋ] еще укоротился и перешел в ослабленный, редуцированный гласный [ǫ] (ъ), а неслоговой [ʋ] окончательно превратился в [в]:

[ʋʋ] > [ъв]

ljubŭi > ljubŭci > любъви

Отсюда форма именительного падежа любви, но родительного — любъве, дательного — любъви, винительного — любъвь, творительного — любъвию (или любъвью) и т. д.

Уже в древнерусский период начался процесс вытеснения формы любви формой любъвь, изначально присущей только винительному падежу. Тем самым язык стремился привести падежные формы к единообразию. Со временем слово любви исчезло. И вообще от данного типа склонения почти ничего не осталось. Правда, в некоторых дальних северо-восточных говорах всё ещё употребляется слово свекры (т.е. свекровь); такой вот привет из древнерусского:)

Итак, звук [в] в слове любовь появлялся при склонении всех слов с древней основой на *-ŭ, самых разных по значению. Восходит к неслоговому звуку [ʋ] на стыке основы и окончания.

А что можно сказать о происхождении корня люб-?

Русское любовь, любить; древнерусское и старославянское любви; немецкое Liebe; английское love; древнеанглийское lufu 'любовь'; готское liufs 'милый, любимый'; латинское libīdō 'влечение, страстное желание'; lubet, libet 'угодно, хочется'; древнеиндийское lūbhyaṭi 'желает'; lōbhas 'желание, жажда' и др. — все эти слова родственны этимологически. Они восходят к общему праиндоевропейскому корню, предположительно восстановленному как leubh- со значением 'любить, желать'. В конце разбора этимологической части вопроса, сделаю небольшое отступление от основной темы.

Русское слово любой в значении 'всякий, какой угодно', по всей видимости, произошло от любый 'любимый'. Изменение значений тут могло быть, как мне виднеется, следующим:

'любимый, нравящийся' → 'предпочитаемый при выборе' → 'представленный на выбор' → 'всякий'.

ЛЮБОВЬ В ТЁМНОЕ ВРЕМЯ

В эпоху мифотворчества любовь играла важную роль в жизнедеятельности рода человеческого, порождая порядок и гармонию всего Космоса, творя мир из хаоса, хотя осознавалась первобытным человеком на уровне образного сознания. Миф рассматривает природу и человека в виде нерасчлененного целого, а индивида представляет растворенным в первобытном коллективе. Человек ощущает непосредственно свою связь со всем Космосом, объединяясь с ним как единое целое. Среди иерархии ценностей человека в то время главное место занимает идея непрерывного рождения и обновления мира.

Человек есть микрокосм и воплощает закономерности Космоса. Соединение неба и земли, мужского и женского, в результате которого происходило непрерывное рождение и обновление природы, было тем космическим процессом, в котором человек участвует, но не играет ведущей роли. Противопоставление мужского и женского переносилось на всю Вселенную. Ритуал священного брака, сопровождаемый массовым совокуплением, рассматривался как соединение всех плодоносящих сил природы и отмечался ежегодно как праздник, причём, производительный акт не имел самостоятельной ценности и не выделялся среди других праздничных действий. Сакральный брак рассматривался как соединение полярных сил, как стремление к единению и целостности мира космического и мира человеческого. Оппозицию «мужское-женское» и взаимодействие внутри данного отношения можно рассматривать как модель Космоса и своеобразную мифологическую парадигму мировоззрения.

ЛЮБОВЬ В АНТИЧНОЙ ФИЛОСОФИИ

Если предыдущий подраздел был скромным и даже смехотворным своим объёмом, то это уже является основательным трудом, так как вся философия начиная с древнегреческой и ранневосточной в наших руках.

Первое, первейшее и основополагающее упоминание философской, моральной и этико-эстетической части любви было в труде Платона "Пир" (~385 до н.э.).

Пир - это диалог Платона, посвященный проблеме любви. Название происходит от места, где происходил диалог, а именно на пиру у драматурга Агафона.

Диалог делится на 9 частей:

1) Начало (рассказу начало, для понимания произведения):

Аполлодор и его друг.

По дороге из дома в город Аполлодор встречается со своим знакомым — Главконом, который просит рассказать ему «о том пире у Агафона, где были Сократ, Алкивиад и другие, и узнать, что же это за речи там велись о любви. Аполлодор оговаривается, что сам он не присутствовал на этом пире, поскольку он состоялся уже много лет назад. Но он услышал о нём из уст некоего Аристодема, и эти слова подтвердил Аполлодору и сам Сократ.

Итак, однажды Аристодем увидел Сократа, «умытого и в сандалиях, что с тем редко случалось», который направлялся на ужин к Агафону. И Сократ предлагает ему явиться на этот пир без приглашения. По дороге Сократ, предаваясь своим мыслям, всё время отставал. А когда Аристодем дошёл до дома Агафона, Сократ уже пропал у него из виду. Аристодема приглашают за стол и интересуются, почему он не привёл с собой Сократа, на что Аристодем смущённо отвечает, что Сократ с ним пришёл, но не понятно куда девался. Слуга Агафона замечает Сократа в сенях соседнего дома, и его

попытки пригласить гостя на ужин тщетны. На время Сократа оставляют в покое, ожидая, по совету Аристодема, что Сократ скоро явится сам.

В середине ужина приходит Сократ, и обрадованный Агафон предлагает ему присесть рядом с собой, чтобы ему «досталась доля той мудрости», которая осенила философа в сеньях. Сократ на это замечает: «Хорошо было бы, Агафон, если бы мудрость имела свойство перетекать, как только мы прикоснемся друг к другу, из того, кто полон ею, к тому, кто пуст, как перетекает вода по шерстяной нитке из полного сосуда в пустой». «После того как Сократ возлѐг и все поужинали, они совершили возлияние, спели хвалу богу, исполнили всё, что полагается, и приступили к вину». Вместе собравшиеся решили пить вино лишь ради своего удовольствия, а не для опьянения. И врач Эриксимах предлагает посвятить эту встречу кое-какой беседе — каждый присутствующий должен сказать «как можно лучше похвальное слово Эроту», «такому могучему и великому» богу любви. И первую речь он торжественно поверяет товарищу Федуру, поскольку неоднократно, говорит Эриксимах, Федр был возмущѐн тем фактом, что ни один из поэтов «не написал даже похвального слова» этому божеству. И Аполлodor соглашается передать нам наиболее достойные памяти пассажи из речей пирующих:

2) Речь Федра

3) Речь Павсания

4) Речь Эриксимаха

5) Речь Аристофана

6) Речь Агафона

7) Ошеломительное вступление в разговор Сократа

8) Речь Алкивиада с признанием в половой любви к Сократу и так же у его гению

9) Заключительная сцена (так же приведу её из самого труда)

(Стр 223.) «...тут ввалились в дом гуляки, стало шумно, кто-то ушѐл домой. Аристодем же заснул, проснувшись, обнаружил Сократа, Аристофана и Агафона, которые вели беседу и пили вино из большой чаши. Однако вскоре уснул Аристофан, а вслед за ним — Агафон. Сократ же встал и ушѐл, а Аристодем последовал за ним. «Придя в Ликей и умывшись, Сократ провѐл остальную часть дня обычным образом, а к вечеру отправился домой отдохнуть».

И так, в этом основном для темы любви в истории труде было выведено в дискурсах 8 форм любви:

1) Эрос (от древнегреческого " Ἔρως " - Эрос, он же Эрот - древнегреческий бог любви, он же Купидон) - олицетворяет идею страсти и влечения. Древние греки считали Эрос опасным и пугающим, так как он подразумевал потерю контроля в результате проявления инстинкта размножения. Эрос — сильная и страстная форма любви, вызывающая романтические и сексуальные чувства. Но кроме приятных переживаний, Эрос способен привести к импульсивным поступкам и разбитому сердцу. Эрос — это первый и самый яркий огонь, который быстро сгорает. Он требует, чтобы его пламя раздувалось благодаря другим, более глубоким видам любви, поскольку страсть сосредоточена лишь вокруг эгоистических аспектов: влечения и физического удовольствия, катализатором чего выступает физическое тело.

2) Филія (от древнегреческого φίλια - "любовь"/"дружба") - Древние греки считали, что Филія обладает более высокой ценностью в сравнении с Эросом, потому что является любовью между равными. Платон считал, что физическое влечение не является

необходимой частью любви, следовательно, использование слова платоническая означает «без физического влечения». Филия относится к типу любви, возникающей среди друзей, которые пережили вместе трудные времена. Филия - беспристрастная добродетельная любовь, свободная от физического влечения. Филия связана с чувством товарищества и лояльности между друзьями, в также жертвенностью во имя командного духа.

И это древнегреческое слово φίλια до сих пор имеет место в русском языке, в виде приставки фило-, к примеру : философия - с древнегреческого слова φιλοσοφία, где φίλο - любовь, σοφία - мудрость. Любовь к мудрости, любомудрие.

3)Сторге (στοργή). По своему значению Сторге напоминает предыдущий вид любви, потому что в своей основе не имеет физического влечения, однако в первую очередь подразумевает отношения, обусловленные семейными и родственными узами. Сторге — это естественная форма привязанности, которая возникает со стороны родителей по отношению к своим детям, а также со стороны детей в адрес их родителей. Иногда Сторге относят к виду любви, возникающей среди взрослых людей, которые являются друзьями детства. Следует отметить, что такая любовь иногда становится серьезным препятствием на жизненном пути человека, когда семья или близкие друзья не поддерживают сделанный им выбор.

4)Людус (ludus - «игра»). Греки рассматривали Людус как игривую форму любви, возникающую, например, между молодыми любовниками. Людус — это чувство, возникающее на ранней стадии влюбленности, которому сопутствует флирт, замирение сердца, игривое поведение и чувство эйфории. Игривость в любви является важным ингредиентом, который часто теряется в долгосрочных отношениях. Тем не менее, игривость — один из секретов, позволяющий сохранить юношескую непосредственность любви в живой, захватывающей и увлекательной форме.

5)Мания (с древнегреческого μανία - «страсть; безумие; влечение»).

Мания является открытой дверью в храм одержимости и проявляется в результате возникновения дисбаланса между Эросом и Людусом. Для тех, кто испытывает манию, любовь становится средством спасения самих себя, подкрепления чувства собственной значимости, что является следствием заниженной самооценки. Такой человек хочет любить и быть любимым, чтобы ощущать себя целостной и гармоничной личностью. Из-за этого он может стать навязчивым и ревнивыми любовником, чувствуя, будто он отчаянно нуждается в своем партнере. Мания проявляется особенно ярко, когда объект любви не отвечает взаимностью либо его ответные чувства неравнозначны.

6)Прагма (πράγμα - «дело, действие»).

Это когда чувства не столь уж глубоки, но элементы теплоты и надежности имеют место. Это любовь по расчету. Не брак по расчету (в таком браке любви может и не быть), а любовь по расчету. Такая любовь легко поддается рассудочному контролю. Как видно из самого названия, любовь – прагматичная. С элементами выгоды (далеко не всегда обязательно – материальной). Может устраивать общение с этим человеком, его личные качества, сексуальные достоинства и так далее. Это может быть даже любовь в обмен на любовь того, кого любишь. Это тоже ведь расчет. Любовь с умом. С большим умом, нежели чувством.

7)Филатия (φιλατία - самость, собственность). Греки понимали, что для того, чтобы полюбить других, человек должен сначала полюбить себя. Этот вид любви к себе не является нездоровым тщеславием и самонадеянностью, эгоизмом и эгоцентризмом, нарциссизмом и самовлюбленностью, которая сосредоточена на собственном эго.

Филатия — это любовь к себе в здоровой форме. Вы не можете поделиться тем, чего у вас нет. Если вы не любите себя, вы не можете полюбить никого другого. Единственный способ по-настоящему быть счастливым — это найти безусловную любовь к себе.

8) Агапе (ἀγάπη). Самый высокий и совершенный вид любви — это Агапе, иными словами, бескорыстная и безусловная любовь. Агапе — не сентиментальное излияние, которое часто воспринимается в нашем обществе в качестве любви. Также Агапе не имеет никакого отношения к обусловленному физическим влечением виду любви, часто встречающемуся в современной культуре. Агапе — это то, что некоторые называют духовной любовью. Это безусловная любовь, больше нас самих, безграничное сострадание, бесконечное сочувствие.

У буддистов даже есть соответствующее понятие — «метта», т.е. всеобщая любящая доброта. Это чистейшая форма любви, свободная от желаний и ожиданий, существующая независимо от достоинств и недостатков других.

Становление понятия «эрос» в античной философии непосредственно осуществляется на основе этого образного представления о космичности производительного акта как акта обновления и воскресения всей природы и человеко-мира в целом и объясняет характерный для античного сознания синкретизм образа и понятия. Этап космического единения с природой не настаивал на любви духовной не столько в силу ее отсутствия, сколько в силу отсутствия философствования как такового. Греческая традиция выступила в роли преемницы мифологической картины мира, сохранив отдельные ее стороны в своем восприятии любви. Особенностью этого восприятия было отсутствие полового разделения в любви и фактическое признание однополой любви не просто как факта, но как высокой и наиболее одухотворенной формы любви. Данная особенность может рассматриваться как с психозэтической стороны (т.е. как своего рода отклонение), так и со стороны онтологической. Особенности мировоззрения древнего грека создавали ситуацию, когда однополая любовь не дефиницировалась как греховная, что можно связать с отсутствием монотеистической религии, делавшей возможной такое понимание; она соответствовала морально-этическим устоям древнего грека. С другой стороны, любовь однополая не означала исключительно (или в главной степени) сексуальной привязанности, важнейшим аспектом такой любви был аспект духовный. При этом любовь выступала в данном случае как стимулирующий фактор добродетели, бесстрашия, стремления к избеганию позора: «если бы возможно было образовать из влюбленных государство... или войско, они управляли бы им наилучшим образом, избегая всего постыдного» (Платон "Пир", Речь Эриксимаха), Благодетель и добродетель как в древней Греции, так и в последующем, определялись преимущественно как мужские качества, и платоновский «Пир» (используемый мною как произведение, дающее наиболее полное представление о философском понимании любви в античной Греции) рассматривает любовь также как атрибут в основном мужского характера, не исключая женщин из рассмотрения вопроса (в качестве примера указана Алкестида, дочь Пелия), но отдавая им второстепенную, телесную роль с почти полным отсутствием права на духовность (несмотря на это, однако, зачатие понимается Платоном как проявление бессмертного начала в изначально смертном существе).

Согласно Аристотелю же, целью любви является дружба, а не чувственное влечение, филия, упомянутая выше

Аристотель предложил так определить понятие любви: «Любить значит желать кому-нибудь того, что считаешь благом, ради него, а не ради самого себя, и стараться по мере сил доставлять ему эти блага». (Аристотель "Риторика. Книга 2. Глава 5")
Говоря о телесном и духовном в античном понимании любви, следует отметить, что несмотря на то, что дух еще не превалировал над телом, имела место тенденция к их разделению. Платон говорит о «двух Эротах» (Эрот/Эрос - древнегреческий бог любви), из которых один – низменный, представляющий ту любовь, которой «любят люди ничтожные»; другой Эрот представляет качественно отличную категорию любви, связанной с культом Афродиты небесной, которая «причастна только к мужскому началу, но никак не к женскому» (Платон "Сочинения"). Эти положения заставляют вспомнить близкую к ним по духу теорию Платона о «двух конях» – белом и черном, которые символизируют, соответственно, высокое и низкое начало и которые должны управляться разумом.

Сократ в диалоге Платона представляет Эрота как любящее начало, а саму любовь – как стремление к благу. Это означает одновременно и стремление к целостности, в частности, избавление от недостатков путем осознания и переживания достоинств любимого человека. Иными словами, любовь может быть понята как проекция на себя. Качества любимого человека проецируются на любящего, становясь в нем качествами уже не отдельно взятого человека, а качествами бытия, сбывшегося в человеке. До осознания этих качеств (до вступления в любовь), соответственно, для человека они не существовали как качества мира, так как не имели конкретно выраженного наполнения. Рождение чего бы то ни было (художественного произведения, тех или иных дел, ребенка и т.д.) есть результат любви, того, что каждый человек беременен «как телесно, так и духовно». Таким образом, в любви заключена воля к бессмертию, выраженная как неосознанно (в рождении детей), так и осознанно (в создании тех или иных произведений искусства). Платону в его концепции Эроса понадобился Абсолют как царство вечных ценностей добра, красоты и истины, чтобы объяснить неудержимое стремление Эроса помочь людям попасть в это царство. Стремление к добру как идеалу высшего совершенства в платоновском учении говорит об изначально присущем нравственному смысле понимания любви в философии.

Аристотель, описывая преимущества любви, выделяет в ней дружественный элемент, рассматривая дружбу как цель любви, ибо «существует нечто, соединяющее людей, именно любовь» как «духовное общение друг с другом» (Аристотель "Метафизика. Книга восьмая"). Это нечто, или любовь, приравнивается к истинному Я, которое дает истинную свободу, знание свободы, как своей сущности, как своей цели, что даёт понимание истинной природы любви.

Таким образом, в античности любовь выступает космической силой, телесный и духовный аспект любви тесно связаны как друг с другом, так и с космосом; любовь и космос представлены в некоем тождестве. Духовная любовь понимается античными греками прежде всего как связь мужчин, объединенных высоким уровнем разумности, т.к. только разумному доступно понимание этой второй категории любви, ее духовной наполненности. Разумной любви противопоставляется любовь-потребность, ассоциируемая с низостью и пошлостью «первого Эрота»: «низок же тот пошлый поклонник, который любит тело больше, чем душу» (Аристотель "Метафизика. Книга восьмая"). В то же время противопоставление души и тела как такового отсутствует, так как здоровая душа понимается как почти неперемный атрибут здорового тела;

даже «низменный» Эрот может быть безвреден, если в низменном есть умеренность и она сочетается с разумностью. Более того, два этих различных начала диалектически сосуществуют друг с другом.

ФИЛОСОФИЯ ЛЮБВИ В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Так как большая часть истории любви в средневековье связано с религией, её я подробнее рассмотрю в следующей главе. Сейчас же акцентирую внимание на позднем средневековье.

XII-XIII веках в Европе возникает новое отношение к любви и понимание этого чувства. Его родиной стала Франция, а если точнее, область на юго-востоке этой страны – Прованс. Здесь южная знать, более чуткая к веяниям времени, чем северное дворянство, под влиянием искусства античности, воззрений арабского Востока и Испании, а также набирающей силу ереси катаров, создает новый идеал отношений между полами. Он возникает на основе расцвета культа Девы Марии, пронизанного верой в то, что мать Христа искупила грех Евы, а также переосмысления образа Марии Магдалины, личность которой наделяется аристократическими чертами. Одновременно начинается реабилитация человеческого тела. Еще папа Григорий Великий называл его «омерзительным одеянием души», а король Людовик Святой говорил: «Когда человек умирает, он излечивается от проказы, каковой является его тело» [Ле Гофф Ж. "Цивилизация средневекового Запада" стр 330]. Но то, что принижалось аскетическим христианством, прославлялось воинственным рыцарством, гордившимся сильными и красивыми телами своих героев и героинь.

В это время, совпавшее с эпохой крестовых походов, улучшилось положение знатных женщин в Европе, особенно на юге Франции и в Италии. Жены графов, баронов и рыцарей, годами воевавших в Святой земле, на время отсутствия мужей становились хозяйками их замков. Менестрели, трубадуры и миннезингеры, странствовавшие по дорогам и зарабатывавшие на жизнь сказаниями и песнями, не могли не учитывать запросы тех, от кого зависели их награда, угощение и защита. Даже если не связывать переход от героических поэм, в которых женщины играют малозаметную роль, к куртуазным романам, где они поднимаются на недостижимую высоту, исключительно с желанием поэтов угодить знатным дамам, нельзя отрицать важную роль женщин в появлении новой литературы. Вполне возможно, что знаменитая Элеонора Аквитанская была той Дамой, которой посвятил свои кансоны Бертран де Борн, и достоверно известно, что роман Кретьена де Труа «Рыцарь телеги, или Ланселот» был инспирирован графиней Марии Шампанской. Как бы то ни было, именно в песнях трубадуров и куртуазных романах миру был явлен романтический идеал рыцарской любви.

В соответствии с этим идеалом, рыцарь провозглашается слугой Прекрасной дамы, влюбленность в нее становится для него обязанностью, а умение слагать стихи в ее честь – одной из семи добродетелей. Любовь рыцаря должна быть верной, способной преодолевать трудные испытания, встречные соблазны и долгую разлуку. В идеале она имела платонический характер: наградой за служение была улыбка возлюбленной или возможность коснуться края ее платья, а высшей радостью поцелуй, которым она удостоивала рыцаря, – хотя даже в рыцарских романах влюбленные нередко находят счастье в обладании друг другом. Возвышенное отношение к Даме сердца в какой-то мере переносилось и на других женщин, которым рыцарь должен был предлагать свои

услуги, оказывать покровительство, защищать от любой напасти. Однако такие обязательства налагались на рыцаря в его отношениях с дамами своего сословия – аристократками и дворянками, в то время как с мещанками и крестьянками он мог не церемониться.

В куртуазной, галантной любви, которая предписывалась рыцарю, нельзя не обнаружить игровое начало. Не случайно в рыцарской среде были так популярны турниры и суды, где влюбленные доказывали подлинность своего чувства, проходя через различные состязания, в которых нередко участвовали и женщины, и разбор их поведения в соответствии с правилами «науки любви». Игровой элемент вносил приятное разнообразие в жизнь сословия, в котором помолвки и браки заключались не на небесах, а по воле родителей. «Для идеала любви, – пишет Й. Хёйзинга, – прекрасного вымысла о верности, жертвенности не было места в трезвых материальных соображениях, касавшихся брака, в особенности брака аристократического. Этот идеал можно было переживать лишь в образах волшебной, одухотворенной игры. Турнир предлагал игру в романтическую любовь в ее героической форме. Пастораль облекала любовь в форму идиллии» [Хёйзинга Й. "Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах", глава шестая, стр 168].

При переходе от идеала к реальности оказывалось, что любовные чувства между мужчинами и женщинами не воспринимались в рыцарской среде как нравственное основание или необходимое условие заключения брака. Поэтому не следует удивляться, что среди множества инвектив в адрес рыцарей со стороны современников – разбой на дорогах, нарушение клятв, несоблюдение правил на поединках, жестокое обращение с пленными и т.д., – нередко встречается обвинение в том, что они поколачивали своих жен. Практика домашнего рукоприкладства была столь широко распространена, что ее не считали нужным скрывать даже авторы героических поэм. Так в «Песни о Нибелунгах» идеальный рыцарь Зигфрид совершенно уверен в том, что «обязанность мужчины – укоротить супруге язык не в меру длинный», а его жена Кримхильда без осуждения мужа признается, что ее «разгневанный супруг безжалостно побил» (862, 1-2; 894, 4). Как же мог сочетаться культ Прекрасной дамы с избиением своей жены? В этом не было противоречия, так как Прекрасная дама и жена рыцаря были двумя разными женщинами.

Известно, что Прекрасной дамой, как правило, становилась женщина, занимавшая в обществе более высокое положение, чем влюбленный в нее рыцарь, нередко жена его сеньора. Истории, в которых рыцарь влюбляется в жену собственного господина, отвечающую ему взаимностью, были очень популярны в рыцарской литературе. Так можно вспомнить знаменитые «любовные треугольники», которые образовали Тристан, Изольда и король Марк, или Ланселот, Гвиневра и король Артур. Хотя симпатии рассказчика и слушателей неизменно были на стороне влюбленных, к изменам своих жен рыцари относились крайне неодобрительно, подвергая их жестоким казням. При этом общественное мнение не возбраняло мужчинам иметь любовные связи на стороне. Поэтому трудно не согласиться с оценкой английской исследовательницы М. Гривс, которая определила роль мужчины-рыцаря в отношениях между полами, как «слуга в любви, господин в браке».

Конечно, правы те ученые, которые констатируют как очевидность, что «куртуазная любовь была антиматримониальна» [Ле Гофф Ж. "Цивилизация средневекового Запада" стр 328], что она являлась силой, не скрепляющей брак, а его разрушающей. Но она же создала первый идеал романтической любви в истории, окрашенный в яркие цвета бурных эмоций. От любовных страстей рыцари в романах бледнели, дышали так бурно, что лопались звенья их кольчуги, лишались ума, а их возлюбленные – худели, уходили в монастырь или прощались с жизнью. При всей условности идеала рыцарской любви, оторванного от реальной жизни, он имел большое значение для воспитания личности. На смену эротической культуры античности с ее культом любви к красивым юношам, пришла эротическая культура высокого средневековья с культом любви к прекрасной женщине. И это было достижение поистине исторического масштаба!

Телесной и душевной, моральной и эстетической сторон любовного чувства предполагает наличие свободного времени. Тяжелые условия существования, утомительный физический труд, патриархальность отношений оставляют мало возможностей для постижения «науки страсти нежной». Положение крестьян еще более отягощалось их крепостной зависимостью от дворян, которые, по словам русского ученого Серафима Серафимовича Шашкова «смотрели на брак простонародья, как на случку лошадей и собак, полезную для них произведением на свет потомства» [С.С Шашков "История русской женщины: от эпохи древних славян до второй половины XIX века" стр 92.]. В Европе феодалы пользовались правом «первой ночи», позволявшим им проводить брачную ночь с невестой зависимого крестьянина или получить от него «брачный выкуп». В России помещики не имели «законной» власти над новобрачной, но полное бесправие крепостных делало крестьянок, по сути, беззащитными перед домогательствами их хозяев. И иногда, прошу прощения за выражение - буквально секс-рабынями.

В брачные отношения крестьяне вступали по воле их родителей, исходивших преимущественно из хозяйственных соображений, причем часто практиковались ранние браки, когда молодые, будучи еще подростками, не были готовы к совместной жизни ни физически, ни духовно. Отношения между полами отличались грубостью, мужья часто били своих жен, что было укоренено в качестве обычая. Супружеские измены осуждались (особенно измена жены мужу), но в больших семьях их главы нередко принуждали своих младших снох к сожительству, что в России получило название «снохачество», широкое распространение которого отмечали И.С. Тургенев, Н.С. Лесков, В. Д. Набоков. В крестьянском «мире», для которого семья была ячейкой общины, а брак – орудием деторождения, было мало простора для развития любовного чувства. Суть брачно-семейной жизни виделась членам сельской общины, прежде всего, в исполнении долга перед ней, и лишь потом в обретении любви («стерпится – слюбится»).

Но признание того, что долг перед общиной ставился выше любовной страсти, не означает, что крестьяне были неспособны к индивидуальной любви. Вывод Н.М. Карамзина – «И крестьянки любить умеют» –из его повести «Бедная Лиза» в свое время поразил дворянскую Россию своей жизненной правдой. Крестьянство внесло в историю любви высокое чувство долга, сознание ответственности за судьбу супруга и детей, в чем была особая заслуга женщин из этой среды. А борьба крестьян за отмену

права «первой ночи», которая велась в европейских странах, стала одним из импульсов к формированию чувства достоинства у «третьего сословия».

Таким образом, средневековье вошло в историю любви как эпоха становления этого чувства как гармонии половой страсти и духовного союза, за которым признается большое воспитательное значение для личности мужчин и женщин. Однако любовь в это время еще не воспринималась ни как нравственная основа, ни как необходимое условие брака. Более того, религиозная экзальтация, присущая средневековому обществу, выражалась в появлении не только рыцарских романов, где женщина прославлялась как Прекрасная дама, но и трактатов наподобие «Молота ведьм», в которых она обличалась в качестве носительницы ереси и колдовства и служанки дьявола.

ЛЮБОВЬ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПРОСВЕЩЕНИЯ

В эпоху Возрождения любовь, естественно, вернулась к человеку и тесно увязывалась с познанием. С этих позиций о ней писали многие мыслители Ренессанса, в том числе, конечно же, и Леонардо да Винчи. Причем обычно они концентрировали внимание не на всеобщности любви, а на ее выборочности, т. е. на любви к конкретному субъекту, достойному любви. Само же достоинство выявляется путем познания субъекта любви. Леонардо да Винчи пишет: «Вещь, будучи познана, пребывает с интеллектом нашим» [Бердяев Н.А. "Самопознание."] Но такое состояние наступает только тогда, когда познающий и познаваемый равны друг другу. «Поэтому многие влюбляются и берут себе в жены похожих на себя; и часто дети, рождающиеся от них, похожи на своих родителей» (Василев.К "Любовь"). Тема совместимости, «соразмерности» любящих, поднятая еще древними греками, затем Фомой Аквинским, а также Леонардо, является решающей при формировании семьи, о чем речь впереди.

Джордано Бруно, отвергая принцип «нерационального порыва», рассматривал любовь как огненную страсть, вдохновляющую человека на познание природы. Для него любовь — это такая космическая сила, которая делает человека непобедимым. В таком же космическом ключе о любви рассуждал немецкий мыслитель Яков Бёме, который, соединяя ее с разумом, восхвалял разумную любовь.

С рационалистических позиций к любви относился Рене Декарт. В трактате «Страсти души» (1649) он утверждал: «Любовь есть волнение души, вызванное движением "духов", которое побуждает душу добровольно соединиться с предметами, которые кажутся ей близкими». Хотя в его определении фигурирует «дух», но сам он поясняет, что этот «дух» есть состояние тела и суждений, т. е. чисто человеческое явление. Но у Декарта интересно другое: он разграничивает простую привязанность, дружбу и благоговение. Он пишет: «Мне кажется, что с большим основанием можно различать любовь, связанную с уважением, питаемым к тому, кого любят, и любовь к самому себе. Если, например, уважают предмет своей любви меньше, чем самого себя, то к нему чувствуют только простую привязанность, если же уважают наравне с собой, то это называется дружбой, а если его уважают больше самого себя, то такая страсть может быть названа благоговением» (Рене Декарт "Страсти Души").

Этот абзац дает возможность определить границу между любовью и другими формами расположения, т. е. фактически это — критерий любви. Если целью любви, в конечном

счете, является жизнь, то ее критерием готовность человека отдать жизнь за объект своей любви. Именно это имел в виду Декарт, о чем свидетельствуют другие его строки: «Пример этого часто подавали те, которые шли на явную смерть, защищая своего государя или свой город, а иногда и частных лиц, которым они были преданны». Отсюда следует, что объектом любви может быть родина, человек, идея. На готовности отдать жизнь проверяется утверждение: я люблю того-то или то-то. Если кто-то говорит, что любит собаку или кошку или что-нибудь в этом роде, достаточно задать вопрос: готов ли ты умереть за них, чтобы выяснить истинную суть такой фразы. Таким образом, критерием любви является готовность пожертвовать своей жизнью!

Бенедикт Спиноза в своем «Кратком трактате о боге, человеке и его счастье» подчеркивает, что любовь возникает из познания некой вещи, и чем более эта вещь прекрасна, тем больше и наша любовь. Иначе: «любовь есть соединение с объектом, который наш разум считает прекрасным и добрым, и мы разумеем наше соединение, посредством которого любовь и любимое становятся одним и тем же и составляют вместе одно целое». Но соединяться можно с тремя типами предметов: преходящие предметы, модусы и бог, или истина. Соединение с преходящими вещами: почести, богатство, сладострастие и т. д. (не имеющих никакой сущности), делает любящих несчастными. Соединение с модусами также мало что дает, поскольку последние зависят от бога, т. е. истины. И только через соединение с богом/истиной человек приобретает подлинную, т. е. истинную любовь, так как «истинная любовь всегда вытекает из познания, что вещь прекрасна и хороша».

Таким образом, Спиноза фактически выразил, только другими словами, идею, что истина и красота — это одно и то же, именно поэтому оно и есть единое целое — любовь.

В другой своей работе, «Этике», он обращает внимание на аффекты любви, которые являются не чем иным, как удовольствием и радостью, «сопровожаемые идеей внешней причины». То есть они не возникают сами по себе в душе человека, необходим внешний источник, или причина. Эта позиция расходится с представлениями некоторых философов, полагающих, что чувство любви заложено в человеке от природы. Спиноза выразил еще одну важную идею, которая звучит так: «Кто воображает, что предмет его любви получил удовольствие или неудовольствие, тот и сам также будет чувствовать удовольствие или неудовольствие, и каждый из этих аффектов будет в любящем тем больше или меньше, чем больше или меньше он в любимом предмете». Эта «теорема» сопрягается с моим принципом взаимогарантированной любви (ВГЛ), принцип, расходящийся с концепцией возможности «односторонней любви» (в системе: субъект-субъект). Наконец, Спиноза в другой «теореме» доказывает побеждающую силу любви над ненавистью. Он пишет: «Ненависть, совершенно побеждаемая любовью, переходит в любовь, и эта любовь будет вследствие этого сильнее, чем если бы ненависть ей вовсе не предшествовала». Хотя сама идея близка к библейскому варианту (люби врага своего), но Спиноза раскрывает ее через динамику борьбы между ненавистью и любовью, в которой последняя оказывается победителем.

Другой гений XVII в. Готфрид Вильгельм Лейбниц, рассматривая любовь как стремление человека к совершенству, упор делал на ее эмоциональную сторону. В

одном из писем Мальбраншу он писал: «Любовь есть склонность находить удовольствие в благе, совершенстве, счастье другого человека, или (что то же самое) склонность соединять благо другого с нашим собственным благом». Упор на удовольствии («что доставляет наслаждение, есть добро само по себе») является косвенным осуждением библейской трактовки любви как суровой необходимости. Важно подчеркнуть, что приведенное определение любви сам Лейбниц извлек из своей же работы «Дипломатический кодекс международного права». Это означает, что любовь из сферы морали и этических норм стала переходить в сферу правовую, требующую осмысления ее общественной значимости. В таком контексте любовь уже более подробно рассматривалась философами XVIII и XIX вв.

Естественно, тему любви не могли обойти и англо-французские философы эпохи Просвещения. Хотя напрямую с богом они и не порывают (нередко из соображений безопасности), однако основное внимание они обращают на взаимоотношения между людьми, возвеличивая то, что богословы обычно осуждали и осуждают. Так, Томас Гоббс, повторив известное: «под любовью человека к человеку мы всегда понимаем стремление к обладанию или доброжелательность», далее уже по-иному оценивает «вожделение». По его мнению, оно есть не только чувственное удовлетворение, но включает в себе «удовольствие духовное». Сладострастие, которое есть также любовь, столь же естественно, как и голод. Возвеличивает он и понятие эроса, которое «может быть определено не иначе как словом потребность. Ибо любовь есть представление человека о его потребности в лице, к которому его влечет». Здесь ему надо было показать для раннекапиталистической Англии, что эрос не является чем-то низменным, а вытекает из естественных потребностей человека. Контекст понятен, но потребность все-таки еще не любовь. Потребность как биологический инстинкт в соединении с другим полом присуща и животным, но у них отсутствует эрос, который действительно имеет отношение к любви, а любовь — это уже сфера человека.

Французские философы XVIII в. большее внимание обращали на социальную значимость любви. Клод Адриан Гельвеций, например, утверждал: «Первой страстью для гражданина должна быть любовь к законам и общественному благу». Его логика, естественно, отличается от моей, изложенной выше. Он исходил из того, что если бы восторжествовала чрезмерная любовь к родным вообще, к ближним, то это породило бы условия для ограбления чужих или даже общественной казны, что в целом нарушало бы устои государства. Поэтому сыновья любовь или вообще узы, связывающие детей с отцом и отца с детьми, должны быть подчинены у человека «любви к отечеству» (там же). Эта любовь должна быть узаконена, поскольку она, по его мнению, не вытекает из самой природы. Если бы любовь вообще (а не только к отечеству) была естественна и обладала как бы «врожденным началом», то не было бы необходимости ни в библейских заповедях, ни вообще в законах.

Он столь же критично относится к описаниям различного рода любви, полагая, что «сюжет их всегда один и тот же: соединение мужчин и женщин»). Свой негативизм к такого типа любви он обосновывает и тем, что «у занятого народа любви придают мало значения... У праздного народа любовь становится делом, она более постоянна». Очевидно, что он имел в виду чисто сексуальные отношения, а не любовь в подлинном смысле. Сексблудие было главной забавой, делом дворян эпохи Людовиков XV и XVI, что стало одной из причин их полной деградации, против чего выступал Гельвеций и

его сомысленники. Ситуация и реакция на нее очень напоминает период развала Римской империи, когда правящий класс ублажал себя сексуальными оргиями. Хочу подчеркнуть: когда в обществе любовь отождествляют с сексом, в перспективе следует ждать разложения и распада государства. Еще более прямо: как только любовь превращается в секс, сексистам наступает конец.

ЛЮБОВЬ В НОВОЕ ВРЕМЯ

В отличие от Франции XVIII века в Германии того же периода, наоборот, любовь прославлялась не только представителями движения «Буря и натиск» (Гете, Шиллер), но даже таким «сухим» философом, как Иммануил Кант. В трактате «Метафизика нравов» он писал: «Любовь есть дело ощущения, а не воления», любовь — удовольствие, страсть. Половое влечение — это также любовь, величайшее чувственное наслаждение. Но это одна сторона любви. Кант не был бы Кантом, если бы этим и ограничился. Он, естественно, переводит ее в область этики. «Однако любовь мы понимаем здесь не как чувство (не эстетически), т. е. не как удовольствие от совершенства других людей, и не как любовь-симпатию (ведь со стороны других не может налагаться обязанность питать чувства); любовь должна мыслиться как максима благоволения (практическая), имеющая своим следствием благодеяние...». Благодеяние он понимает так: цели ближнего должны быть моими целями, а не превращать ближнего в средство достижения моих целей. Эта идея: любовь как цель или любовь как средство в последующем (в XX и XXI вв.) будет широко обсуждаться в англо-американской философии. Но в еще большей степени ее будет волновать другая идея Канта. В своих рассуждениях о любви Кант опасался слишком тесного слияния между любимыми, когда происходит беззаветная самоотдача в любви. Такого типа любовь (равно как и дружба), по мнению Канта, угрожает независимости влюбленных как личностей. Они как бы растворяются во всеобщем. Отсюда возникает проблема степени единства, или степени автономности влюбленных, как выражаются современные англо-американские философы. Именно за такого типа опасения со стороны Канта они высоко и оценивают немецкого агностика, замалчивая его позицию в отношении брака.

Дело в том, что Кант с большим подозрением относился к половым отношениям между мужчиной и женщиной, полагая, что они подводят человека к опасной черте, за которой — животное. Но поскольку половой любви не избежать, то облагородить данное явление возможно только через единственный способ: социальный контракт, воплощенный в браке. Он пишет: «Брак — это соглашение между двумя лицами на предоставление друг другу равного права... Тем самым обнаруживаются причины того, почему возможно сексуальное соглашение без деградации личности или нарушения морального закона. Брак есть единственное условие, при котором может быть реализована сексуальность». Таким образом, брак для Канта был не столько естественной ступенью в истории человеческого развития (как социально-политическое явление), сколько способом окультуривания, очеловечения сексуальных потребностей людей. Поскольку сам он в браке не состоял, прожив долгую жизнь холостяком, то можно предположить, исходя из его концепции, что он так и не испытал это «животное чувство» под названием «половая любовь».

Эту же идею, однако в более категоричной форме, отстаивал Иоганн Готлиб Фихте. Прежде всего Фихте исходил из того, что целью природы является продолжение

человеческого рода. До осознания этой природной цели два различных пола в своем единении просто удовлетворяли естественные половые влечения. С обретением сознания и разума в процесс продолжения рода включилась и любовь. «Любовь — это самая интимная точка соединения природы и разума, это единственное звено, где природа вторгается в разум, она, стало быть, есть превосходнейшее среди всего природного». Таким образом, любовь — это познанная разумом природа человека.

У женщины любовь — естественное влечение, воплощенное в принесение себя в жертву другому. У мужчины же первоначально не любовь, а половое влечение, любовь же для него это «приобретенное, производное, развитое лишь благодаря связи с любящей женщиной» (там же). То есть у женщины любовь — врожденное начало, у мужчины — приобретенное.

Далее Фихте утверждает: «В простом понятии любви содержится понятие брака». Поэтому «если женщина отдается мужчине из любви, то отсюда с моральной необходимостью возникает брак». Но столь же нравственно, что мужчина принимает отдачу себе женщины только на условиях, на которых она сама может отдаваться, т. е. на условиях любви. Такая тесная увязка брака и любви приводит Фихте к еще более решительному утверждению, что «удовлетворение полового влечения позволительно только в браке, а вне его означало бы для женщины полное уничтожение ее нравственности, для мужчины же — соучастие в этом преступлении и использование животной склонности» (там же) — утверждение, с ненавистью отвергаемое практикой любовников и любовниц, проституток и сутенеров всех времен и народов. И еще один важный вывод Фихте: «Абсолютное предназначение каждого индивидуума обоих полов вступить в брак. Физический человек, так же как и человек моральный, — это не есть мужчина или женщина, но есть их единство» (там же). Такая максима вытекает из онтологического понимания Фихте «Я» и «Не-Я» — двух противоположностей, на которые поначалу разделяется мировая духовная сила, чтобы впоследствии вновь воссоединиться с самой собою. Кстати сказать, с позиции онтологизации о любви писал и Фридрих Шеллинг. Меня же более всего интересует Гегель.

Георг Вильгельм Гегель уже в самых ранних своих работах, точнее фрагментах («Любовь и религия», «Любовь») усматривал в противоречиях любви субъекта и объекта потенцию бессмертия. Причем, как и категория силы, любовь обладает аналогичным свойством экспансии, господства. Господство же это достигается путем разрешения противоречия между желаниями и действительностью, которое ведет к слиянию субъекта и объекта в некое единое, называемое любовью. По мере разработки Гегелем понятийного аппарата любовь начинает у него жить по законам диалектики, и в таком качестве мы встречаемся с ней в серии лекций, прочитанной им в Иене. В практически не цитируемой работе «Иенская реальная философия», во втором разделе Гегель анализирует понятия интеллекта и воли. Последнее (воля) через ряд ступеней развития: побуждение, знание подступает к познанию «предмета», который до этого находился в раздвоенном состоянии «крайних предметов» (или «терминов»), т. е. как нечто пассивное, для-себя-сущее. Но их взаимное движение друг к другу благодаря побуждению трансформирует эти нечто в бытие-для-другого, иначе говоря, другой «знает себя во мне». Такое познание Гегель называет любовью.

Это — когда «каждый крайний <термин> наполняется Я, и так непосредственно есть в другом». То есть произошло слияние двух Я. «Это, — пишет Гегель, — стихия нравственности, но еще не сама нравственность» (там же). Побуждение только объединяют два Я, но это еще не достаточно для предметной или удовлетворенной любви. Необходимо движение для порождения третьего, и оно, движение вступает в силу (не может не вступить из-за противоречий между каждым Я-для-другого). Далее я хочу привести цитату, от которой склонный к философии читатель получит истинное наслаждение. Гегель рассуждает:

Удовлетворенная любовь сначала становится предметной для себя таким образом, что это третье есть иное, нежели сами крайние (термины), или же любовь есть инобытие, непосредственная вещьность, в которой любовь познает себя не непосредственно, а существует ради другого (подобно тому, как орудие не содержит деятельности в себе самом); или оба познают свою взаимную любовь через взаимное услужение, посредством третьего, которое есть вещь. Это есть средство, именно средство любви; подобно тому, как орудие есть сохраняющийся труд, так и это третье тоже есть нечто всеобщее; это длящаяся, сохраняющаяся возможность ее существования.

Для не склонного к философии читателя поясню. Гегель анализирует движение понятия любви через другие понятия (иное, инобытие, предмет, вещь), т. е. рефлексии, а не их сущности. Здесь ему надо было показать, что любовь, чтобы сохраниться как целое, должна сначала раздвоиться на «крайние термины», т. е. два Я, бытие между которыми должно быть заполнено третьим, иным, вещью. Именно эта вещь воплощает в себе всеобщее, т. е. дает возможность сохранения двух Я через третье. Если слово третье заменить словом ребенок, то сразу же станет ясной и бытийная сторона любви. То есть любовь из абстракции становится предметной, вещьной. Ниже Гегель пишет: «Сама любовь не есть еще предмет. Но Я любви выходит из нее, отталкивает самого себя и становится для себя предметом. Единство обоих характеров есть только любовь, но еще не знает себя как любовь. [Как] таковую она знает себя в ребенке. В нем любящие созерцают любовь; [это] их самосознательное единство, как таковое».

Но и это не все. Есть продолжение. Любовь как всеобщее через опредмеченную любовь становится единичным в ребенке. Ее завершенность как всеобщее фиксируется в смерти родителей. Единичное возобладало над всеобщим. Любовь, таким образом, прошла цикл развития через начало (побуждение, соединившее два Я), середину (третье) и конец — снятие любви (гибель двух Я). Но этот цикл бесконечный, поскольку два Я воплотились в третьем, которое начинает новое движение, в новых Я, в новых самостях, которые Гегель рассматривает как самодвижущиеся понятия.

Что отличает Гегеля от всех предыдущих философов? Прежде всего отсутствие интереса к проявлениям любви, ему важна была ее суть, которая возникает как одно из звеньев раскрытия понятия воли. Вместе с тем любовь сама превращается в развивающееся понятие, внутреннее содержание которого через «крайние термины» (каждый из которых сам по себе противоречив: Я- для-себя бытие и Я-бытие-во-вне) ведет к единству в форме всеобщего. Само развитие любви носит поступательный характер («это длящаяся, сохраняющаяся возможность ее существования»), завершая себя в «предмете» (ребенке), т. е. любовь неизбежно обязана породить жизнь. Самое

важное: возникновение любви обязано познанию. Это вытекает уже из того, что хотя любовь раскрывает себя в рамках понятия воли, но самой воле предшествует понятие интеллекта, т. е. знание. Это означает, что воля есть порождение знания, следовательно, любое ее проявление, в том числе и в форме любви, тоже есть знание. Из этого следует: не способные познавать, не способны и любить. Этим умозаключением отсекаются все басни о любви животных, не говоря уже о более низких ступенях органического мира. И, само собой разумеется, неорганического мира. Наконец, в его рассуждениях о любви мы не обнаружим никаких ссылок на богов, на всяческие чудеса и прочую чертовщину.

Одно из самых важных отличий Гегеля от большинства философов (предшествующих и последующих) — это увязка любви с семьей (Фихте, как мы помним, любовь увязывал с браком, а не семьей, что не одно и то же). Он пишет: «Семья заключена в этих моментах: 1) любви как любви естественной, рождения детей, 2)) самосознательной любви, сознательного ощущения и умонастроения и их языка, 3) совместного труда и приобретения, взаимных услуг и забот, 4) воспитания. Ничто отдельное нельзя сделать целой (исключительной) целью» .

Место действия любви — семья. Об этом будет сказано в следующей главе.

Чего не хватает в рассуждениях Гегеля? Можно было бы сказать историчности. Но он не ставил такую задачу: он разбирал это понятие с чисто философских позиций. Самое главное: он не указал движущие силы любви. Почему «побуждение» объединяет два Я? Если брать философию Гегеля в целом, то у него, конечно, ответ есть — абсолютный дух, трансформируясь, в том числе через субъективный дух, проявляющийся в интеллекте и воле, добирается до стадии, на которой рождается и любовь. В конце этой главы я попытаюсь показать, что можно обойтись и без духов.

Артур Шопенгауэр свой взгляд на любовь изложил в главе «Метафизика половой любви» своего главного труда «Мир как воля и представление. Дополнения». Весьма низко оценив всех своих предшественников в исследовании темы любви (в том числе Платона, Спинозу и Канта), он выстраивает концепцию, вытекающую из его общей теории — Мировой воли, в соответствии с которой она на определенной ступени воплощается в «волю к жизни» человека, в конечном счете обращенную на продолжение человеческого рода. Рассмотрим, как это происходит.

Прежде всего «всяческая влюбленность... имеет свои корни исключительно в половом инстинкте», который несет «физическое наслаждение». Причем, по его мнению, «в делах любви» не имеет значения, каким путем достигается это наслаждение: путем взаимности, подкупа подарками или грубой силой (изнасилование) и т. д. Главное, чтобы было «обладание». Важна цель — «создание следующего поколения».

Таким образом, половой инстинкт, направленный на благо рода, движет человеком, хотя «человек может воображать, что он находит лишь высшую степень собственного наслаждения». Таким способом выражается «воля к жизни». Она объективирует себя в том ребенке, которого могут произвести на свет оба партнера.

Шопенгауэр обосновывает половую любовь только инстинктом, т. е. неосознанным влечением, или «волей к жизни», следующим набором факторов (мотивов). Главный: мужчина — непостоянен, женщина — постоянна. Причина: ради рода «мужчина может с легкостью произвести на свет больше ста детей в год, если к его услугам будет столько же женщин; наоборот, женщина, сколько бы мужчин она ни знала, может произвести на свет только одного ребенка в год (не упоминая о рождении двойни)».

Далее Шопенгауэр перечисляет условия, предъявляемые мужчинами женщинам, чтобы было здоровое потомство: возраст, здоровье, телосложение (не забыл и про зубы), достаточная полнота тела. Красоту лица он поставил на последнее место, при этом оговорив важность «костных частей» лица: должен быть красивый нос («короткий вздернутый портит все»), маленький рот, образованный маленькими челюстями. А уходящий назад, как бы отрезанный подбородок особенно противен, поскольку «выдающийся вперед подбородок» есть характерный признак исключительно человеческого рода.

Требования женщин к мужчинам менее детализируются, тем не менее выделяются две группы факторов: первый — возраст от 30 до 35 лет, т. е. зрелый мужчина с уже сложившимися физическими качествами и моральной ответственностью за потомство; второй — психические свойства, среди которых в особенности пленяет женщину «сила воли, решительность и мужество, а также, пожалуй, благородство и доброта» . Любопытно, но по мнению Шопенгауэра, «ограниченность (мужчин. — А.Б.) не вредит успеху у женщин». Наоборот, выдающиеся способности или даже гениальность воспринимаются ими как отклонение от нормы. «Если женщина утверждает, что ее пленил ум мужчины, это нелепая и смешливая выдумка или же аномалия эксцентричного существа».

Этот перечень относится к абсолютным мотивам половой любви, т. е. как бы к мотивам, не контролируемым сознанием. Есть еще мотивы относительные, связанные с конкретными индивидуумами, в основе которых лежит принцип взаимодополняемости. «В таких случаях каждый чувствует любовь к тому, чего лишен сам». Опять же в конечном счете для того, чтобы «восстановить существующий уже с изъяном родовой тип, исправить те уклонения от него, какие тяготят на личности выбирающего». И когда такие цели рода не осуществляются, влюбленные, которые служили ему орудиями, тоже погибают, например, в «Ромео и Джульетте», «Танкреде», «Дон Карлосе», в «Валленштейне», «Мессианской невесте» и т. д. С другой стороны, «воля рода настолько могущественнее воли индивида», что человек, нередко, будучи уже выдающимся умом, соединяется с чудовищем в образе супруги. Амур, видимо, слеп. Такая трактовка объясняет «сколько Сократов нашло своих Ксантипп».

Таким образом, у Шопенгауэра суть любви — род, в котором концентрируется «бесконечная жизнь», интересы рода выше интересов индивидуума. В этой связи брак по любви менее предпочтителен, чем брак по расчету, поскольку в первом случае упор делается на «настоящее поколение», во втором — на благо поколений грядущих.

Итак, согласно Шопенгауэру, основой влечения, влюбленности между мужчиной и женщиной является половой инстинкт, или половая любовь, что для него одно и то же. Ее цель — продолжение рода.

Как ни странно, но Шопенгауэр прав: суть полового инстинкта как биологического проявления природы в органическом мире — продолжение рода (вида). Явление взаимоотношений филогенеза и онтогенеза. Другое дело, что к любви это не имеет отношения. Он сам пишет, что аналогичное «чувство» испытывают и животные. Но вряд ли к ним применим термин «половая любовь». Там тоже инстинкт, и тоже бессознательный, который вызван Мировой волей, если под последней понимать природу, законы органического мира. Даже человек очень долго подчинялся этим законам, продолжая свой род, не обременяя себя любовью. Шопенгауэр, как многие и до и после него, размышлял о любви без исторического контекста. В этом его главная ошибка. К тому же он, в отличие от Гегеля, не выделял понятия семьи и брака, и соответственно, значение любви в рамках данных понятий. Любовь — это явление сознания, причем уже достаточно развитого, а Мировая воля (равно как и Мировой дух у Шеллинга) за пределами человеческого существования лишена сознания. «Воля к жизни» — прекрасная идея, но только в том случае, когда воля направляется мыслью, благодаря которой она и возможна. Тем не менее, идея, что любовь есть реализация продолжения рода, ведущая к бессмертию человечества (через род или вид), весьма плодотворна, особенно на фоне ее отрицания в половой любви «индивидуума», которому, дескать, нет дела до рода.

Ну и конечно же Ницше, обойти любую философскую тему без него - преступление против совести. Её я раскрою подробнее остальных, так-как она более всеобъемлюща и влиятельна на построение общественного мнения 19-20 веков. Тема любви в творчестве Ф. Ницше прозвучала для его современников революционно, в резком контрасте с доминировавшими в то время этическими взглядами. Однако и в наше, уже отдалённое от той эпохи время, испытывшее на себе влияние экзистенциализма и философского постмодерна, ницшеанское осмысление любви всё ещё остаётся парадоксальным и диалектически сложным. В своём учении Ницше выступает с вызывающими антитезами: евангельскую любовь «к ближнему» он заменяет любовью «к дальнему», альтруизм – любовью «к себе», а само понятие любви он тесно сплетает с ненавистью и войной. Ницшеанская категория любви становится предметом особой смысловой расшифровки, требуя от толкователя определенной трансформации мышления, а также ценностной сонастроенности с философскими притязаниями Ницше. В статье используются методы философско-антропологического анализа, герменевтический подход к работе с текстами, приёмы компаративистики. Я постараюсь исследовать смыслы ницшеанского понимания любви в контексте человеческой природы, раскрыть вопросы аксиологии любви, рассмотреть её отношения с понятием ненависти прямо в письме. Революционный переворот, совершенный Фридрихом Ницше в морали, затронул проблемы фундаментальных этических основ человека – добра и зла, любви и ненависти. Данные категории подверглись смысловым метаморфозам и получили парадоксальное звучание, обретая, вместе с тем, больший объём и глубину, новую ценностную наполненность. Через ревизию понятия любви Ницше не только «переоценивает ценности», но и переосмысливает сам феномен человека. Ницшеанское учение до известной степени явилось реакцией на господствующую в то время мораль – христианскую. Поэтому, начиная разговор о ницшеанской концепции любви, я прежде коснусь религиозной, евангельской трактовки самой этой категории.

Как писал Ницше, «Самое сильное понятие в христианской религии, возвышающее ее над остальными религиями, выражено одним словом: любовь. В этом слове есть столько многозначительного, возбуждающего и вызывающего воспоминания и надежду, что даже самый низший интеллект и самое холодное сердце чувствуют обаяние этого слова» [Ф. Ницше "Странник и его тень" стр 126]. Христианство является религией любви. В своё время оно привнесло новые каноны в толкование этой категории, переосмыслившие античность: любовь стала ценностью, святыней, духовным началом. Она утратила черты телесности, страстности и приобрела черты добродетели – любви к ближнему. В религиозном смысле она является проекцией любви к богу, и это измерение придаёт ей характер идеальности. Она воспекает сострадание и милосердие, самоотречение и терпимость, прощение и альтруизм. Всё это претендует быть универсальным благом, сообщать человеческому, греховному импульс высшей благодати. Об этом я ещё скажу в следующей главе о религии.

Философско-антропологическая рефлексия этой любви ставит перед нами закономерный вопрос о соприродности этого чувства человеку, «естественности» для него. Этот вопрос есть часть более фундаментальной проблемы – «добраго» и «злого» начал в человеческой природе, что соответствует двум различным традициям её толкования. Как писал русский религиозный мыслитель С.Л. Франк, в основу этики любви к ближнему положена первая из этих двух традиций: полагание изначальной доброты, милосердности человека. Это есть «моральная система, основанная на инстинкте сострадания» [Франк С.Л. "Фридрих Ницше и этика любви к дальнему"]

Казалось бы, сам «инстинкт сострадания» - правомерная идея о человеке, хотя термин «инстинкт», конечно, взят здесь в весьма условном значении. Идея социальных «инстинктов» берёт историческое начало ещё от аристотелевского «ζῷον πολιτικόν» (политическое животное). В более современной, научно-психологической манере мы бы говорили скорее о некоей социальной предзаданности: потребностях в аффилиации, приобщении к группам, установлении связей. Здесь можно было бы говорить и о присущей человеку эмпатии – способности сопереживать, понимать чужие чувства. Однако при всей правомерности этих постулатов, было бы наивным полагать, что человеческая просоциальность сама по себе тождественна доброте и состраданию. Действительность, увы, опровергает примат этих свойств над иными социально-антропологическими факторами. Любовь к ближнему, милосердие и альтруизм, как показывает история, в действительности оказываются тонкой прослойкой над внушительным массивом эгоизма, корыстолюбия, вражды и ненависти. Встречающиеся в жизни образцы добродетельности становятся скорее редкими исключениями, подтверждающими массовое правило. Поддерживаемый обществом пиетет вокруг них, обычаи их канонизации – лишь дополнительное свидетельство их дистанцированности от истины человеческих устремлений. Иначе бы феномен массового почитания идеалов не имел столь резкого контраста с реальной, ничтожно малой долей истинно добродетельных мотивов, движущих людьми в построении межличностных и общественных отношений. Так можем ли мы полагаться на просветительские идеи о «природной доброте» человека, которого «испортила» цивилизация, если в человеке неуклонно перевешивают деструктивные начала? Негативные страсти и пороки вездесущи. Ненависть – противоположность любви к ближнему – всеохватна, её проявления бесчисленны и изощрённы. Она способна маскироваться даже под свои противоположности – заботу, милосердие, душевную щедрость, – которые в современном мире всё чаще подвержены сознательному контролю и представляют собой маску, рациональную стратегию поведения,

корыстный инструмент. Естественно, мы не берём ситуации, приближенные к биологическому поведению, к истинным инстинктам: например, материнскую или родственную любовь. Ибо понятие «ближнего» отнюдь не подразумевает природной, родовой (или её функционально заменяющей) близости. «Ближний» – это не тот, кто слит с нами узами родства, не тот, кто составляет ядро нашего социального атома. Это нечто более удалённое: согражданин, современник, который, де факто, оказывается вовсе не «ближним», а весьма «дальним», чужаком, поскольку связь с ним не «дана» априори, в виде «готового» инстинкта. Её ещё предстоит искусственно выстроить, преодолевая изначальную чуждость, несоединённость. Таким образом, мы вплотную подошли к иной традиции человекознания, противоположной идее «естественной» доброты человека. Ещё до Ницше эта идея насчитывала множество сторонников. Так, в канонической концепции Т. Гоббса «войны всех против всех» человек, в своём «естественном», природном состоянии, предстаёт существом эгоистичным, склонным к раздорам, зависти и соперничеству. Лишь прагматические интересы совместного выживания направляют его на путь общественного договора как обуздания ненавистнических сил, к состоянию мира и сотрудничества. Мы не будем здесь упоминать другие примеры этой традиции: мы писали об этом подробнее в одной из прошлых статей. Здесь нам важно было приблизиться к учению Ницше: он придерживался именно этой ветви истолкования человеческой природы. В её основе он видел «злые» начала, служащие витальным интересам человека: «Ненависть, злорадство, хищность, властолюбие и что бы ещё ни называлось злым, принадлежат к удивительной экономии сохранения рода». Согласно упомянутой позиции, часто наблюдаемое в реальности нормативное, социально конструктивное поведение человека, его установка к бесконфликтному сосуществованию и взаимопомощи, – опять же, отнюдь не индикатор его любви к ближнему и не доказательство заложенной в него добродетельности: в большей степени это искусственная конструкция, надстройка. В этическом или религиозно-нравственном контексте последнюю следует рассматривать как должностное и внешнее принуждение, а не как внутреннюю потребность. Такая постановка вопроса наводит ещё и на мысль о потенциальном сопротивлении человеческой природы по отношению к задаче любви. Любовь к ближнему оказывается столь неестественной и даже противоестественной для людей, что её уместнее отнести к моральному требованию, предмету волевых усилий над собой. Её приходится квалифицировать как отдельную нравственную задачу, связанную с преодолением барьеров отчуждённости, с внутренней борьбой с самим собой. В реальности решение этой задачи наталкивается на острые противоречия, связанные как с внешними трудностями выживания и адаптации в обществе, так и с внутренними – такими как эгоистические страсти: властолюбие, зависть, жадность. Любовь к ближнему как социальная норма часто становилась разменной монетой в циничном мире приспособления, делалась предметом маскировки и имитации. Она слишком часто обнаруживает себя фикцией, симулякром, тая под собой совершенно иные душевные движения. Ницше явился той фигурой, кто предельно заострил внимание на этой ложности. Мишенью его разоблачения стала фальшивость христианских добродетелей, их нравственное обесценивание и превращение в лицемерную морализаторскую декларацию. Однако мыслитель пошёл значительно дальше социальной критики как таковой. Он усомнился в правомерности самого вопроса о любви к ближнему, «изолгавшей» себя и ставшей основой двуличия, рессентимента – скрытой стороне всего благонаправленного, в действительности таящей в себе зависть, неприязнь и злобу. В конечном итоге, философ усомнился в самой

конечной, целевой ценности, на которую направлен этот род любви: в счастье ближнем, в его благе, носящим утилитарный и преходящий характер. Как писал С.Л. Франк, «на практике утилитаризм относится враждебно ко всем идеалам, которые не могут ответить на прямой вопрос «*cui prodest?*»» (лат. – кому выгодно).. Подобный вектор человеческих устремлений не может не нести в себе социальный антагонизм. Социальная практика таит инверсию любви и ненависти: в мире утилитаризма под любовью к ближнему скрывается противоположность, выраженная в самых резких контрформах – в чувствах и установках антагонизма, зависти, мести и, в пределе, жестокой ненависти. Христианская любовь в ницшеанской рефлексии предстаёт, по выражению М. Шелера, «утончённейшим цветком рессентимента», выросшем из глубочайшей ненависти. Эта «новая любовь», как пишет Ницше, произросла «из ствола дерева мести и ненависти <...>, создающей идеалы и пересоздающей ценности, ненависти, никогда не имевшей себе равных на земле» [Ницше Ф. "К генеалогии морали"]. Дискредитация моральной ценности христианской любви и её фактическая инверсия становятся отправной точкой в революции взглядов на мораль, предпринятой Ницше. Философ переворачивает традиционное понятие любви. Он пишет: «...я советую вам бежать от ближнего и любить дальнего!» [Ницше Ф. "Так говорил Заратустра"]. Ницше рисует нечто удалённое: но не в пространственном, и даже не совсем во временном смысле, хотя и так можно было бы интерпретировать эту идею. В случае такой трактовки был бы сделан важный акцент на надинстинктивном характере любви, вне её какой-либо обязательной детерминации, на её свободном характере, на нравственных усилиях в преодолении изначальной отчуждённости по отношению к ближнему. Но всё же более точный смысл понятия «дальний» ещё более дистанцирован от объектов, представленных в чувственном опыте, пусть и недоступных здесь и сейчас. Ницше пишет: «Выше любви к ближнему стоит любовь к дальнему и будущему; выше еще, чем любовь к человеку, ставлю я любовь к вещам и призракам» [Ницше Ф. "Так говорил Заратустра"]. Вероятно, этими удалёнными объектами любви здесь становятся даже не представители человеческого рода, а нечто высшее, отвлечённое, идеальное, лежащее вне налично данного бытия. Как пишет Франк, анализируя этот вопрос, дальнее – это «нечто бесконечно удаленное от всех субъективных интересов каких-либо "ближних"» [Франк С.Л. "Фридрих Ницше и этика любви к дальнему"]. Можно допустить, что речь здесь идёт о высших, абсолютных ценностях, лежащих скорее в духовной, нежели в социальной плоскости. О природе любви как об открытии ценностей говорил несколько позже и соотечественник Ницше, один из основоположников аксиологии, М. Шелер. Согласно его взгляду, любовь обнаруживает ценности в человеке, даёт им энергию, бытие [Шелер М. "Ordo Amoris."]. Ницше культивировал сходные идеи, однако он ставил вопрос радикальнее: любовь – это видение будущего, того, что ещё не настало. Она есть полагание того, что неведомо настоящему, у чего пока нет статуса реального. Её можно понимать как раскрытие, оживление бытия – нового, более сильного и достойного, скрытого в глубинных резервах становления, в Боге. Истинная любовь созидательна, её смысл состоит в генезисе человеческого духа, его вершин. Ей присуще метафизическое усилие, она осенена героизмом, тогда как за христианской любовью к ближнему стоят, если воспользоваться словами Франка, пассивное мученичество и моральное принуждение. Следует заметить, что Ницше настолько смещал акценты в сторону идеального, что жизненный, социальный аспект оказывался по большей части вытесненным из его антропологической модели любви. Он шёл апофатическим путем, через отрицание тех форм социальности, которые

отвечают идее любви к ближнему. Так, он отрёкся от социальности в её конвенциональном, конформистском значении, в смысле обслуживания общественных интересов. Он отказал в ценностном статусе всем проявлениям так называемой «человечности»: милосердию, жалости, состраданию, дистанцировался от них в сторону «твёрдости», холодной бескомпромиссности. Обыденно-социальное, материализованное, объективированное приобрело в его учении характер банального, обывательского, стагнационного. Его идеалистический радикализм испепелил категории социальных реалий, противопоставив им ненависть, борьбу, дух победы над старым, упадочным, отжившим. Однако абрис будущей социальности в его учении всё же продолжает оставаться несколько туманным. То, о чём мы можем говорить с определённой ясностью, это соотносённость образа «дальнего» с идеей «сверхчеловека» - идеальной абстракции, призванной служить антропогенетическим маяком, целью человеческого развития. Франк характеризовал ницшеанство как учение о принципиально более высокой ступени духовного развития. И мы, в свою очередь, обнаруживаем в нём пафос преодоления тесных рамок повседневности, устремлённость в будущее, прорыв. Тема любви у Ницше не исчерпывается любовью к «дальному»: этот род любви находит своё продолжение в любви к самому себе. Философ говорит устами Заратустры: «Кто хочет быть легким и птицей, тот должен любить себя самого, – так учу я» [Ницше Ф. "Так говорил Заратустра"]. В контексте многовековых этических традиций «любовь к себе», прежде всего, ассоциируется с понятием эгоизма: центрированностью субъекта на собственных корыстных интересах. Эта ассоциация автоматически подразумевает базовую дихотомию «эгоизм–альтруизм», вырастающую из христианской этики как отражение противоположностей порока и добродетели. С.Л. Франк рефлексирует её как «узкую этическую доктрину утилитаризма», признающую верховным моральным благом обывательское счастье: эгоист стяжает счастье для себя, альтруист – отказывается от него во имя счастья ближнего. Анализируя позицию Ницше, Франк обращает внимание на его призывы «отучиться» от понятий «для», «ради» и «потому что»: это и есть утилитаризм, не способный помыслить ничего иного за своими пределами. Любовь же к «дальному», эта новая ницшеанская истина любви, лежит в иной системе координат. Она не мыслится в категориях счастья или «благополучия» и, соответственно, не имеет отношения ни к альтруизму, ни к его антиподу – эгоизму. Это абсолютно иное, ортогональное измерение бытия, иной подход к пониманию человеческой природы. Ницше отстаивает его как истинный, единственный, соответствующий высшему назначению человека. Как, опять же, комментирует Франк, «существует целый ряд импульсов, не направленных ни на собственное благо, ни на благо ближних и тем не менее обладающих бесспорно моральной ценностью». Ницшеанская «любовь к дальнему» в этом контексте есть ещё одно, новое нравственное чувство, равноудалённое от эгоизма и альтруизма. Она есть прежде всего любовь к истине, красоте, справедливости, чести и прочим «вещам и призракам», которые Ницше считал выше любви к людям. Однако какова связь «любви к дальнему» и «эгоизма»? Она становится понятной, если мы вновь проникнем в суть конструкта «дальный». Мы обнаружим в нём не удалённость, не вынесенность вовне, а его парадоксальную принадлежность самому человеку, его «самости». Ведь то, что Ницше называет «дальним», проистекает из внутреннего источника человека, из его собственных глубин, а не из ресурсов внешнего мира: те «призраки» и «вещи», которые открывает человек в бытии, он открывает прежде всего в самом себе, через себя, с помощью обнаружения в себе способности вмещать более ёмкий духовный опыт, нежели опыт

обыденного существования в мире своих «ближних». И тогда любовь к дальнему оказывается любовью к самому себе, к своей самости: к глубинному созидательному началу, сокрытому в недрах собственного существа. Понятие «самость», которое мы позволили себе употребить, отсутствует у Ницше. Этот концепт позже будет использоваться в теоретическом психоанализе. В частности, он займёт одно из центральных мест в юнгианстве – как название центрального архетипа – и будет означать внутренний, стержневой источник личностного становления человека, его «индивидуации», движения к глубинному ядру самого себя, своего рода «Богу» в себе. Что касается Ницше, то он вводит иное понятие – «Само». Мало сказать, что оно подразумевает бессознательную часть человеческой психики: Ницше связывает этот концепт ещё и с физиологической первоосновой человека, плотью. Тем самым он возвращает философии человека телесность, которую прославляли древние эллины, но утратили христиане, объявив плоть причиной зла. Понятие «Само», как и вся философская антропология Ницше, осенено влиянием биологического волюнтаризма: в нём отражена естественная, нативная воля, воля к жизни и власти, идущая из природных корней. Эта «природность» сообщает человеческому идеалу имманентность, жизненность, полнокровность, победоносность. Однако не только это: она также сообщает волю в её человеческом измерении, ответственность за собственное существование и становление. Здесь мыслитель не только продолжает, но и существенно расширяет философскую линию, намеченную до него Шопенгауэром: любовь начинает значить гораздо больше, чем только витальный инстинкт. Это проявление стремления ко всей полноте жизни в её человеческом масштабе, это инстинкт творческого, свободного становления, устремленности к истинно человеческим вершинам. Стихия «Само» в ницшеанской парадигме априори более базовая и мощная, чем слой разума и сознания. Она оказывается и более глубокой, «здоровой», интуитивно указывающей человеку вектор его становления. Это резервуар надрациональных, надсознательных, глубинных сил, с которыми человеку ещё только предстоит соприкоснуться. Эта сложная глубинная ипостась человека и должна стать предметом любви к себе. «Ваша добродетель – это самое дорогое ваше Само», – пишет философ. Далее он развивает идею: наша добродетель «всегда в пути», она всегда продолжает своё движение, самораскрытие, даже когда дело или поступок ещё не замышлялись или, наоборот, уже сделаны, совершены. Превышая узкие границы разумности, этот глубинный источник опережает сознательную рефлексию, раскрывая себя через духовную эволюцию человека, через самосозидание. Именно оно и становится главным, священным, приоритетно заслуживающим любви. Таким образом, себялюбие получает у Ницше новое толкование, в корне отличное от традиционной идеи. Как мы помним, в контексте полюсов эгоизма и альтруизма себялюбие лишено «социальных прав»: общественная мораль призывает к самоотречению, жертвованию интересами «я» и выдвигает на первый план моральные обязанности перед другими людьми. Указывая на «изолганность» себялюбия, Ницше меняет начало этических координат: «я» в его учении становится центром мотивации – самым «человечным», «здоровым» и «святым», требующем заботы и усилий по развитию. Из этого источника творчества и рождаются подлинные человеческие мотивы. Они ориентированы не на социум, не на адаптацию в обществе: по своему статусу такая ценность является скорее инструментальной, чем терминальной. Конечной же ценностью, вершиной мотивации может быть лишь созидание, конструирование нового, обогащение мира через раскрытие потаённых демиургических резервов, скрытых в человеке. «Ваше дело,

ваша воля – «ближний» ваш», - говорит Ницше, конвертируя формулировку этой новой истины на язык «старой» морали. Подобный мотив несколько позже будет развит как центральная тема в экзистенциализме – тема человеческой свободы, творчества и самопроектирования. Он проявится и в персонализме (в частности, у Бердяева) – как таинство личности, прорастание её духовного измерения из глубинных источников Я, отличных от ресурсов общества. Себялюбие в учении Ницше предстаёт психологической задачей, предметом работы над собой, самоопределения. «Человек есть нечто, что должно превзойти» В этом его отличие от бытового эгоизма, реализующего себя через путь наименьшего нравственного сопротивления. Себялюбие актуализирует проблему отношений с самим собой: рефлексии, осознания себя самого. В отличие от эгоистического себялюбия, полного нарциссизма, любить себя реального – тяжело. Как говорит Ницше, тяжело уже хотя бы «сносить себя самого». Кажущееся на первый взгляд простым и обыденным, это «выдерживание себя» сталкивается с вызовом осознанности, со встречей со своей тёмной стороной. Ницше пишет, что многое из того, что несёт в себе человек, «похоже на устрицу, отвратительную и скользкую, которую трудно схватить». Именно поэтому обыватель бежит от себя. Он бежит от болезненного столкновения двух противоположностей: морального идеала, спроецированного на себя самого, и реальной собственной неприглядности, ничтожности. В этой связи Ницше вкладывает в уста Заратустре такие слова: «Вы бежите к ближнему от самих себя и хотели бы из этого сделать себе добродетель; но я насквозь вижу ваше «бескорыстие». Радикальным средством против подобной лжи Ницше видит беспощадность: и не только к другим, в чем принято укорять философа, но и к себе – и это, пожалуй, здесь становится нравственным приоритетом. Всё слабое в себе, как, впрочем, и в ближнем, должно быть вытравлено твёрдостью. Ценность самоотверженности приходит на смену христианской жертвенности. Во главу угла встаёт «здоровое, жизненное, святое себялюбие, которое именем своего счастья гонит от себя все достойное презрения и трусливое и ненавидит все роды рабства». Именно эта беспощадность парадоксальным образом становится условием порождения подлинных ценностей, душевного и духовного развития, залогом свободы. Эгоизм же ведёт к душевной стагнации, внутреннему рабству: сколь бы ни была активной и сознательно управляемой жизнь поверхностно-социальная, в глубинных душевных слоях эгоиста чаще всего царит детерминированность – пассивная, неуправляемая захваченность страстями. Эгоизм чаще всего не рефлексируется его носителем: он бессознателен, слеп, сопротивляется осознанности. Он также существует в конгломерате с иными страстями негативного спектра: тщеславием, завистью, рессентиментной ненавистью, властолюбием, алчностью. Этим страстям свойственно взаимоусиление, питающее их порочный круг – не только во фразеологическом, но и буквальном смысле. Чтобы здесь случайно не возникло недоумения, нам стоит сделать особую оговорку относительно темы ненавистничества и презрения к человеку. Мы не можем оставить без внимания и так называемую мизантропность Ницше, выраженную в его ядовитом слогое, в воинственности «против человека». Именно это обстоятельство может затруднить понимание той мысли, что концепция Ницше, по сути, является философией любви, а не ненависти. При буквальном прочтении текстов Ницше у читателя может возникнуть обратная иллюзия: ведь идея ненависти порой возводится философом даже в статус «учения», как, например, в тексте «Заратустры». Однако здесь оно носит форму не более чем аллегории, служа приемам художественного воздействия на читателя. Данный разговор, касающийся ненависти в ницшеанстве, заслуживает отдельной

статьи, но здесь мы, тем не менее, должны, как минимум, правильно квалифицировать саму эту идею. Её суть связана с расширенным толкованием ненависти у Ницше, раздвижением её смысловых антропологических рамок. Философ разводит два полюса ненависти, и её континуум становится сложным и нелинейным. Ненависть обретает парадоксальные свойства. Один полюс – это ненависть как «рессентимент», произрастающая из зависти, истинного эгоизма и мелочного себялюбия, о чём мы уже писали выше. Другой – ненависть иная: как принципиальная экзистентная позиция, означающая предельную разборчивость и твёрдость, готовность выразить неприятие и объявить войну всему упадническому, недостойному. В первом случае ненависть пагубна, деструктивна и лишь опустошает человека, лишая его любви и только глубже погружая в эгоизм. Во втором же она, напротив, парадоксальным образом созидательна. Здесь она связана с любовью – любовью к «дальному»: «призракам», идеалам. В данном случае она получает особую, охранительную роль, функцию защиты высших инстанций и является священным дериватом воли к жизни. Ницшеанское учение радикалистично: истинной любви нет без готовности отринуть всё нездоровое, сказать категорическое «нет». Подобную позицию мы встречаем и у Н.А. Бердяева, у которого находим аналогичную конвергенцию тех же тем, что и у Ницше, хотя и с некоторой терминологической разницей. Первая выражена в апологии «творческого» эгоизма, а вторая – в неприятии социальных аспектов бытия, нивелирующих духовность и творческий поиск. Что касается первого момента, он сходным образом разводит полярности: «эгоизм умственного творчества» и «эгоизм наслаждений», понятия «личность» и эгоистическое «я». [Бердяев Н. "О рабстве и свободе человека."]. Что до момента второго, тексты Бердяева проникнуты неприязнью к обыденности, «объективации» мира как таковой, вступающей в противоречие с духовными аспектами жизни, личностным становлением. У русского философа мы не находим воинственной экспрессии, как у Ницше; он более взвешен и созерцателен. Однако эта разница больше похожа на стилистическую, индивидуально-характерологическую, нежели мировоззренческую. Впрочем, и Бердяев бывает резок, и мы находим в его текстах, например, такие слова: «Во имя творчества я мог быть жестоким» [Бердяев Н. "О рабстве и свободе человека."]. У Бердяева также, подобно ницшеанству, мы обнаруживаем сплетение ещё двух тем: это любовь и сострадание. Ницшеанская любовь не допускает жалости, ей чуждо милосердие: она тверда и непреклонна, отсекает всё слабое, давая ему «упасть». Для Бердяева соотношение любви и жалости также представляет собой вопрос сложный. В его текстах можно узреть и моменты сомнений: «Во мне всегда происходила борьба между охранением моего творчества и жалостью к людям» [Бердяев Н. "О рабстве и свободе человека."]. Однако именно Бердяев вводит в круг антропологических категорий «любовь-жалость», каритативную любовь, как особый род бескорыстной, «дающей» любви, противопоставленной эросу, любви «берущей», способной на безжалостность и жестокость. Оставаясь христианским философом, Бердяев не видит противоречия между персоналистическими отношениями с ближним и личностным становлением, собственной духовной ипостасью. Он восстанавливает тот ценностный баланс, которого не достаёт учению Ницше. Неоценимой заслугой Ницше, тем не менее, продолжает оставаться совершенный им переворот в ценностях, его философская ревизия традиционного понятия любви. Его учение, несущее в себе и мизантропологический оттенок, остаётся, тем не менее, учением о любви, о почитании наиболее ценного, что есть в человеческой природе. Оно есть торжество духовной природы человека, надежда на осуществление его высших потенций, на реализацию

его нравственного возрождения и расцвета. И тот проблеск «безумия», которое, по словам самого Ницше, должно быть «привито» людям, служит лишь усилением пафоса духовного совершенствования, за которое отчаянно боролся философ. И в этом «безумии» есть необходимый максимализм: человеку нужны высокие цели, возносящие его над прагматизмом обыденного существования. В этом состоит главный залог духовного здоровья – как отдельных людей, так и наций, государств, человечества в целом.

На этом мы и заканчиваем рассмотрение философии любви. Этот раздел будет, я полагаю, самым обширным, и в тоже время значимым.

ЛЮБОВЬ В РЕЛИГИИ.

Большое влияние на развитие любви оказало христианство, которое даже называет себя «религией любви». Любовь, наряду с верой и надеждой, провозглашается в нём божественной ценностью. Правда, сам Иисус Христос предпочитал говорить о любви преимущественно в моральном аспекте, хотя и признавал естественность влечения полов друг к другу. Он исходил из той истины, что «оставит человек отца своего и мать и прилепится к жене своей, и будут два одною плотью, так что они уже не двое, но одна плоть. Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает» (Библия. От Марка, глава 10: стих 6-9). Поэтому Христос осуждал развод, ибо «всякий разводящийся с женою своею и женящийся на другой прелюбодействует; и всякий женящийся на разведенной с мужем прелюбодействует» (Библия, от Луки, главы 16, 18). Принимая институт брака, он, тем не менее, предлагал человеку, ищущему Царства Небесного, воздержание от половых отношений, хотя признавал, что «не все вмещают слово сие, но кому дано» (Библия от Матфея, глава 19: стих 11). Однако Христос не проявлял ни нетерпимости к человеческим слабостям, ни недоброжелательства к женщинам, что ясно следует из его слов, сказанных прелюбодейке, спасенной им от побития камнями: «...Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши» (Библия от Иоанна, глава 8: стих 11).

Двойственное отношение к любви, представленное в «Евангелиях», было развито апостолом Павлом. С одной стороны, ему принадлежит одна из лучших речей, произнесенных во славу любви. «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, – проповедует апостол, – а любви не имею, то я – медь звенящая, или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, – нет мне в том никакой пользы» (1-е коринф. 13: 1-8). С другой стороны, апостол утверждает: «...Хорошо человеку не касаться женщины. Но, в избежание блуда, каждый имей свою жену, и каждая имей своего мужа» (1-е коринф. 7: 1-2). Павел, как и некоторые святые раннего христианства, будучи сторонником безбрачия, т.е. полного отказа от половых отношений, допускал последние для мирян как необходимое условие деторождения в браке, освященном церковью. В то же время он выступал с идеей жесткой иерархии в отношениях между полами, отсутствующей в учении самого Христа, в евангельский период жизни которого мать играла более важную роль, чем его «земной отец» Иосиф. «...Всякому мужу глава Христос, – поучает апостол, – жене глава – муж, а Христу глава – Бог. ...Ибо не муж от жены, но жена от мужа; и не муж создан для жены, но жена для мужа» (1-е коринф. 11: 3, 8-9).

Раннее христианство, несомненно, повысило место и роль женщины в обществе, воспринимало ее как личность, но до признания ее равенства с мужчиной было очень далеко. Женщина, на словах объявляемая «сестрой во Христе», на деле остается служанкой мужчины. Более того, как носительница первородного греха, наследница Евы, которая ввела в соблазн Адама, она считается более «нечистым» существом, чем мужчина. «Это ты, – обличал ее Тертуллиан, – создала вход для дьявола, ты сломала печать с того дерева и ты же обманула того, к кому не смог приблизиться дьявол! Так легко ты низвергнула мужчину, образ и подобие Бога. Ради твоей вины, должен был умереть также Сын Божий». Святой Антоний утверждал, что женщина «глава преступления, рука дьявола. Когда ты видишь женщину, то знай, что перед тобой не человек, не дикий зверь, а дьявол самолично» [Сосновский А.В. "Очерки истории половой морали" стр 83]. Одним из проявлений женоненавистнических настроений в церкви было то, что на Маконском соборе (585 г.) «поднялся кто-то из епископов и сказал, что нельзя называть женщину человеком» [Григорий Турский "История франков." 230]. В этой связи интересна эволюция в западном христианстве образа Марии Магдалины, которая из ученицы Христа, удостоенной чести первой увидеть Спасителя после его воскресения, превращается в следующую за ним раскаявшуюся блудницу.

Таким образом, христианство, с одной стороны, возвысило понимание любви до ее осмысления как духовной связи личностей, восходящих в своем единении к Богу. С другой стороны, оно принизило чувственно-телесную основу любви, не видя в ней различия между чувственной радостью человека и «скотским наслаждением». Возможно, такое отношение к любви связано с присущим этой религии убеждением, что любовь человека к ближнему является проекцией его любви к Богу и не должна оскверняться внесением в неё плотского начала.

Любовь на арабском Востоке

Отношение к любви между полами в странах Ближнего и Среднего Востока было обусловлено религией ислама, возникшей в начале VII века у арабских племен, населявших Аравийский полуостров. В Коране уделяется значительное внимание отношениям между полами, а сура 4 этой книги, священной для мусульман, называется «Женщины». Коран предписывает мужчинам заботиться о женщинах – матерях, сестрах, женах, дочерях и племянницах – и проявлять в отношении к ним справедливость. «Не разрешается вам, – говорит пророк Мухаммед мусульманам, – наследовать женам по принуждению. И не препятствуйте им уносить часть того, что вы им даровали, разве что они совершат мерзость очевидную. Обходитесь с ними достойно. Если же вы их ненавидите, то, может быть, что-либо вам и ненавистно, а Аллах устроил в этом великое благо».

Вместе с тем в Коране не подлежит сомнению, что мужчины имеют власть над женщинами. «Мужья стоят над женами, – говорится в этой книге, – за то, что Аллах дал одним преимущество перед другими, и за то, что они расходуют из своего имущества. И порядочные женщины благоговейны, сохраняют тайное в том, что хранит Аллах. А тех, непокорности которых вы боитесь, увещайте и покидайте их на ложах и ударяйте их. И если они повинятся вам, то не ищите пути против них...». С идеей превосходства мужского пола связано дозволение пророка мужчинам жениться на двух, трех и четырех женщинах, при условии, что они могут их обеспечить. Понятно,

что о том, чтобы разрешить состоятельным женщинам иметь нескольких мужей, не могло быть и речи. В отдельных местах признается, хотя и в более слабой форме, чем в христианстве, связь женского начала с врагом рода человеческого: «А кто придает Аллаху сотоварищей, тот заблудился далеким заблуждением. Они призывают помимо Него только женский пол; они призывают только сатану, отступника».

Специфичным здесь является то, что должное отношение мужчины к женщине в Коране показывается через призму имущественных отношений, весьма тщательно прописанных. При этом, по мнению некоторых ученых, как в Коране, так и в шариате (свод предписаний ислама) реальная забота о защите имущественных прав женщины сочетается с невысокой оценкой ее как личности. Так В.В. Бартольд признавая, что «имущественные права женщины обеспечены шариатом в большей степени, чем многими европейскими сводами законов», утверждал, что, «женщина при исламе с самого начала оказалась в более приниженном положении по отношению к мужчине, чем была раньше». Он ссылается, например, на то, что, когда Мухаммед в 630 г. вступил в Мекку во главе войска мусульман, он принял в народном собрании присягу сначала от мужчин, а потом от женщин. Эта женская присяга стала чуть ли не единственным в истории ислама примером массового участия женщин в общественной жизни.

В первый век ислама женщины еще могли выступать с общественно значимой инициативой. Так, после убийства халифа Османа вдова пророка Аиша выступила против нового халифа Али и призвала жителей своего города либо воевать с ним, либо остаться в своих домах. Горожане сказали на это: «Пророк велел мужчинам сражаться, а женщинам сидеть дома; она делает то, что пророк велел нам, и велит нам делать то, что пророк велел ей». В средние века происходило постепенное ограничение права женщин ходить наравне с мужчинами в мечети. «Когда явилось стремление лишить женщин права участия в общественном богослужении, – пишет В.В. Бартольд, – даже богословы видели в этом стремлении недопустимое новшество; тем не менее, оно везде одержало верх» Одновременно понижалась и степень свободы женщины в ее частной жизни.

Такое изменение положение женщины было во многом связано с арабским завоеванием Ирана (652 г.), которое оказало двойственное влияние на арабскую культуру в целом и на отношения между полами в частности. С одной стороны, заимствование у иранцев гаремного быта, пришедшего на смену арабским родовым обычаям, по существу, ограничило женской половиной дома «жизненный мир» мусульманской женщины. С другой стороны, знакомство с богатыми культурными традициями покоренной ими Персии значительно расширило духовный кругозор арабских завоевателей. Благодаря синтезу двух восточных традиций появилась целая плеяда выдающихся поэтов мусульманского Востока, создавших возвышенные и чувственные, страстные и нежные, веселые и печальные стихи о любви. Арабо-персидская поэзия донесла до нас образы страстных влюбленных – Фархада и Ширин, Лейлы и Меджнуна, – которые оказали опосредованное влияние на любовную рыцарскую поэзию Западной Европы. При этом в арабско-персидской поэзии, как и в поэзии менестрелей и трубадуров, женщина ставилась на ту высоту, которой она не обладала в прозе жизни

ЛЮБОВЬ В ТЕАТРЕ

Так как тема конкретной любви в истории театра появилась далеко не сразу, придётся вначале поведать всю историю самого театра, для понимания пластичности театрального направления.

Развитие театра всегда было неотделимо от развития общества и состояния культуры в целом, — с особенностями общественного развития были связаны его расцвет или упадок, преобладание в театре тех или иных художественных тенденций и его роль в духовной жизни страны.

Театр родился из древнейших охотничьих, сельскохозяйственных и ритуальных празднеств, в аллегорической форме воспроизводивших явления природы или трудовые процессы. Однако обрядовые действия сами по себе ещё не были театром: как считают искусствоведы, театр начинается там, где появляется зритель, — он предполагает не только общие усилия в процессе создания произведения, но и коллективное восприятие, и своей эстетической цели театр достигает лишь в том случае, если сценическое действие находит отклик у зрителей.

На ранних стадиях развития театра — в народных празднествах — пение, танец, музыка и драматическое действие существовали в неразрывном единстве; в процессе дальнейшего развития и профессионализации театр утратил свой первоначальный синкретизм, образовались три основных вида: драматический театр, оперный и балетный, а также смешанные формы.

Древнегреческий театр родился из мистерий, посвященных богам-покровителям земледелия, в первую очередь Дионису: в ходе посвящённых ему празднеств хор «сатиров», одетых в козлиные шкуры, распевал песни (дифирамбы), содержание которых составляли мифы дионисийского круга. От хора сатиров произошло и слово «трагедия» (буквально — «песнь козлов»). Годом рождения мирового театра считается 534 г. до н. э., когда афинский поэт Феспид во время Великих Дионисий наряду с хором использовал одного актёра-декламатора. Декламатор, которого в VI веке до н. э. называли «гипокритом» («ответчиком» или «комментатором»), мог вступать в диалог с хором, изображать по ходу повествования различных персонажей мифов, и таким образом к диалогу примешивались элементы актёрской игры. Позже Эсхил добавил к хору второго актёра-декламатора, а Софокл третьего, — в V веке до н. э. «гипокриты» уже могли общаться не только с хором, но и между собой, что сделало возможным драматическое действие, независимое от хора, и в результате — преобразование хора сатиров в драму.

Греческий театр в Таормина, Сицилия

В те времена существовали пьесы только двух жанров — трагедии и комедии. Писались они чаще всего на мифологические или исторические сюжеты. Все роли играли мужчины. Актёры выступали в огромных масках и на котурнах. Декораций не было. Женщины (исключая гетер) не всегда и не везде допускались на представления, особенно на комедию, и сидели, как правило, отдельно от мужчин. В Греции профессия актёра считалась престижной, а в Риме — позорной (поэтому выступления Нерона так шокировали его приближённых).

Знаменитые драматурги того времени: Эсхил, Софокл, Еврипид, которых называют отцами греческой трагедии, Аристофан — отец комедии. В Риме можно отметить Плавта комедиографа и Сенеку, который обрабатывал произведения Еврипида.

До нас дошли многие пьесы древнегреческих авторов, несколько пьес об Ипполите, трагедия Эсхила «Прометей прикованный», несколько пьес об Электре, трилогия «Орестея» и другие.

В Греции между драматургами проводились соревнования (агон), при выборе победителя учитывалось мнение публики.

В Древнем Риме были популярны ателланы, короткие фарсовые представления в духе буффонады.

Наряду с официальным существовал также античный народный театр, в котором выступали бродячие комедианты — флаки и мимы. Они разыгрывали примитивные пьески бытового, развлекательного, сатирического, часто непристойного содержания на улицах и площадях, актеры были без масок, в представлении могли участвовать женщины.

Европейский театр Править
См. также: Театр в Западной Европе
Средневековье Править

Английский средневековый театр, гравюра XIX в.

После падения Римской империи античный театр был забыт: ранние идеологи христианства осуждали лицедейство, и не только актёры, музыканты и «плясуны», но и все «одержимые страстью к театру» исключались из христианских общин. Средневековый театр фактически рождался заново, из народных обрядов и религиозных праздников — инсценировок церковных служб.

К языческим крестьянским праздникам и связанным с ними традиционным играм восходит искусство средневековых гистрионов — бродячих актёров, которые могли быть одновременно и танцорами, и певцами, и рассказчиками, и дрессировщиками животных, гимнастами и фокусниками, играть на самых разнообразных инструментах. К искусству гистрионов восходит фарс, ставший неизменной составной частью городских мистериальных представлений.

Некоторые предполагают, что в противовес языческим, церкви западно европейских вырабатывали собственные обряды, которые придавали их учению действенную иллюстративность. Уже в IX веке в Западной Европе в день Рождества священники изображали евангельских пастухов, идущих в Назарет, происходил краткий диалог между ними и священником, служившим мессу, — диалогизация службы в своём развитии открывала возможности для драматического действия. В XI веке на Пасху и в Рождество уже разыгрывались настоящие представления.

Постепенно литургическая драма становилась более действенной, более содержательной, наполнялась психологическими переживаниями; тенденция к

реалистической трактовке евангельских сюжетов и образов, отразившаяся и в оформлении представлений, и в бутафории, противоречила целям церковной службы, и в 1210 году литургическая драма была изгнана из церкви, — в дальнейшем представления давались на паперти, что позволило участвовать в них не только клирикам, но и горожанам.

Во второй половине XIII века получили широкое распространение представления, посвящённые житиям святых — миракли, которые от собственно евангельских сюжетов отличались и более «бытовым» оформлением. В это же время появились и светские пьесы, в большей степени, чем миракли, связанные с народными фольклорными представлениями, — известны, в частности, «Игра о беседке» и «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля.

Одновременно в городах, независимо от церкви, зарождался жанр мистерий — массового, площадного, самодеятельного искусства. Мистерии были частью городских торжеств, которые устраивались в ярмарочные дни, абстрактные церковные сюжеты обретали в них национальный колорит.

Эпоха Ренессанса

Театр эпохи Ренессанса родился в Италии, где дольше, чем в других странах, существовала литургическая драма и относительно поздно, лишь в середине XV века, появился итальянский аналог мистерий — «*rapresentazioni sacre*». Во Флоренции тексты для этих представлений писали крупные поэты-гуманисты — Фео Белькари, Луиджи Пульчи и сам Лоренцо Медичи. Увлечённые античной литературой и философией гуманисты поначалу прививали, насколько это было возможно, античный дух священным представлениям, вплоть до использования в мистериях языческих сюжетов, в частности мифа об Орфее.

Параллельно развивалась другая тенденция: в 70-х годах XV века Помпонио Лето в Риме возродил античный римский театр, — со своими учениками он ставил на языке оригинала сочинения Сенеки, Плавта и Теренция. Опыт Лето быстро распространился по всей Италии, и, поскольку латынь была понятна не всем, вскоре появились переводы древнеримских авторов на итальянский язык. Две формы итальянского театра — античные комедии в итальянских переводах (и оригинальные пьесы, долгое время носившие откровенно подражательный характер) и мистерии на мифологические сюжеты — постепенно сближались, заимствовали одна у другой элементы драматургической техники и сценического воплощения.

С распространением мистерий в Италии было связано появление первых театральных коллективов на рубеже XV—XVI веков, поначалу в виде любительских содружеств, которые со временем превращались в полупрофессиональные: ремесленники и представители интеллигенции собирали труппу, когда был спрос на представления, показывали их за плату в богатых домах и возвращались к своим прежним занятиям, когда спроса на представления не было. Важную роль в становлении итальянского профессионального театра сыграла падуанская труппа актёра и драматурга Анджело Беолько, члены которой, выступая в разных пьесах под одними и теми же именами, в одних и тех же костюмах, создавали неизменные типы (*tipi fissi*), — в этом отношении труппа Беолько предвосхищала комедию дель арте, появившуюся в середине XVI века, вскоре после его смерти. Однако в точном переводе с итальянского *commedia*

dell'arte в то время означала «профессиональный театр» — понятие «комедия масок» появилось позже.

На протяжении долгого времени спектакли играли во дворцах. Лишь в 20-х годах XVI века начали появляться специальные театральные здания, при этом принципы постройки заимствовались у Витрувия: как и в Древнем Риме, зрительный зал строился в виде амфитеатра.

Новый итальянский театр родился как придворный, однако очень скоро завоевал популярность в самых широких слоях итальянского общества, к интересам и вкусам которых он начал приспосабливаться на рубеже XV—XVI веков: мифологические сюжеты постепенно уступали место сюжетам из современной жизни, которые, в свою очередь, диктовали и новые принципы оформления спектаклей, и иной стиль актёрской игры.

Комедия дель арте, благодаря постоянным гастролям итальянских артистов, с конца XVI и на протяжении всего XVII века стала популярна в Испании, Франции, Англии и Германии.

В эпоху Ренессанса в Италии зародились также опера и балет. Вначале в мистериях появилась эпизодически вводимая музыка, позднее музыка стала сопровождать всё действие. В середине XVI века были популярны пасторали, которые сопровождались хоровым пением. В конце XVI века появились произведения с одноголосым пением (монодия).

В 1637 году в Венеции был открыт первый оперный театр.

Первыми оперными композиторами были Якопо Пери, Клаудио Монтеверди и др. Первые балеты ставились при дворе для развлечения придворной знати. Хореография была создана на основе придворных танцев.

В XV веке одним из первых мастеров танца был Доменико да Пьяченца. Он занимался танцами вместе со своими учениками Антонио Корназани и Гульельмо Эбрео, а также обучал этому искусству итальянскую знать. Да Пьяченца написал труд под названием «De arte saltandi et choreus ducendi» («Про искусство танца и ведение танцев»).

В 1489 году Джан Галеаццо Сфорца женился на Изабелле Арагонской в Тортоне. В честь свадьбы было дано грандиозное представление, были организованы танцы по сюжету о Ясоне и аргонавтах. Зрелище получилось настолько впечатляющим, что подобные представления стали устраивать и в других местах.

В XVI веке в северной Италии появились грандиозные представления — *spectaculi*. Они включали не только танцы, но и конные представления и битвы. Екатерина Медичи принесла интерес к танцам во Францию. Она же была первым спонсором балетов, и устраивала грандиозные *spectaculi*. Одним из заметных был «Польский балет» (*Le Ballet des Polonais*), который был поставлен к визиту польских послов в 1573 году.

Первые балеты включали не только танцы, но и разговоры и элементы драмы. Постепенно танец вытеснил из балета элементы драмы. Во Франции балет сформировался как отдельный жанр. Балетные представления теперь давали не

только при дворе, но и в театрах. Дворяне, включая Людовика XIV, исполняли в балете роли разной важности.

В 1585 году в Вероне открылся театр Олимпико с просцениумом.

В театре Востока сохранились древние архаичные традиции драматического, кукольного, музыкального театров. Это одинаково верно и для театра Индии, театра Японии, Китая, Вьетнама, театра Индонезии.

Театр в России

В России театр родился поздно — лишь во второй половине XVII века. Однако в православной церкви были приняты инсценировки отдельных служб — Пещное действо и Шествие на осляти. Эти обряды совершались не позднее, чем с начала XVI столетия. Скоморошество, зародившееся ещё в XI веке, жестко осуждалось Церковью и было официально запрещено в 1648 году указом Алексея Михайловича; города не обладали достаточной самостоятельностью, чтобы своими силами устраивать представления, аналогичные западноевропейским мистериям, — театр в Россию был импортирован из Западной Европы. В 1672 году был создан первый придворный театр, однако он просуществовал всего несколько лет. К этому же времени относится возникновение так называемого «школьного театра» — театра при духовных учебных заведениях; первое упоминание относится к 1672 году, когда в Киево-Могилянской академии была поставлена мистерия «Об Алексее человеке Божиим». В 1687 году в Заиконоспасском монастыре в Москве была основана Славяно-греко-латинская академия, при которой также был создан театр.

Театр в США

Основное развитие театра США приходится на колониальный период и основывается на западноевропейских театральных традициях. Ключевое отличие — вклад в театральное искусство со стороны чернокожего населения Америки, который обнаруживается начиная с XIX века, но основное значение приобретает только с 1920-х годов.

ЛЮБОВЬ В ЛИТЕРАТУРЕ

Античная литература

Античная литература (от латинского *antiquus* — древний) — литература древних греков и римлян, которая развивалась в бассейне Средиземного моря (на Балканском и Апеннинском полуостровах и на прилегающих островах и побережьях). Её первые письменные памятники, созданные на диалектах греческого языка и латыни, относятся к I тысячелетию до н.э. Античная литература состоит из двух национальных литератур: древнегреческой и древнеримской. Исторически греческая литература предшествовала римской.

Одновременно с античной культурой в бассейне Средиземного моря развивались другие культурные ареалы. Античная культура стала основой всей западной цивилизации, искусства, философии и науки.

Параллельно с античной развивались другие древние культуры и, соответственно, литературы: древнекитайская, древнеиндийская, древнеиранская. Древнеегипетская литература переживала на тот момент период расцвета.

Но их мы рассматривать не станем, так как это уже совсем другая история и другая культура, нам же интересна цивилизация.

В античной литературе сформировались основные жанры европейской литературы в их архаических формах и основы науки о литературе. Эстетическая наука античности определила три основные литературные рода: эпос, лирику и драму (благодаря Аристотелю), эта классификация сохраняет своё базовое значение и поныне. Что же присуще античной литературе? В этом мы сейчас разберёмся.

1. Мифологичность

Для античной литературы, как и для каждой литературы, берущей своё начало от родового общества, характерны специфические черты, резко отличающие её от современного искусства.

Древнейшие формы литературы связаны с мифом, магией, религиозным культом, ритуалом. Пережитки этой связи с тёмным временем можно наблюдать в литературе античности вплоть до времен её упадка.

2. Публичность

Античной литературе также присущи публичные формы существования. Её наивысший расцвет приходится на докнижную эпоху. Поэтому название «литература» к ней применяется с определённым элементом исторической условности. Однако именно это обстоятельство обусловило традицию включать в литературную сферу также достижения театра. Лишь в конце античности появляется такой «книжный» жанр, как роман, предназначенный для персонального чтения. Тогда же закладываются первые традиции оформления книги (сначала в виде свитка, а затем тетради), включая иллюстрации.

3. Музыкальность

Античная литература была тесно связана с музыкой, что в первоисточниках, безусловно, может быть объяснено через связь с магией и религиозным культом. Те же поэмы Гомера, басни Эзопа, Софокловские писание и другие эпические произведения пелись мелодичным речитативом в сопровождении музыкальных инструментов и простых ритмических движений. Постановки трагедий и комедий в афинских театрах оформляли как роскошные «оперные» спектакли. Лирические стихи пелись авторами, которые таким образом выступали одновременно ещё и как композиторы и певцы. К сожалению, от всей античной музыки до нас дошло несколько разобшённых фрагментов. Какое-либо представление о поздней античной музыке может дать григорианский хорал (литургическая монодия римско-католической церкви, берёт корни в мелодии античности)

4. Стихотворная форма

Определённой связью с магией можно объяснить чрезвычайную распространённость стихотворной формы, которая буквально царил во всей античной литературе. Эпос произвёл традиционный неторопливый размер гекзаметр, большим ритмическим разнообразием отличались лирические стихи; трагедии и комедии также писались стихами. Даже полководцы и законодатели в Греции могли обращаться к народу с речами в стихотворной форме. Рифмы античность не знала. В конце античности возникает «роман» как образец прозаического жанра.

5. Традиционность

Традиционность античной литературы была следствием общей замедленности развития тогдашнего общества. Наиболее новаторской эпохой античной литературы, когда сложились все основные античные жанры, было время социально-экономического подъёма VI — V века до н. э. В другие века изменения не ощущались, или воспринимались как вырождение и упадок: эпоха становления

полисного строя сучала по общинно-родовой (отсюда гомеровский эпос, созданный как развёрнутая идеализация «героических» времён), а эпоха крупных государств — по полисным временам (отсюда — идеализация героев раннего Рима в Тита Ливия, идеализация «борцов за свободу» Демосфена и Цицерона в период Империи). Система литературы казалась неизменной, и поэты последующих поколений пытались идти путём предыдущих. У каждого жанра был основоположник, давший его совершенный образец: Гомер — для эпоса, Архилох — для ямба, Пиндар или Анакреонт — для соответствующих лирических жанров, Эсхил, Софокл и Еврипид — для трагедии т. д. Степень совершенства каждого нового произведения или писателя определялась степенью приближения к этим образцам.

6. Жанровость

Из традиционности следует и строгая система жанров античной литературы, которой была проникнута и последующая европейская литература и литературоведение. Жанры были чёткими и устойчивыми. Античное литературное мышление было жанровым: когда поэт брался писать стих, то каким бы индивидуальным по содержанию он ни был, автор с самого начала знал, к какому жанру произведение будет принадлежать и к какому древнему образцу следует стремиться. Жанры делились на более древние и более новые (эпос и трагедия — идиллия и сатира). Если жанр заметно менялся в своём историческом развитии, то выделялись его давние, средние и новые формы (так подразделялась на три этапа аттическая комедия). Жанры различались на более высокие и более низкие: высшими считались героический эпос и трагедия. Путь Вергилия от идиллии («Буколики») через дидактический эпос («Георгики») до героического эпоса («Энеида») явно осознавался поэтом и его современниками как путь от «низших» жанров к «высшим». Каждый жанр имел свою традиционную тематику и топику, обычно весьма неширокую.

7. Особенности стиля письма

Система стилей в античной литературе полностью подчинялась системе жанров. Для низких жанров был характерен низкий стиль, близкий к разговорному, высоким — высокий стиль, который формировался искусственно. Средства формирования высокого стиля были разработаны риторикой: среди них различались отбор слов, сочетание слов и стилистические фигуры (метафоры, метонимии и т. п.). Например, учение об отборе слов рекомендовало избегать слов, которые не применялись в предыдущих образцах высоких жанров. Учение о сочетании слов рекомендовало переставлять слова и членить фразы для достижения ритмичного благозвучия.

8. Мировоззренческие особенности

Античная литература сохраняла тесную связь с мировоззренческими особенностями родового, полисного, государственного строя и отражала их. Греческая и частично римская литература демонстрируют тесную связь с религией, философией, политикой, моралью, ораторским искусством, судопроизводством, без которых их существование в классическую эпоху теряло весь свой смысл. В пору своего классического расцвета они были далеки от развлекательности, лишь в конце античности стали частью досуга. Современная служба в христианской церкви унаследовала некоторые особенности древнегреческого театрального представления и религиозных мистерий — вполне серьёзный характер, присутствие всех членов общины и их символическое участие в действе, высокая тематика, музыкальное сопровождение и зрелищные эффекты, высоконравственная цель духовного очищения (катарсиса по Аристотелю) человека.

С особенностями античной литературы, полагаю, мы разобрались, теперь же стоит перейти к основному - к идейной наполненности.

В античных литературных трудах выступают 2 основные идеи:

Античный гуманизм

Античная литература сформировала духовные ценности, которые стали базовыми для всей европейской культуры. Распространённые во времена самой античности, они полтора тысячелетия претерпевали гонения в Европе, но потом вернулись. К таким ценностям относятся, прежде всего, идеал активного, деятельного, влюблённого в жизнь, одержимого жаждой знания и творчества человека, готового самостоятельно принимать решения и нести ответственность за свои поступки. Античность считала высшим смыслом жизни счастье на земле.

2. Возвышение земной красоты

Греки разработали понятие об облагораживающей роли красоты, которую они понимали как отражение вечного, живого и совершенного Космоса. Согласно материальной природе Вселенной они и красоту понимали телесно и находили её в природе, в человеческом теле — внешности, пластических движениях, физических упражнениях, создавали её в искусстве слова и музыке, в скульптуре, в величественных архитектурных формах, декоративно-прикладном искусстве. Они открыли красоту морального человека, которого рассматривали как гармонию физического и духовного совершенства.

Именно греками и отчасти римлянами была выстроена, изобретена и придумана концепция красоты в любви, в созерцании и в жизни.

Именно ими была "изобретена" или же "открыта", зависит от предпочтений, любовь.

Также античная литература пережила 6 основных этапов развития:

1. Древнегреческая литература

Корни античной литературы уходят в глубину мифологического развития. Античная мифология и литература полны драматических сюжетов о борьбе богов и героев со злом и несправедливостью. Античность так ценит красоту мысли, мудрости, поэтического вдохновения, а также красоту подвига, который сопряжён с гибелью героя. Античная литература пронизана преклонением и восхищением перед красотой вдохновения, которая обладала поистине колдовской силой. Древнегреческую литературу можно разделить на следующие основные периоды литературного развития античного мира: доклассический или архаический; классический и эллинистический. К эллинистическому периоду античной литературы относится и римская литература, а потому его часть и называют эллинистически-римским периодом.

2. Архаика

Период архаики, или дописьменный период, увенчивается появлением «Илиады» и «Одиссеи» Гомера (VIII — VII век до н. э.). Развитие литературы в это время сосредоточено на ионийском побережье Малой Азии.

3. Классика

Начальный этап периода классики — ранняя классика характеризуется расцветом лирической поэзии (Феогнид, Архилох, Солон, Семонид, Алкей, Сапфо, Анакреонт, Алкман, Пиндар, Вакхилид), центром которой становятся острова ионийской Греции (VII — VI век до н. э.).

Высокая классика представлена жанрами трагедии (Эсхил, Софокл, Еврипид) и комедии (Аристофан), а также нелитературной прозой (историография — Геродот,

Фукидид, Ксенофонт; философия — Гераклит, Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель; красноречие — Демосфен, Лисий, Исократ). Её центром становятся Афины, что связано с подъёмом города после славных побед в греко-персидских войнах.

Классические произведения греческой литературы созданы на аттическом диалекте (V век до н. э.).

Поздняя классика представлена произведениями философии, историософии, театр же теряет своё значение после поражения Афин в Пелопоннесской войне со Спартой (IV века до н. э.).

4.Эллинизм

Начало этого культурно-исторического периода связано с деятельностью Александра Македонского. В греческой литературе происходит процесс кардинального обновления жанров, тематики и стилистики, в частности возникает жанр прозаического романа.

Афины в это время теряют культурную гегемонию, возникают новые многочисленные центры эллинистической культуры, в том числе на территории Северной Африки (III век до н. э. — I век н. э.). Этот период отмечен школой александрийской лирики (Каллимах из Кирены, Феокрит, Аполлоний Родосский) и творчеством Менандра.

5.Древнеримская литература

В этот период на арену литературного развития выходит молодой Рим. В его литературе выделяют:

- Этап республики, который завершается в годы гражданских войн (III—I век до н. э.), когда творили такие виртуозы слова и акробаты пера, как Плутарх, Лукиан и Лонг в Греции, Плавт, Теренций, Катулл и Цицерон в Риме;
- «Золотой век» или период императора Августа, обозначенный в литературе именами Вергилия, Горация, Овидия, Тибулла, Проперция (I век до н. э. — I век н. э.)
- Литературу поздней античности (I—III века), представленную в основном Сенекой, Петронием, Федром, Луканом, Марциалом, Ювеналом, Апулеем.

6.Переход к средневековью

В эти века происходит постепенный переход к средневековью. Евангелия, созданные в I веке, знаменуют полный мировоззренческий перелом, предвестник качественно нового мироощущения и культуры. В последующие века латинский язык остается языком церкви. На варварских землях, принадлежавших Западной Римской империи, латинский язык существенно влияет на формирование молодых национальных языков: так называемых романских — итальянского, французского, испанского, румынского и др. и значительно в меньшей степени на формирование германских — английского, немецкого и др., которые наследуют от латинского написания букв (латиницу). На этих землях распространяется влияние римско-католической церкви.

Чтобы лучше представить роль темы любви в литературе античности, предлагаю рассмотреть 10 первых произведений мастеров того времени в хронологическом порядке:

1)«Илиада» ©Гомер

Датировка - VIII до н.э

Тема - описываются события Троянской войны. В основу, легли фольклорные сказания о подвигах древних героев. Есть место мимолётному упоминанию темы духовной любви.

2)«Одиссея» ©Гомер

Датировка - VIII до н.э.

Тема - рассказывается о приключениях мифического героя по имени Одиссей во время его возвращения на родину по окончании Троянской войны, а также о приключениях его жены Пенелопы, ожидавшей Одиссея на Итаке. Тема любви играет важную роль.

3)«Басни Эзопа»

Датировка - VI до н.э.

Тема - это сборник басен (из 426 коротких произведений) в жанрах басни, детской литературы, художественного вымысла, антологии. Тема любви не затрагивается.

4)«Агамемнон» ©Эсхил

Датировка - V до н.э.

Тема - Эсхил говорит о порочности сердец обитателей дворца, их жажде мести, гордости и самоуверенности. Ради удовлетворения своих низменных желаний герои готовы переступить через все нормы морали и нравственности, и это приводит их к гибели и дурной славе на века. Тема любви в основе.

5)«Хоэфоры» ©Эсхил

Датировка - V до н.э.

Тема - продолжение «Агменон»-а, как и следующее произведение. Тема любви основополагающая.

6)«Эвмениды» ©Эсхил

Датировка - V до н.э.

Тема - прямая связь с двумя вышестоящими произведениями. Тема любви любви в основе.

7)«История» ©Геродот

Датировка - V до н.э.

Заметка- это первое полностью сохранившееся историческое и вообще прозаическое произведение в европейской литературе.

Тема - история греко-персидских войн (вторая половина представляет собой последовательный исторический рассказ о греко-персидских войнах, заканчивающийся на известии о занятии эллинами Сеста в 479 г. до н. э.), автор попутно создаёт настоящую энциклопедию, содержащую географические, этнографические, естественно-исторические и литературные сведения. Первая половина содержит в себе рассказы о возвышении Персидского царства, о Вавилонии, Ассирии, Египте, Скифии, Ливии и прочее. Тема любви никак не затрагивается.

8)«Антигона» ©Софокл

Датировка - V до н.э.

Тема - «Антигона» написана на мифологический сюжет фиванского цикла. В трагедии «Антигона» Софокл показывает один из конфликтов современного ему общества — конфликт между родовыми неписаными законами и законами государственными.

9)«Царь Эдип» ©Софокл

Датировка - V до н.э.

Заметка - принята Аристотелем в «Поэтике» за идеал трагического произведения и сыграла огромную роль в истории античной драмы.

Тема - её героем стал человек, осознавший свою вину и казнящий себя за это.

Трагедийный финал в пьесе не связан со страстями и пороками самого главного героя, а предопределён свыше судьбой. Тема любви не затрагивается.

10) «Медея» © Еврипид

Датировка - V до н.э.

Тема - История Медеи является частью мифа о походе аргонавтов. Еврипид видоизменил традиционное сказание, сделав виновницей гибели детей саму Медею.

Традиционно виноваты в гибели были коринфяне, и ходила байка, что Еврипид сделал это изменение за крупную взятку от них. Тема любви затрагивается.

Думаю, не сложно проследить развитие темы любви и её зарождение.

ЛЮБОВЬ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЭПОХЕ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Если говорить о теме любви в Средневековье, то стоит упомянуть о том, что в это время противопоставлялись божественное и природное начала в человеке. Для средневековья характерно пренебрежительное отношение к эротической любви. В поэзии средних веков разных стран и периодов нетрудно обнаружить следы народных песенных жанров - трудовых, любовных, хвалебных и некоторых других песен.

Например, самый ранний жанр галисийско-португальской лирики - «песни о милом друге», слагавшиеся поэтами-мужчинами от лица влюбленных девушек.

Интересно, что многие художественные произведения средневековья стали затрагивать интимные отношения только в позднем Средневековье, так как только в этот период к столь пикантной теме начали относиться проще. Часто это были произведения юмористического и сатирического характера, главными героинями которых являлись неверные жены и распутные жрицы любви.

Одним из наиболее популярных юмористических жанров был фаблио (анекдот) - это короткий и комический эпизод о любовных похождениях или мошенничестве, рассказанные в прозе.

Двенадцатый же век называют веком романтических отношений, потому что именно в этот период в литературе и поэзии воспевалась чистая любовь. Трубадуры посвящали песни своим любимым женщинам и всегда были готовы доказать свою искренность. Считалось, что истинно-возвышенная любовь несовместима с чувственным наслаждением, поэтому влюбленные даже иногда укладывались вместе в постель обнаженными, чтобы, удержавшись от половой близости, доказать полноту своей любви.

Именно благодаря Средневековью появилась новая концепция любви - куртуазная любовь. Она часто поощряла измену супругов, потому что считалось, что «настоящей любви между мужем и женой быть не может».

Если верить куртуазному кодексу, то идеальная любовь - любовь безответная, порождающая страдание, которое в творчестве выливается в совершенное слово; красота которого возвращает радость в душу влюбленного. Основываясь на этом,

куртуазная этика считала печаль и уныние в глазах - величайшим грехом. Именно в эту эпоху появилась мысль о том, что поэт - это влюбленный, а влюбленный - это человек, сочиняющий стихи. Предметом трубадурской поэзии могла быть не только любовь утонченная, высокая, но и любовь безрассудная. Однако поэты никогда их не смешивали. Высокую любовь воспевали в кансонах. Низкой посвящали пастуреллы, альбы - расставание рыцаря со своей возлюбленной на заре. Центральное же место в творчестве провансальских поэтов-трубадуров занимает культ дамы.

Также в эпоху средневековья появляется слово «роман». Рыцарский же роман 12-13 века есть большое эпическое повествование в стихах рыцарский роман предполагает прежде всего вымысел, хотя и опирающийся на некоторые исторические факты. Авторы рыцарских романов хотели развлечь читателя, доставить ему эстетическое наслаждение. Другой обязательный элемент рыцарского романа - любовь. Впервые именно в рыцарских романах прозвучала мысль о том, что любовь - это великая сила, свободное и прекрасное чувство, ради которого следует отдать жизнь. Рыцарь в произведениях действует только в своих интересах, но отстаивает честь не только для себя, но и для своей возлюбленной. Новая рыцарская культура требовала от феодальной знати изысканного, вежливого поведения, воспитанности и умение служить «прекрасным дамам. Развитие рыцарской литературы, с ее культом любви и приоритетом личных отношений становится важным признаком индивидуализации героя.

Примером рыцарского романа есть красивая и печальная история любви Тристана и Изольды. Читая ее, мы понимаем, что даже запретная любовь преодолевает все препятствия.

В 13 веке происходит закат рыцарского романа. Это связано с развитием городской литературы. Примером может послужить «Роман о Розе» (аллегорический роман)- это история любви в жанре видения. Поэт во сне видит очень красивую розу, хочет ее сорвать и природа помогает ему в этом.

Эпоха Предвозрождения стала переходным этапом между философией христианства и Нового времени. Для этого периода характерны попытки вернуть эротической любви ее права, притесненные божественным авторитетом. Стремление к удовлетворению наслаждений, названными проявлениями человеческой природы, рассматривалось в качестве основного смысла любви.

Итак, литература возрождения начинает формироваться в Италии, на родине последнего поэта средневековья и первого поэта возрождения - Данте Алигьери. Ему был присущ стиль новизма - возвышение любви. В его биографической исповеди «Новая жизнь» мы видим душевные переживания автора, вызванных любовью к Беатриче - его музе. Здесь стоит отметить близость образов к образам куртуазной поэзии (божественная возлюбленная).

На создание самого главного творения его жизни - «Божественная комедия» его вдохновила тоже Беатриче. В данном произведении автор, то есть Данте Алигьери проходит Ад, Чистилище и Рай по просьбе своей возлюбленной.

Среди признанных литературных шедевров Предвозрождения можно, безусловно, выделить «Декамерон» и «Кентерберийские рассказы». Оба произведения отображают мир, в котором жены изменяют мужьям с любвеобильными студентами и развратными священниками и в котором проститутки являются неотъемлемыми участниками повседневной жизни.

Во Франции переходной к Возрождению фигурой был Франсуа Вийон. Он утверждает радость плотских удовольствий, развенчивает куртуазную идеализацию чувств, использует нелитературную лексику. Но в этом образе шута скрывается мечта об истинной любви. Его лирика пронизана противоречиями, мыслью о гибели красоты.

Здесь же, я вас оставляю ненадолго, и представляю вашему вниманию изумительный разбор пятнадцати ключевых произведений средневековой литературы, на который я наткнулся на сайте <https://arzamas.academy>

«Исповедь» Августина

Когда

Августин работал над «Исповедью» в 397–401 годах. Самая ранняя рукопись «Исповеди», Codex Sessorianus 55, хранится в Национальной библиотеке Рима и датируется V–VI веками.

Язык

Латинский.

Автор

Аврелий Августин (354–430) — один из крупнейших латиноязычных писателей поздней Античности, невероятно влиятельный в Средневековье — и чрезвычайно разносторонний, что неудивительно: его сохранившееся наследие больше, чем дошло до нас от любого из античных авторов. Августин был прежде всего епископом (в Гиппоне — ныне Аннаба на территории Алжира), и именно поэтому в центре его внимания оказывались сюжеты, напрямую связанные с его долгом наставлять паству, разъяснять боговдохновенные тексты, противостоять язычникам и еретикам, защищая ортодоксальное учение. Из «Исповеди» мы знаем об Августине как о юноше, воруящем груши и неспособном бороться с плотскими желаниями, — но на деле это произведение (как и второй его главный труд, «О граде Божием») создавалось уже сильно позже, когда он был авторитетнейшим богословом.

Исторический контекст

Августин вырос и провел большую часть жизни в Африке (Africa Proconsularis), южной провинции Римской империи, занимавшей территории современных Марокко, Алжира (именно там находились Тагаста, родной город Августина, и Гиппон с его епископской кафедрой — ныне Сук-Ахрас и Аннаба), Туниса и Ливии. На рубеже IV–V веков Римская империя простиралась от Испании до Евфрата и от Рейна до Судана. Управление столь огромной территорией обходилось Риму дорогой ценой — бесконечными войнами с варварскими народами на границах империи и между многочисленными претендентами на власть внутри нее.

В 395 году, после смерти императора Феодосия, империя окончательно распадается на две части: Восточную, с основными центрами в Константинополе, Антиохии

и Александрии, и Западную, где Рим постепенно уступал свои позиции Медиолану (Милану) и Триру. Римская Африка относилась к Западной империи; показательно, что Августин, достигший невероятных высот в латинской словесности, уже плохо знал греческий язык.

Вскоре после создания «Исповеди», в августе 410 года, вестготы захватывают Рим. В 430 году Августин умирает в Гиппоне, осажденном вандалами. Через 46 лет после его смерти Западная Римская империя прекращает свое существование.

Литературный контекст

После относительного затишья во II–III веках, латиноязычная литература в IV–V веках, прежде всего при Феодосии Великом, переживает настоящее возрождение: латинский язык стал элементом государственной и духовной идентичности. Благодаря грамматикам и риторам не прерывается мощная школьная традиция, которая способствует передаче культурных ценностей от поколения к поколению; постепенно появляется новая аристократия — аристократия образованности. Члены римского сената, лишённые какого-либо политического влияния, поддерживают развитие и сохранение латинской литературы, способствуя появлению достоверных изданий. Именно из этого круга выходит Симмах, последний крупный языческий оратор; этому кругу адресован масштабный исторический труд Аммиана Марцеллина, охватывавший период с 96 по 378 год.

Последним великим представителем римской поэзии можно считать Клавдиана, сделавшего блестящую придворную карьеру благодаря своим панегирикам и инвективам; незавершённым остался его мифологический эпос «О похищении Прозерпины».

К этому же времени относится появление Вульгаты — латинской Библии, принадлежащей перу Иеронима. Творения Иеронима и Августина — вершины христианской литературы той эпохи.

Жанр

В самых общих чертах «Исповедь» можно определить как духовную и интеллектуальную автобиографию. Но если в первых девяти книгах Августин действительно рассказывает историю своей жизни от рождения до крещения, которое он принял в 33 года, и до смерти своей матери Моники, то чисто интроспективная десятая книга и размышления о времени и творении (книги 11–13), представляющие собой развернутое толкование первых стихов Книги Бытия, нарушают, казалось бы, общую структуру автобиографического нарратива.

По-латински *confessio* (название труда Августина) — это не только исповедание грехов и веры, но и похвала Богу. С ним Августин ведет непрерывный диалог, превращая свое произведение то в покаянный, то в скорбный, то в хвалебный псалом. В нем соединяются прошлое, живущее в памяти как обобщение пути к Богу, настоящее — самопознание через наблюдение над своей душой — и будущее с надеждой обрести вечный покой в Боге. «Исповедь» — история возвращения блудного сына на родину, к любящему отцу, которое стало возможно только после обращения его к самому себе.

О чем

В основе повествования Августина о своей жизни лежат истории о его обращении — и далеко не сразу в христианство. Увлечшись философией в юности, после чтения Цицероновского диалога «Гортензий», Августин приступает к изучению Священного Писания, которое, однако, кажется ему «недостойным даже сравнения с достоинством Цицеронова стиля». Разочарование в Библии приводит Августина в секту манихеев, и десять лет своей жизни он вращается среди них, на короткое время увлекаясь астрологией. В Медиолане, куда он прибывает в надежде на продвижение в карьере, Августин общается с епископом Амвросием, познакомившим его с трудами неоплатоников, и присутствует на его проповедях, в которых тот применяет метод аллегорического толкования к библейским текстам. Августин обращается в христианскую веру, но откладывает свое крещение; он стремится к аскетическому идеалу христианина, но пока не способен отказаться от отношений с женщиной и страдает от собственной нерешительности и недовольства своей жизнью. Кульминационным эпизодом становится сцена в саду, где Августин слышит детский голос: «Возьми, читай!» В томе посланий апостола Павла первым стихом, попавшимся ему на глаза, оказывается Послание к римлянам 13:13–14: «Не в пирах и в пьянстве, не в спальнях и не в распутстве, не в ссорах и в зависти: оденьтесь в Господа Иисуса Христа и попечение о плоти не превращайте в похоти». Вскоре Августин принимает крещение и посвящает себя Церкви.

Яркий герой

Все это время рядом с Августином находится его мать Моника — одна из немногих женщин в поздней Античности, удостоившихся жизнеописания. Она была христианкой, и на протяжении всего повествования Августин вспоминает о ее переживаниях и молитвах за него. «Сын таких слез не погибнет», — говорит ей некий священнослужитель. Очевидно, рано потеряв мужа (Патриция не стало, когда Августину было около 17 лет), Моника повсюду сопровождает Августина; замечателен рассказ о ее путешествии в Италию, когда во время бури ей, сохранившей полное спокойствие, пришлось ободрять кормчих. В Медиолане она общается с Амвросием, в Кассициаке участвует в философских беседах. Умирает Моника в Остии, на обратном пути в Африку; прощание с ней, пожалуй, самая трогательная сцена в «Исповеди».

Источники

Римская литература знала множество форм самоизображения (Луцилий, Катулл, Гораций, Овидий с одной стороны и Цезарь и Цицерон с другой). Но Августин заново формирует жанр автобиографии, которая отныне стала описанием духовного развития автора. Предварительным этапом для этого послужила автобиографическая элегия Овидия («Скорбные элегии», книга IV, элегия X), в которой воспевается служение Музе как основа всей жизни, и роман Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел»: повествование в нем ведется от первого лица, а кульминационным эпизодом становится обращение главного героя в религию Изиды.

Элементы христианской автобиографии обнаруживаются в описании обращения апостола Павла в «Деяниях апостолов»; частично оно дается от первого лица (Деян. 26:4–23, 22:3–21). Теснее связь «Исповеди» с началом «Послания к Донату» Киприана,

в котором он рассказывает о своем крещении и упоминает о заблуждениях, препятствовавших ему в этом.

Последователи

Очень скоро после распространения рукописей «Исповеди» появляются произведения, написанные под непосредственным ее влиянием. Свою «Исповедь» пишет знаменитый святой Патрик, изобразивший себя грешником перед лицом Божьей милости; как и Августин, он использует множество библейских цитат и реминисценций, хотя стиль его прозы не представляется столь же отточенным.

С карманным изданием «Исповеди» не расстается Петрарка, а в «Старческих письмах» он рассказывает о своем опыте чтения августиновской автобиографии: из нее он выносит, помимо прочего, важную для него мысль о том, что Платон и Цицерон приблизили Августина к христианской вере.

О чтении «Исповеди» как о поворотном событии в жизни пишет в своей автобиографии Тереза Авильская, одна из самых выдающихся авторов в литературе испанского Золотого века. В первых девяти книгах «Моей жизни» она рассказывает о своем детстве, взрослении, болезнях, желании принять монашество — и оплакивает свою греховность. Десятая книга, как и у Августина, переходная; следующие 30 книг посвящены ее опыту мысленной молитвы и испытаниям и благам, посланным ей Богом.

С сознательной отсылкой к Августину называет свою автобиографию «Исповедью» Жан-Жак Руссо, намереваясь опровергнуть его представления о человеческой природе. И если Августин в начале «Исповеди» говорит о Боге и обращается к нему, то Руссо говорит только о себе самом.

Марсель Пруст, пожалуй, наиболее близок к Августину со своим интересом к механизмам памяти и культурным моделям, влияющим на индивидуальный опыт, со своей установкой на переосмысление прошлого в романном цикле «В поисках утраченного времени». Но принципиально расходятся конечные цели их воспоминаний, глубинного самоанализа: как и Августин, Пруст убежден, что мы должны обратиться к себе, чтобы найти внутри себя подлинный мир, но для него это наши воспоминания о прошлом, а не восхождение разума к Богу. Единственная сила, на которую полагается Пруст, он сам; бессмертие, его и его воспоминаний, может быть достигнуто только через литературное творчество.

В массовой культуре

Об Августине сочиняли песни Боб Дилан («I Dreamed I Saw St. Augustine») и Стинг («Saint Augustine in Hell»), с обстоятельствами его крещения знаком Гомер Симпсон («Homer takes baptism»: «The Simpsons», седьмой сезон, третья серия). А в 2010 году в Италии был снят двухсерийный байопик об Августине, основанный преимущественно на «Исповеди», — фильм далеко не блестящий, но замечательный уже самим фактом своего существования.

Новизна

В «Исповеди», книге, не знающей равных ни в древней, ни в позднейшей литературе, Августин создал психологический автопортрет невероятной глубины, в котором соединяется исповедь и полноценное произведение искусства, индивидуальное и типическое, подлинность его душевного и эмоционального опыта и литературное дистанцирование. Путем изменения и комбинирования прежних литературных форм он сконструировал новый жанр психологической автобиографии — и его ожидало большое будущее.

Цитата

«А юношей я был очень жалок, и особенно жалок на пороге юности; я даже просил у Тебя целомудрия и говорил: „Дай мне целомудрие и воздержание, только не сейчас“» (VIII, 7).

Что читать еще

В мировой литературе установилась классическая триада «Исповедей» — Августина, Руссо и Льва Толстого. Ключевые фигуры западной культуры пристально всматриваются в себя и описывают свой внутренний мир с почти безжалостной честностью. Через века они ведут диалог друг с другом: Руссо отказывается принять учение Августина о поврежденной первородным грехом человеческой природе, которую может спасти лишь Божественная милость; Толстой, в свою очередь, указывает «Исповедь» Руссо среди книг, оказавших на него наибольшее влияние в юности (известно, что пятнадцатилетним он носил медальон с портретом Руссо): идея «естественного», противопоставление природы и общества, природы и культуры оказываются для Толстого основополагающими.

«История моих бедствий» Абеяра

Когда

Приблизительно 1132 год.

Язык

Латинский.

Автор

Пьер Абеяра (1079–1142) — французский средневековый философ, богослов, преподаватель.

Исторический контекст

В Европе началось так называемое высокое Средневековье. Схизма 1054 года привела к образованию двух основных ветвей христианской церкви — католичества и православия, что, в частности, отразилось на богословской литературе, в которую после принятия монашества попытается внести свой вклад и Абеяра. Начинаются Крестовые походы, первый из которых (1096–1099) завершился отвоеванием Иерусалима у мусульман и основанием латинских королевств на Ближнем Востоке и пришелся на студенческие годы будущего философа. В Западной Европе — феодальная раздробленность и одновременно бурный рост городов, превращающихся в политические, торговые и интеллектуальные центры. Одним из них стал Париж, где и возшла звезда Абеяра. В Болонье основан первый университет (1088), в других европейских городах растут школы при соборах, которые в дальнейшем превратятся

в университеты. Появляются новые ордена — монашеские (цистерцианцы, камальдулы, гильбертинцы, кармелиты, картезианцы и др.) и духовно-рыцарские (тамплиеры, госпитальеры, Святого Гроба Господня, Калатравы, Сантьяго, Тевтонский и др.). Возникает новый архитектурный стиль — готика, свидетелем чего станет и монашествующий брат Пьер.

Литературный контекст

Возрождение XII века — время всплеска интереса к древнегреческим философам и ученым, чьи работы переводятся на латынь (Платон, Аристотель, Архимед, Птолемей, Гиппократ и др.), в том числе и с арабских переводов, о которых Абельяр будет вести дискуссии со своими студентами и племянницей каноника Фульбера. В Испании и на Сицилии выполняются переводы арабских научных трактатов (в том числе Авиценны и аль-Хорезми). Аббат Ключи Петр Достопочтенный, состоявший в дружеских отношениях как с Абельяром, в чьей судьбе он примет самое живое участие, так и с Элоизой, поручает Роберту Кеттонскому и другим перевод Корана («Lex Mahumet pseudoprophete»).

В виде куртуазных романов и поэм на национальных языках оформляются главные литературные сюжеты Средневековья (цикл о короле Артуре, цикл о святом Граале, легенда о Тристане и Изольде и т. д.). Один из основных авторов — Кретьен де Труа.

Под влиянием средневековой латинской и арабо-андалузской любовной лирики формируется поэзия трубадуров, оказавших влияние на развитие литературного провансальского языка. В Шампани их аналогами являются труверы, в землях немецкого языка — миннезингеры. Абельяр, по собственному своему признанию, также не был чужд сочинению произведений такого рода, которые пользовались популярностью среди студентов.

Складывается поэзия вагантов, странствующих клириков, затем студентов, сочинявших жанровые поэтические произведения на латинском языке.

Жанр

Абельяр написал эпистолярную автобиографию — то есть рассказал о своей жизни в виде писем к другу.

О чем

Успешный преподаватель философии Пьер Абельяр становится наставником юной девушки Элоизы. Вскоре интеллектуальная близость дополняется физической. Абельяр помогает беременной Элоизе сбежать в Бретань, где рождается их сын Пьер Астролябий. Он обращается к канонику Фульберу, дяде Элоизы, за согласием на брак и получает его. Сама Элоиза отказывается от супружества, полагая, что семейная жизнь помешает карьере возлюбленного. Брак все же освящается в Париже, Элоиза возвращается в дом дяди, который дурно с ней обращается. Абельяр увозит ее в женский монастырь, что Фульбер воспринимает как намерение расторгнуть брак. Слуги каноника оскопляют Абельяра. Они с Элоизой практически одновременно принимают постриг.

В монастыре Абеляр возвращается к преподавательской деятельности, пишет богословский трактат «О божественном единстве и троичности», подвергнутый осуждению на Суассонском соборе. Он становится причиной очередного скандала, утверждая, будто обитель Сен-Дени в Париже основал не Дионисий Ареопагит, а другой, менее значительный святой того же имени. Абеляр вынужден удалиться в пустынь, ученики следуют за ним — так образуется община Параклет. Монахи одного из бретонских монастырей избирают его настоятелем, но Абеляр, шокированный невежеством и дикими нравами братии, чувствует себя среди них лишним.

Элоиза стала приорессой женской обители, но аббат Сен-Дени Сугерий выгоняет монахинь. Абеляр приглашает Элоизу и верных ей сестер поселиться в Параклете.

Повесть заканчивается в момент, когда конфронтация Абеляра с братией достигает вершины и он в очередной раз вынужден искать приют.

Яркий герой

Пьер Абеляр, сын рыцаря из деревушки Ле Пале, на границе герцогства Бретонского и Франции, отказывается от военной карьеры, к которой изначально был уготован как старший сын, ради изучения философии. Блестящие интеллектуальные способности Абеляра в сочетании с непростым характером приносят ему не только восторженных поклонников, но и многочисленных недоброжелателей и врагов. Любовная история с Элоизой приводит его к физическому увечью, которое, по его собственному признанию, стало справедливым возмездием за совершенный грех, заставляя радикально изменить жизнь и принять монашество. Но и за стенами обители пылкий ум не находит покоя, а склонность к конфликтам приводит к осуждению на церковном соборе и уходу из одного монастыря, а затем и к сложностям в другом, настоятелем которого Абеляр был избран за несколько лет до «Истории моих бедствий».

Источники

«Исповедь» Аврелия Августина научила Абеляра, как можно откровенно рассказывать о своей жизни. А «Утешение философией» Боэция — размышления, в которых автор находил успокоение перед казнью, — дала образец того, как можно письменно осмыслить произошедшее и смириться с неизбежным.

Последователи

История Абеляра и Элоизы была известна многим средневековым писателям, например Жану де Мёну и Франсуа Вийону, — но литературное наследие философа было открыто лишь в XVII веке, а популярны его автобиография и переписка стали лишь в следующем столетии, повлияв, например, на стихотворение Александра Поупа «Элоиза Абеляру» (1717), созданное в форме письма Элоизы мужу из монастыря, или на роман Жан-Жака Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), который обращается к эпистолярному жанру с отсылками к истории Абеляра и Элоизы.

В массовой культуре

В «Простаках за границей» (1869) Марк Твен в сатирической форме повествует об истории любви Абеляра. В художественной форме переосмысливают любовную историю Элоизы и Абеляра в своих романах Джордж Мур («Элоиза и Абеляр», 1921),

Жанна Бурен («Премудрая Элоиза», 1966), Мэрион Мид («Похищенный рай», 1979; была экранизирована в 1988 году Клайвом Доннером), Род Рэндалл («La Paraclete», 2005), Жан Тэль («Héloïse, ouille!», 2015) и другие.

В фильме «Быть Джоном Малковичем» Спайка Джонза (1999) в одном из эпизодов в кукольном театре разыгрывается сценка из жизни Элоизы и Абеляра. Название фильма «Вечное сияние чистого разума» Мишеля Гондри (2004) — строчка из стихотворения Поупа «Элоиза Абеляру». В шестой серии пятого сезона «Клана Сопрано» (2004) несколько раз упоминаются Элоиза и Абеляр: их история сравнивается с романом Кармелы Сопрано и ученого.

Британская металлическая группа Seventh Angel написала песню «Abelard and Heloise», основанную на тексте переписки Элоизы и Абеляра. У лидера Pixies Фрэнка Блэка на альбоме «Devil's Workshop» есть песня «Heloise».

Новизна

Абеляр создал уникальный по интонации пример жизнеописания: в отличие от Августина, он писал не столько исповедь, сколько житие, при этом сознательно излагая факты так, чтобы формировать у читателя очень определенный образ себя. Его «История» изложена в виде писем к некоему воображаемому другу, чему не было прецедентов в мировой культуре: «...после утешения в личной беседе я решил написать тебе, отсутствующему, утешительное послание с изложением пережитых мною бедствий, чтобы, сравнивая с моими, ты признал свои собственные невзгоды или ничтожными, или незначительными и легче переносил их».

Цитата

«Однако теперь сатана воздвиг на меня такое гонение, что я не нахожу себе места, где бы я мог успокоиться или даже просто жить; наподобие проклятого Каина я скитаюсь повсюду, как беглец и бродяга. Меня, как я уже сказал выше, постоянно мучат «извне нападения, внутри — страхи», беспрестанно терзают и внешний, и внутренний страх и борьба».

Что читать еще

Жанна Бурен «Премудрая Элоиза» и Мэрион Мид «Похищенный рай» («Stealing Heaven»). Оба романа пытаются взглянуть на историю Абеляра, изложенную в его автобиографии, глазами его ученицы, впоследствии жены. Французская писательница Жанна Бурен сочинила воспоминания аббатиссы Элоизы, осмысляющей на смертном одре события, которые привели ее в обитель Параклет. А феминистский роман американки Мэрион Мид пронизан духом бунтарства против устоявшейся системы общественной жизни.

«Беовульф»

Когда

Точное время создания неизвестно. Возможно, предание восходит к первым поколениям скандинавских династий, правивших на Британских островах. Единственный персонаж поэмы, который безусловно существовал, — король гаутов Хигелак (Хюйхелак), умерший в начале IV века. Соответственно, дошедшая до нас версия «Беовульфа» могла сложиться в VIII веке в Восточной Англии или Мерсии.

Единственный манускрипт, в котором «Беовульф» дошел до эпохи Возрождения, — кодекс Ноуэлла — датируется примерно 1000 годом, иногда предлагается более детальная датировка выполнения манускрипта — между 975 и 1025 годом. Существование кодекса впервые фиксируется в эпоху Возрождения, затем — в XVIII веке. Первое издание вышло только в 1815 году с переводом на латынь.

Язык

Древнеанглийский.

Автор

Не установлен.

Исторический контекст

В 407 году римляне оставляют Британию. Германцы — англ, саксы, юты — оттесняют коренных жителей Британии в Галлоуэй, Уэльс и Корнуолл. Среди германских королевств в Британии выдвигается «гептархия» (семицарствие): Кент, Эссекс, Уэссекс, Суссекс, Нортумбрия, Мерсия и Восточная Англия. Верховенство переходит от одного королевства к другому. В VI веке папа Григорий Великий посылает в Кент миссию для обращения англосаксонских королевств в христианство.

Английское монашество приобретает вес на Западе. В 781 году нортумбриец Алкуин становится наставником императора Карла Великого, обучает знатную молодежь, вводит в школах империи англосаксонскую систему.

В VII–VIII веках Нортумбрия, затем Мерсия захватывают лидерство в гептархии. Но в конце VIII века на Британских островах высаживаются викинги-дань — война ослабляет Нортумбрию и Мерсию. Король Уэссекса Альфред Великий побеждает данов в битве при Этандуне (878) и проводит в Англии серьезные реформы.

Альфред поощряет переводы с латыни на англосаксонский (древнеанглийский) язык — возможно, даже переводит сам: «Диалоги» и «Пастырское правило» Григория Великого, «Об утешении философией» Боэция, «Монологи» Блаженного Августина, первые 50 псалмов Псалтири, фрагменты библейской Книги Исход. Политику Альфреда продолжают в IX–X веках короли Эдуард, Этельстан и Эдгар. С их правлением связаны церковные реформы святого Дунстана — начинается новый этап развития английского монашества, сопровождающийся распространением латинских и английских манускриптов.

Но преемники Альфреда не могут сдержать натиск данов с моря. В 1013–1017 годах король данов Свен Вилобородый и его сын Кнуд Великий завоевывают Англию. Только в 1042 году последний король уэссекской династии Эдуард Исповедник восходит на английский трон.

Парадоксально, но в древнеанглийском эпосе Англии нет. Герои «Беовульфа» — не англ и саксы, а даны, шведы, гауты (точно не известно, кто это — готы острова Готланд или Южной Швеции, юты Ютландского полуострова...).

Литературный контекст

В «Беовульфе» активно используются кеннинги — архаические иносказательные определения: например, «пряха согласия» — женщина, «дорога китов» — море. Имя Беовульф, по наиболее распространенной версии, означает «волк пчел», то есть медведь.

В поэме языческий мир описывается христианином. Единственное историческое лицо — конунг Хигелак, погибший в начале IV века, когда скандинавы были язычниками. Они будут крещены лишь четыре или пять столетий спустя. В «Беовульфе» упоминаются языческие обряды — с явно христианскими комментариями. Имя Христа в тексте ни разу не появляется, но идея всемогущего Бога постоянно присутствует. Вышедший из языческой традиции текст без прямой «пропаганды» вписывается в христианскую этику: сила Беовульфа дана от Бога, именно поэтому он один может победить чудовище Гренделя и его мать. Они в поэме не просто хтонические монстры, а потомки Каина (бывшие люди) и адские призраки (демоны). Дракон, как подметил Дж. Р. Р. Толкин, тоже враг рода человеческого, но более «древний и стихийный», чем монстры из первой части. Поэтому победа над более близкими человеку врагами «перечеркивается поражением в битве с врагом более древним и стихийным».

Жанр

Эпическая поэма. С этим определением был не согласен Толкин, говоривший, что «Беовульф» не эпос и не «песнь», а скорее элегия, героико-элегическая поэма или прелюдия к погребальной песне, которая поется в финале.

Возможно, «Беовульф» — версия долгой эпической традиции, восходящей к правлениям на британской территории первых династий данов и шведов. Многие ученые, среди которых был и Толкин, считают, что текст «Беовульфа» оформился в VIII веке. Составитель кодекса на заре XI века, вероятно, считал поэму рассказом о необычайных приключениях: она была включена в рукописную книгу вместе со староанглийскими переводами «Мученичества святого Христофора, великана», «Чудес Востока», предполагаемого письма Александра Македонского к Аристотелю и переложением библейской Книги Юдифи.

О чем

На дворец конунга данов Хродгара ночами нападает чудовище Грендель, пожирающее воинов. Храбрец Беовульф из народа гаутов приплывает на помощь. Ночью является Грендель, но Беовульф вырывает ему руку, и тот, смертельно раненный, скрывается в болотах. Даны ликуют, однако ночью на дворец нападает мать Гренделя. Воины наутро идут по ее следу до побережья. Беовульф схватывается с противницей на дне морском, завладевает мечом гигантов и убивает ее. Простившись с Хродгаром, гауты возвращаются к своему конунгу Хигелаку. Вскоре тот погибает, Беовульф становится конунгом и правит до старости. Тогда в его землях объявляется дракон — хранитель заклятого клада. Один слуга украл оттуда чашу. Разъяренное чудовище начинает жечь жилища гаутов и в конце концов сжигает дворец Беовульфа. Конунг выходит на бой, предчувствуя гибель. Из дружины только юный Виглаф бросается ему на помощь в драконье пламя. Чудовище впивается в горло конунгу ядовитыми зубами. Виглаф поражает дракона мечом в горло, а раненый Беовульф вспарывает ему утробу. Умирая, Беовульф называет Виглафа своим наследником, просит показать ему

драконьи сокровища и похоронить его в кургане, видимом с моря. Его кладут на погребальный костер вместе с кладом. Гауты предчувствуют тяжелые времена.

Яркий герой

Реальное существование Беовульфа не доказано, при этом в поэме он называется племянником конунга Хигелака, исторического лица. Беовульф родом с юго-запада современной Швеции. Ему доводилось побеждать гигантов и подводную нечисть еще до прибытия в земли Хродгара, так что он молодой, но опытный воин. Во второй части он старый конунг, щедрейший из земных владык, любящий свой народ, — так поют о нем гауты в погребальной песне. Беовульф, как и другие герои древних языческих песен, наделен необычайной силой и мужеством и является образцом для других. Но в мире, переживающем переход от язычества к христианству, эта «сверхчеловеческая» фигура делает выбор между добром и злом, сражаясь только против чудовищ и побеждая их с помощью Бога, который показан в поэме и как всемогущий Создатель (христианское толкование), и как «ткач удачи» (языческий след). Гауты изначально считали Беовульфа слабым и обходили почестями, потому что он ни к кому не питал злобы. Это можно толковать и как типичный мотив древнего героя, не отличавшегося крепостью в юности, и как христианскую добродетель кротости, дающую Беовульфу сверхъестественные силы в битвах с монстрами. Прославившись, он сохраняет безукоризненную верность своему конунгу, отдавая ему дары, пожалованные за победу над Гренделем и его матерью. Он считает, что и слава за эти подвиги тоже принадлежит Хигелаку. По смерти конунга Беовульф отказывается занять престол в обход его сына. Состарившись, Беовульф считает за бесчестье вести на дракона свою дружину и платит своей жизнью за избавление гаутов от дракона. Это и исполнение воли «Судьбы-владычицы» (языческий мотив), и самопожертвование правителя ради спасения народа (христианский мотив, напоминающий о Добром Пастыре, полагающем душу за своих овец).

Источники

Никаких достоверных «предшественников» в древнеанглийской словесности у «Беовульфа» не выявлено, хотя существует много версий на этот счет.

Последователи

«Беовульф» долго рассматривался только как исторический документ или образчик для изучения древнеанглийского языка. Первый, кто сказал, что «Беовульф» — произведение искусства, — Толкин. Именно его сочинения в жанре фэнтези недвусмысленно перекликаются с «Беовульфом». Эпизод с похищением чаши из драконьей пещеры и пробуждением дракона повторяется в «Хоббите». У Голлума есть определенное сходство с Гренделем: потеря человеческого облика, близость к водной стихии. Беорн, превращающийся в медведя, может быть связан с «медведем»-Беовульфом. В «Хоббите» намечается тема проклятого клада. Если в «Беовульфе» он нес смерть своему владельцу (общегерманский мотив), то в «Хоббите» он таит опасность «драконьей болезни» — нравственного падения любого, кто захочет завладеть сокровищем. Тема Кольца Всевластья тоже связана с заклятым кладом. Даже материальный облик кольца перекликается с вещественным миром «Беовульфа», где золотые кольца ценятся особенно высоко и являются таким ценным даром в руках конунга, что их порой дробят на части и так раздаривают. В самом начале «Властелина колец» Фродо не решается уничтожить Кольцо

Всевласть, восхитившись тем, как хорошо оно сделано. Само имя Фродо восходит к имени короля Фроды из «Беовульфа», так же как и имя ристанийца Эомера — к такому же имени «покровителя воителей» из эпоса. Тема оружия также часто заимствуется во «Властелине колец» из «Беовульфа». Беовульф завладевает мечом гигантов, но тот, смоченный в крови «зломерзких», тает как ледышка, и у героя остается лишь рукоятка — точно так же «нечеловеческий» клинок назгулов, ранивший Фродо, «тает тонким дымом». Теоден, как и Беовульф, — престарелый конунг, находящий славную смерть в неравной битве с древним злом.

В массовой культуре

Джон Гарднер в романе «Грендель» (1971) излагает события «Беовульфа» от лица Гренделя. Майкл Крайтон в «Пожирателях мертвых» (1976) использует сюжет «Беовульфа» и реально существующий арабский манускрипт, совмещая события из разных периодов, создавая своеобразную постмодернистскую научно-популярную мистификацию. Изначальная проблематика возникает из вопроса, что в «Беовульфе» является правдой, а что — позднейшими наслоениями.

Позднее Крайтон вместе с режиссером Джоном Мактирнаном экранизировали роман с актерами Антонио Бандерасом и Омаром Шарифом. По «Беовульфу» был снят российско-британско-американский мультфильм режиссера Юрия Кулакова (1998), главного героя озвучил Джозеф Файнс. Героя также играли Джерард Батлер («Беовульф и Грендель», 2005) и Рэй Уинстон («Беовульф», 2007). Последний — фильм Роберта Земекиса, в котором также снялись Энтони Хопкинс, Анджелина Джоли и Джон Малкович, — сохранил от сюжета ночные нападения Гренделя на пиршественный зал короля, проникновение в жилище матери Гренделя, поединок с драконом и, если не придирается к деталям, золотую чашу, а остальное, несмотря на попытку аутентичного антуража, к эпосу отношения не имеет.

Новизна

«Беовульф» — древнейшая эпическая поэма европейского Средневековья на народном языке, дошедшая до нас полностью. Кроме того, это уникальный памятник языческого происхождения, записанный, а может быть, и оформившийся в христианскую эпоху и зафиксировавший эту христианизацию. В «Беовульфе», в отличие, например, от «Старшей Эдды», и языческие, и христианские элементы очевидны и сбалансированы — одни не заглушают другие.

Цитата

Истинно! исстари
слово мы слышим
о доблести данов,
о конунгах датских,
чья слава в битвах
была добыта!

Что читать еще

«Видсид» (древнеанглийская поэма, приближающаяся по времени к «Беовульфу»); на русский язык перевод сделан Владимиром Тихомировым, открывшим русскому

читателю «Беовульфа»); Дж. Р. Р. Толкин, «Хоббит, или Туда и обратно» и «Властелин колец»; Майкл Крайтон, «Пожиратели мертвых».

«Песнь о Роланде»

Когда

«Песнь о Роланде» — эпическое произведение, которое существовало в устной форме и активно развивалось в течение нескольких столетий: с конца VIII века по XIII век. Сохранилось девять основных рукописей, датируемых XII–XIV веками. Самая ранняя, обнаруженная в Оксфорде, относится примерно к 1170 году. Однако она не является эталонным текстом. Поскольку эпическая поэзия живет в вариантах, «Песнь о Роланде» — это совокупность всех когда-либо случившихся исполнений этого произведения. Рукописи, которые мы имеем, фиксируют лишь их малую толику, подводная часть этого эпического айсберга от нас скрыта. Отголоски преданий о Роланде зафиксированы в фольклоре вплоть до XIX века.

Язык

«Песнь о Роланде» создана на старофранцузском языке; в ней встречается много архаических слов и формул, которые сохранялись в неизменном виде в течение столетий. Она делится на так называемые лессы — небольшие строфы, объединенные не рифмой, а ассонансами, то есть повторением ударных гласных в конце каждой строки. Поэма исполнялась под музыку.

Автор

«Песнь о Роланде» — анонимное произведение. Каждый из исполнителей вносил свою лепту в ее создание, однако ощущал себя не автором, а верным хранителем традиции, без искажений передающим предание об исторических событиях времен Карла Великого (VIII век). Имя Турольда, которое возникает в последней строке Оксфордской рукописи, по мнению современных ученых, принадлежит переписчику, а не автору, как считал французский медиевист Жозеф Бедье (1864–1938).

Исторический контекст

Исторические события, о которых идет речь в «Песни о Роланде», относятся к 778 году — времени правления Карла Великого. Он стремился к завоеванию многих земель и созданию империи франков на западе Европы, наподобие Римской империи. В частности, Карл Великий, призванный на помощь одним из арабских князей, предпринял поход в Испанию, однако потерпел там неудачу. На обратном пути его арьергард, в котором находились заложники, был перебит в Пиренеях гасконцами, наваррцами или басками, чью столицу, Памплону, он разгромил по пути в Испанию (в тексте противники франков превратятся в сарацинов). В XII веке Франция активно участвовала в Крестовых походах, что активизировало тему противостояния христиан и мавров. С другой стороны, это эпоха крайней степени феодальной раздробленности, противостояния крупных сеньоров и французского короля, чей феодал в Иль-де-Франс был гораздо меньше, чем владения некоторых его противников. Судя по всему, именно в этот период в «Песнь о Роланде» был введен образ Ганелона, отчима Роланда, и сюжет о предательстве им интересов короля и Франции.

Литературный контекст

В течение VIII–XI веков народные эпические поэмы, наряду с народной лирикой и отдельными религиозными жанрами (житиями и кантиленами в честь святых), оставались единственными произведениями, созданными на французском языке. Они существовали исключительно в устной форме. Функции письменного языка в Западной Европе выполняла в эти века исключительно латынь. Однако в XII веке во Франции появляется первый письменный жанр на французском языке — роман. Он многое заимствует у народного эпоса, в первую очередь идеал храброго воина, понятия рыцарской доблести и чести. Однако рыцарский роман воплощает сословные представления феодалов и рыцарей, тогда как в эпических поэмах проявляются более широкие демократические взгляды, хотя главные герои и занимают высшие ступени социальной иерархии.

Жанр

«Песнь о Роланде» — классический образец французского героического эпоса. Жанр эпической поэмы — устный аналог летописей. В ней хранится важнейшая информация об истории героя, рода, государства. И сказители, и слушатели были убеждены, что все случилось именно так, как о том рассказано в песне, — в отличие от авторов романа, которые сознательно прибегали к вымыслу. Эпические песни объединялись в циклы. «Песнь о Роланде» можно отнести сразу к двум — циклу Карла Великого (и его потомков Каролингов) и циклу о восставших (неверных) баронах. Народную героическую поэму называют жеста (*chanson de geste*), что на французском означает «песнь о деяниях».

О чем

Карл Великий отвоевал у мавров всю Испанию, кроме Сарагосы. Царь Марсилий решает обманном путем заставить его уйти во Францию и обещает креститься. Карл держит совет с баронами: кого отправить с ответным посольством к маврам. Вызывается племянник Карла Роланд, но Карл не соглашается, и Роланд предлагает своего отчима Ганелона. Тот принимает это в штыки и клянется отомстить пасынку. Выполняя волю Карла, Ганелон отправляется к Марсилию и, передав ему наказ императора, договаривается о том, что мавры нападут на арьергард франков, где будет ехать Роланд. В Ронсевальском ущелье Роланд видит полчища мавров. Его друг, разумный Оливье, уговаривает Роланда протрубить в рог, чтобы Карл вернулся с войском и спас отряд из лучших воинов Франции. Однако Роланд отказывается вовремя это сделать, чтобы не опозорить свой род и свое доброе имя, и тем самым обрекает на гибель весь арьергард и себя. Отомстив маврам, Карл с помощью судебного поединка доказывает вину Ганелона и казнит его.

Яркий герой

Роланд — наиболее сложный образ поэмы. В ней он назван племянником Карла, хотя в хрониках странным образом не упоминается. Существует гипотеза, что он был плодом инцеста — сыном Карла и его сестры Гислы. Это подтверждается умолчанием того, кто же был матерью Роланда. Если учесть, что в архаическом сознании правители и герои равносильны богам и обязаны нарушать табу, предписанные людям, понятно, почему Роланд занял ведущее место в народной поэме. Он изображен как бесстрашный и могучий герой, любимец Карла, его верный вассал. Но образ его глубоко трагичен. Не желая проявить трусость и поступиться своей честью — что немислимо для воина-героя, он становится причиной гибели цвета франкского войска:

двенадцати пэров, архиепископа Турпина и своего лучшего друга Оливье. Сохранить высокий статус героя Роланд может лишь своей гибелью. Хотя на нем нет ни единой раны, он умирает, ложась лицом к врагам, с которыми он боролся до самого конца. Его знаменитые атрибуты — рог Олифант и меч Дюрандаль.

Источники

Это самый ранний образец французского героического эпоса, которым мы располагаем, о его источниках нам ничего не известно.

Последователи

«Песнь о Роланде» послужила источником для создания итальянской рыцарской поэмы эпохи Возрождения — «Влюбленного Роланда» Маттео Боярдо и «Неистового Роланда» Лудовико Ариосто. В XX веке ею вдохновлялись Марина Цветаева (стихотворение «Роландов рог») и итальянский прозаик Итало Кальвино (трилогия «Наши предки»).

В массовой культуре

В 1978 году французский режиссер Франк Кассенти снял фильм «Песнь о Роланде», в котором труппа бродячих актеров XII века разыгрывает сцены из поэмы, попадая в разные истории. В сериале Клайва Доннера «Карл Великий» (1993–1994) присутствует эпизод с Ронсевальским сражением, в котором участвует Роланд.

Новизна

В «Песни о Роланде» впервые представлены образы идеального правителя и верного вассала, концепт единой «миллой Франции», идея победы христианской веры над сарацинами.

Цитата

Разумен Оливье, Роланд отважен,
И доблестью один другому равен.
Коль сели на коня, надели панцирь —
Они скорей умрут, чем дрогнут в схватке.
Их речи горды, их сердца бесстрашны.

«Песнь о моем Сиде»

Когда

Староиспанская «Песнь о моем Сиде» дошла в единственной рукописи XIV века; в манускрипте есть пропуски — первый лист и два листа в середине. Кодекс (Vitr.7–17) находится в плохом состоянии: с XVI века его не раз подвергали воздействию химических реактивов, пытаясь прояснить непонятные места. До 80-х годов XX века считалось, что год, обозначенный в финале поэмы, указывает на время создания копии — «mill y C.C. xL.v años», а интервал между цифрами вызван затертостью третьей С и поэтому дату следует читать как MCCCXLV (1307 год; 1345 год по испанской системе летоисчисления). Использование последних технических новшеств показало, что пробел в рукописи был с самого начала: он вызван дефектом пергамента. Теперь поэму датируют 1207 годом, хотя неясно, является ли эта дата годом создания текста или только одной из его редакций. Возможно, «оригинальный

текст» или ранняя устная версия песни возникли в середине XII века. Поэма была обнаружена в 1775 году в испанском монастыре Санта-Клара-де-Бивар и впервые опубликована в «Собрании кастильской поэзии до XV века» в 1779 году.

Язык

«Песнь о моем Сиде» написана на староиспанском языке, или, как его называли в то время, *romance* (романский). Язык этот еще в XII веке был преимущественно устным и почти не знал письменной фиксации. Сохранившийся текст отражает языковую норму рубежа XII–XIII веков. Обычно издатели песни, отойдя от точного графического воспроизведения памятника, приводят его внешний вид в соответствии с орфографической системой XIII века (так называемой альфонсовой).

Автор

«Песнь о моем Сиде» анонимна, однако проблема авторства остается открытой. Ее решение зависит от того, считать ли поэму плодом устного сказительского искусства или письменным произведением автора. В первом случае считается, что автор безымяннен, а известный нам текст представляет собой лишь одно из звеньев в устной традиции бытования песни, однажды записанной с голоса хуглара (так в Кастилии называли странствующих музыкантов-исполнителей; два последних стиха принадлежат хуглару). Во втором случае ищут того, кто мог бы быть автором поэмы, или уточняют, как она была написана. Предполагают даже, что авторов могло быть несколько (два, а то и три): так разнятся между собой две части песни. Есть версия, что автором поэмы следует считать некоего Пера Аббата, упомянутого в строке 3732, который, возможно, был клириком и законником из Бургоса. Однако в песни сказано, что Пер Аббат был тем, «кто записал эту книгу» («*quien escribió este libro*»), что позволяет считать его простым переписчиком, а не создателем текста.

Исторический контекст

Деяния исторического Родриго Диаса де Бивара, или Вивара, (ок. 1043 — 1099) по прозвищу Сид (араб. *Sidi*) протекали на фоне набирающей силу Реконкисты — отвоевания земель у мавров. Решающую роль в этих событиях сыграло выдвижение Кастилии, ее объединение с Леоном, а также распад Кордовского халифата. В 1085 году Альфонсо VI отвоевал Толедо, будущую столицу Испании. Сам Родриго Диас принадлежал к леонской знати и служил вассалом кастильских королей: сначала Санчо II, а после его смерти — Альфонсо VI. Известно, что исторический прототип Родриго одно время воевал на службе у мавританских эмиров Сарагосы, много враждовал с барселонскими графами и кастильской знатью. «Песнь о моем Сиде» начинается в родных местах героя — в Биваре и Бургосе, да и вся география поэмы отражает реальные мавританские походы Сида в земли Сарагосы и Валенсии. Исторична и главная победа — отвоевание Валенсии у берберских племен альморавидов, пришедших на помощь эмирам Испании. Арабский историк Ибн Бассам так описал Сида в своей хронике: «Человек этот, бич своего времени, по любви своей к славе, мудрой твердости характера и героической доблести был одним из чудес Аллаха».

Литературный контекст

До конца XII века письменная литература в христианской Испании остается преимущественно латинской. Это религиозная поэзия, поэмы о военных событиях

(например, «Песнь о взятии Альмерии», 1148), хроники («Нахерская хроника», «Компостельская история»). На латынь переводятся ученые и назидательные арабские тексты (например, «Наставление учащемуся» Петра Альфонса, начало XII века). Первый памятник на староиспанском — фрагмент мистериального «Действа о царях-волхвах» (2-я половина XII века). В XIII веке текстов на кастильском появляется все больше. Распространяется и записывается устное искусство хугларов (mester de juglaría), поющих песни о деяниях древних героев. Рядом возникает ученая поэзия (mester de clerecía) на божественные темы («Чудеса Девы Марии» и поэмы о святых Гонсало де Берсео; «Спор тела и души») и светские произведения («Книга об Александре», «Книга об Аполлонии»). В соседнюю Галисию из Прованса приходит мода на куртуазную поэзию трубадуров. Под их влиянием главным языком светской и религиозной лирики на долгие три века станет галисийско-португальский (песнопения к Деве Марии Альфонсо X).

Жанр

«Песнь о моем Сиде» столь отлична от своих эпических предшественников и окружающего ее мифологического и героического эпоса (как романского, так и общеевропейского), что многие ученые отказывались считать ее эпической песнью. Поэма казалась слишком историчной, герой — слишком обычным человеком. Как только не определяли поэму о Сиде — от «романической и эпизированной биографии» до «рифмованной хроники» и «новой эпопеи». И все же основой целостности песни является традиционная для эпоса тема восстановления чести героя. Она разворачивается при помощи целого ряда характерных эпических мотивов: ссоры властителя и героя, ухода героя в чужое пространство, междоусобной распри, военных подвигов во имя славы и чести героя, запрета, предательства героя. Эпичность песни подтверждает также формульный стиль и чередование в поэме одних и тех же сцен: выезд на дорогу, прощания и встречи героя, предсказания, битвы с врагом, осады крепостей, поединки, дары.

О чем

Поэма начинается прощанием дворянина Сида и его дружины с родным домом. Клевета недругов вынуждает его уйти из кастильской земли. Разгневанный король Альфонсо шлет наказ герою покинуть Кастилию с запретом оказывать ему любую помощь. Оставив семью в монастыре и собрав небольшую дружину, герой направляется в мавританские земли, где и совершает воинские подвиги, захватывая крепости мавров и богатую добычу. В поэме сказано, что «три года делятся его набеги», растут добыча и слава Сида. Вершина деяний Сида — взятие Валенсии и примирение с королем; в знак своего расположения тот выдает дочерей Сида за могущественных инфантов Каррионских. Если Сид смел и храбр, то инфанты оказываются трусливыми и малодушными: прячутся под лавки ото льва, бегут во время битвы. Желая отомстить Сидовым воинам за насмешки, зятя наносят Родриго тяжкое бесчестие: по дороге в Каррион они избивают жен, бросают их в диком лесу и забирают все дары. Сид созывает кортесы (местные сословно-представительные собрания) и требует у короля суда над обидчиками и отмщения в судебных поединках. Вассалы Сида одерживают победы, а новые браки дочерей с королями Наварры и Арагона укрепляют славу героя.

Яркий герой

Как и подобает герою эпоса, Сид Кампеадор (Ратоборец) смел, мужественен, отличается недюжинной силой (победил в бою 15 воинов) и беспримерной храбростью (усмиряет льва одним своим видом). Он владеет именным оружием (мечи Тисона и Колада) и знаменитым конем Бабьёкой. В отличие от традиционных героев эпики Сид лишен волшебных и исключительных свойств, как Одиссей или Кухулин, Зигфрид или Арджуна; он не юн и горяч, но подчеркнута «обычен», зрел и разумен. Главная его забота — военная добыча, которую он делит со своими дружинниками и отправляет в дар королю. Сид заботится о семье, помогает своим соратникам; он великодушен к врагам и непримирим к предателям. Главная характеристика героя — «добрый вассал», его рыцарская преданность королю непоколебима. Главное внешнее отличие героя — прекрасная длинная борода, символ чести и славы героя. С возрастанием побед Сид растёт и его борода. Судьба благоволит герою, его постоянные эпитеты в поэме — «в добрый час рожденный», «в добрый час мечом опоясанный».

Источники

Истоки возникновения эпических сказаний о Сиде Кампеадоре связаны, по-видимому, с устными легендами, возникшими еще при жизни и сразу после смерти героя (в частности, вокруг места погребения Родриго Диаса и его жены Химены в монастыре Сан-Педро-де-Карденья). Несколько раньше поэмы о Сиде были написаны латинская «Песнь о Ратоборце» (1190) и латинское жизнеописание «История Родерика» (1185–1190). Их взаимоотношения с «Песней о моем Сиде» до конца не прояснены. Возможно, на латинские тексты повлияла более древняя версия известной нам поэмы. Основное влияние было опосредованным: в Испании XII века широко распространяются песни о деяниях франков — жесты (*chanson de geste*), их заносят по паломническому пути в Сантьяго-де-Компостела бродячие жонглеры. Жесты о Роланде и Карле Великом, о Гильоме Оранжевом и мятежных баронах, возникшие в конце XI века, несомненно, повлияли на зарождение и распространение староиспанских *cantares de gesta* о героях древней испанской истории (об инфантах Лара, о последнем короле готов Родриго и др.).

Последователи

Поэма, прославившая подвиги и имя героя, положила начало созданию легенды, которая в последующие два-три века приобретает вид обширного сказания о полной героических деяний жизни Сиде. Складывание этого сказания проходит в два этапа. Первый ознаменован присоединением целого сюжетного цикла — предания о кастильском короле Санчо II, осаде Саморы и предательской гибели короля от рук убийцы (исторический Родриго де Бивар был верным вассалом Санчо II). Второй этап связан с формированием сказания о «героической юности» Сиде (с конца XIII века); оно нашло свое отражение в поздней поэме XV века «Рифмованная хроника о Сиде» (переложении более ранней эпической песни «Юношеские подвиги Родриго»). Героическая биография Сиде продолжит жить в устных романсах конца XIV — начала XVI века.

Именно романсы о юном и дерзком Родриго, о любви к прекрасной Химене и убийстве ее отца определили дальнейшую литературную судьбу героя. Уже в пьесе испанского драматурга XVII века Гильена де Кастро «Юность Сиде» на первый план выходит любовный конфликт. Пьеса Гильена де Кастро вдохновила Пьера Корнеля на создание его знаменитой трагикомедии «Сид» (1636).

В массовой культуре

Английский поэт Роберт Саути издал «Хронику о Сиде» (1808), переложение испанских романсов о Сиде, положив начало европейской известности героя. В 1885 году по сюжету трагикомедии Пьера Корнеля французский композитор Массне написал оперу «Сид».

Герою испанского эпоса посвящено немало возвышенных строк — в драме (Рохас Соррилья), в поэзии (Виктор Гюго, Леконт де Лиль, Эредиа, Антонио Мачадо, Эзра Паунд, Рубен Дарио).

Сид — герой фильма Энтони Манна «Эль Сид» (1961) с Чарлтоном Хестоном и Софи Лорен. Снят о Сиде и полнометражный мультфильм «Легенда о рыцаре» («El Cid: La leyenda», 2003).

Военные подвиги Сиды, его слава мятежного рыцаря и победителя мавров сделали его неизменным участником компьютерных игр (Age of Empires II: The Conquerors, Medieval: Total War, Medieval II: Total War).

В начале XX века испанский композитор-вагнерианец Мануэль Манрике де Лара написал оперную трилогию об испанском герое («Jimena y Rodrigo», «El cerco de Zamora» и «Mio Cid»).

Новизна

«Песнь о моем Сиде» — первый памятник испанской словесности и староиспанского языка. Запись и популярность эпоса о Сиде Кампеадоре во многом определили интерес испанской историографии и литературы к старым эпическим сюжетам. Сказания о Сиде, графе Фернанде Гонсалесе, инфантах Лары, графине-предательнице, последнем готском короле Родриго многие века будут передаваться в историях, романах и устных преданиях. Поэт Роберт Саути считал поэму о Сиде лучшим, что было создано европейцами после Гомера. Мужественный, разумный и исполненный достоинства Родриго де Бивар, верный вассал и воин, передал будущим героям испанских рыцарских романов — от рыцаря Сифара до Амадиса Гальского, включая и самого Дон Кихота, — все свои идеальные качества. А тема бесчестия и справедливого возмездия знатным обидчикам вышла за пределы эпики и стала одной из главных в испанской драматургии золотого века (Лопе де Вега, Гильен де Кастро, Кальдерон).

Цитата

За стены мой Сид вассалов выводит,
На Кастильской дороге искусно строит,
Стражу надежную ставит к воротам.
На Бабыеке мой Сид восседает гордо,
Сверкает конь его сбруей наборной.
Христиане из города знамя выносят.
Без трех десятков их сорок сотен,
В пять десятков тысяч у мавров войско.

«Роман о Тристане»

Когда

Роман о любви Тристана и Изольды — это не один, а множество текстов, они создавались в Западной Европе с середины XII по начало XVI века и были основаны на кельтском сказании. Хотя роман — жанр изначально письменный, дошедшие до нас рукописи датируются не ранее чем концом XIII века. Многие из них фрагментарны. В конце XIX века французский ученый Жозеф Бедье на основе нескольких версий составил сюжетный прототип «Романа о Тристане».

Язык

Самые первые образцы «Романа о Тристане» были созданы на французском и немецком языках, есть средневековые испанская, итальянская, норвежская и даже белорусская версии. Ранние романы — стихотворные; начиная с середины XIII века — прозаические. В отличие от эпоса в романе используется рифма и легко воспринимаемый короткий размер — восьмисложник.

Автор

Авторов у «Романа о Тристане» было много (благо в эту эпоху понятия плагиата не существовало) — свои версии сюжета создавали французы Тома и Беруль, немцы Готфрид Страсбургский, Эйльхарт фон Оберге, норвежец монах Роберт. Кроме имени мы про них почти ничего не знаем. Классик жанра куртуазно-рыцарского романа Кретьен де Труа утверждал, что написал свой «Роман о Тристане», но он до сих пор не обнаружен. Многие версии — анонимные. Начиная с XIII века Тристан становится героем сводных рыцарских романов: французской «Вульгаты» или «Смерти Артура» Томаса Мэлори, где он участвует в поисках святого Грааля.

Исторический контекст

«Роман о Тристане» возникает в эпоху создания и укрепления дворов крупных феодальных сеньоров во Франции, Германии и Австрии. Противопоставляя себя центральной королевской власти, они формируют новую рыцарскую идеологию, основанную не на древней национальной истории, как это было в эпосе, а на инокультурной мифологии. Правители крупных феодалов возводят свой род либо к античным героям (Брутусу, Энею), либо к кельтским полулегендарным правителям (королю Артуру). Главный соперник французского короля герцог Генрих Плантагенет, например, создает свой политический миф, опираясь на интернациональную команду просвещенных ученых, юристов, литераторов. Крестовые походы на Восток, предпринятые в XII–XIII веках, расширяют кругозор европейцев; более развитая арабская культура и наука способствуют бурному развитию интеллектуальной жизни Западной Европы. В «Романе о Тристане» отразился куртуазный кодекс поведения, интерес к утонченным чувствам, проблема соотношения любви и социальной иерархии.

Литературный контекст

XII–XIII века — расцвет средневековой культуры. Именно тогда совершается переход от романского стиля к готике, формируется зрелая система жанров словесности. Складываются классические образцы народного эпоса. На латинском языке сочиняют лирику ваганты, вдохновляясь Овидием. При крупных феодальных дворах начинает

развиваться утонченная культура, частью которой становится поклонение образу Прекрасной Дамы. Куртуазная лирика из Прованса (тогда часть Священной Римской империи) распространяется во Францию, а затем и в остальные страны Западной Европы. В XII веке также рождается рыцарский роман. Развивается городская словесность, для которой характерны комизм, пародия, сатира: фаблю, шванки, так называемый звериный эпос (см. «Роман о Лисе»). Продолжают развиваться религиозные жанры (жития, религиозная драма). «Роман о Тристане» вбирает в себя черты многих из них: идеал рыцаря-воина — из эпоса, ценность любви в формировании героя — из лирики, роль чуда в биографии влюбленных — из жития, комические сцены, где герои спасаются хитростью, — из фавлы.

Жанр

«Роман о Тристане» — один из первых рыцарских (или куртуазных) романов в истории литературы. А сам рыцарский роман — первый письменный жанр в Западной Европе, создаваемый не на латыни, а на народном языке, который мы бы назвали сейчас французским, а тогда называли романским. Этот язык, роман, стал жанроопределяющим — жанр так и назвали. В рыцарском романе выделяются два основных цикла: более ранний, основанный на античных сюжетах, и следующий за ним — бретонский, или артуровский, использующий кельтские предания. «Роман о Тристане» входит во второй. Структура романа включает в себя рыцарские поиски (квест), подвиги и высокую куртуазную любовь как способы бесконечного самосовершенствования и самоидентификации героя.

О чем

Королевич Тристан, осиротевший в младенчестве, случайно попадает ко двору своего дяди, короля Марка. Он совершает ради него подвиги, избавляя его королевство от постыдной дани и добывая ему невесту — ирландскую принцессу Изольду Белокурую. Но Тристан и Изольда по ошибке выпивают напиток любви и становятся тайными любовниками. Они мечутся между неодолимой любовью и долгом по отношению к королю, который долго не хочет замечать их измены. Эти сложные отношения приводят к изгнанию и череде разлук и встреч главных героев, к измене Тристана возлюбленной с другой Изольдой — Белорукой. После свадьбы герой убеждается, что не в состоянии полюбить другую. Понимая, что не может жить без «настоящей» Изольды, Тристан посылает за ней своего слугу. По их уговору, если она согласится приехать, то на корабле будут белые паруса. Мучимая ревностью, жена Тристана, подслушав разговор, обманывает его, сообщая, что корабль идет с черными парусами. Тристан, отчаявшись, умирает, за ним умирает и приплывшая к нему Изольда Белокурая.

Яркий герой

Тристан — самый сложный психологически и противоречивый персонаж. С одной стороны — королевич, бесстрашный воин, прекрасный охотник, идеальный любовник, он куртуазен, прекрасно поет, умеет перевоплощаться до неузнаваемости, любит своего дядю, хранит тайну любви и честь возлюбленной, страдает от разлуки с ней... С другой — маргинал, лишенный социального статуса, сопоставимый с нищими и прокаженными, он постоянно лжет дяде, ревнует Изольду и, наконец, изменяет ей, перестает совершать подвиги (что немыслимо для рыцаря). Вынужденный постоянно менять обличья, однажды он выдает себя даже за безумца, чтобы проникнуть ко двору

Марка, откуда он навсегда изгнан, — Тристан как бы теряет свою идентичность. Единственное, что сохраняет ее и оправдывает героя, — это его великая любовь к Изольде Белокурой. Авторы романа стремятся вернуть симпатию к герою, нарушающему христианскую заповедь. Так, Беруль говорит, что он не разбился в смертельном прыжке со скалы, так как «спастись помог Тристану милосердный Бог».

Источники

Сюжет романа восходит к кельтским преданиям о любви героя-воина к жене короля (саги «Изгнание сыновей Уснеха», «Преследование Диармайда и Грайне»). Истоки образа Тристана есть в валлийских легендах, собранных в XI–XII веках в так называемых «Триадах», где он назван Друстаном. Огласовка «Тристан» возникла из созвучия имени с французским *triste*, «грустный», ибо он рожден был в печали. На концепцию любви в романе повлияла любовная (куртуазная) лирика провансальских трубадуров и французских труверов, а также «Роман об Энее», где впервые в романном жанре представлены любовные переживания героев, а также архаические представления о роковой силе судьбы, пришедшие из кельтского и французского фольклора.

Последователи

О невероятной популярности «Романа о Тристане» свидетельствует один из его авторов, Тома: «Я слышал, как многие рассказывают по-своему историю о Тристане». Мария Французская пишет о Тристане и Изольде в ином куртуазном жанре: ее лэ «О жимолости» (2-я половина XII века) описывает их тайное свидание в лесу. В полемике с концепцией любви «Романа о Тристане» создает свой роман «Клижес» Кретьен де Труа. Его главная героиня, в отличие от Изольды, руководствуется принципом «кому душа — тому и тело». На «Роман о Тристане» немедленно возникли пародии: в «Романе о Лисе» (XII–XIII века) обманщик Лис становится комическим двойником Тристана, в повести «Окассен и Николетта» (XIII век) герои, сталкивающиеся с препятствиями в любви, меняются ролями, и функции Тристана выполняет Николетта, а Окассен пассивен и изнежен, как дама. Явные аллюзии на «Роман о Тристане» содержатся в новаторском произведении Жуанота Мартуреля «Тирант Белый» (1490), где история о Тристане и Изольде служит одной из романских моделей.

В массовой культуре

Легенду очень любили в XIX веке немецкие романтики. Август фон Платен написал стихотворение «Тристан», Карл Риттер — одноименную драму. Рихард Вагнер сочинил оперу «Тристан и Изольда» (1865).

В 1943 году во Франции был снят фильм «Вечное возвращение» по сценарию Жана Кокто с Жаном Маре в главной роли. В нем история Тристана и Изольды перенесена в современность. В 1998 году вышел итальянский мини-сериал режиссера Фабрицио Косты — близкая к тексту экранизация компиляции Жозефа Бедье. В 2005 году американец Кевин Рейнольдс по мотивам легенды (но со значительными отступлениями) снял фильм с Джеймсом Франко и Софией Майлс в заглавных ролях.

Тристана и Изольду любили изображать прерафаэлиты на холстах и витражах, а Сальвадор Дали создал две картины и 21 литографию на сюжет романа о Тристане и Изольде.

Новизна

«Роман о Тристане» — первый в истории литературы роман об адюльтере. В нем с особой тонкостью передан сложный комплекс переживаний, которые вызвала любовь в душах Тристана, Изольды Белокурой, короля Марка и Изольды Белорукой. Любовь предстает как стихийная сила, которой невозможно сопротивляться, она воплощает неотвратимую судьбу, поэтому конфликт между чувством и нормами феодальной и христианской морали разрешим только в смерти. Это трагическое мироощущение «Романа о Тристане», редко встречающееся в средневековых произведениях, видимо, и позволило ему пережить свою эпоху.

Цитата

«Они оба опьянены напитком, доставшимся им по ошибке оруженосца. Из-за этого напитка суждено им вытерпеть много горя и страданий и без конца стремиться друг к другу, испытывая неодолимое томление и жгучую страсть. Отныне все помыслы Тристана обращены к Изольде, и ее влечет к нему с такой же безудержной силой. Обоих сжигает любовь, с которой они не в силах совладать».

«Ланселот, или Рыцарь телеги»

Когда

Впервые история о Ланселоте описана в стихотворном романе Кретьена де Труа «Рыцарь телеги», написанном между 1176 и 1181 годом.

Язык

Старофранцузский.

Автор

Автором большей части «Рыцаря телеги» был Кретьен де Труа — поэт и романист, писавший при дворе Марии Шампанской, а затем поступивший на службу к графу Фландрскому. Видимо, со сменой покровителя и связано то, что закончил роман не он, а клирик Годфруа де Ланьи, оказавшийся в окружении у Марии.

Исторический контекст

«Рыцарь телеги», как и «Роман о Тристане», создается в пору укрепления крупных феодальных дворов во Франции, при которых культивируется новая рыцарская идеология, связанная с интересом к инокультурной мифологии и с куртуазным кодексом поведения. Имперские устремления сеньоров, таких как Плантагенеты, графы Нормандские, Фландрские и др., приводят к формированию наднациональных идеалов рыцарского братства, чести. К 70-м годам XII века среди прочих выделяется и двор графов Шампанских, во главе которого стоят Генрих Щедрый и его жена Мария, дочь короля Франции Людовика VII и Алиеноры Аквитанской. Мария покровительствует искусствам и куртуазным поэтам, в том числе труверу Гасу Брюле, романисту Готье Аррасскому, хронисту Жоффруа де Виллардуэну. В прологе к «Рыцарю телеги»

Кретьен сообщает, что именно «владычица Шампани внушила ему сюжет и замысел» романа.

Литературный контекст

К середине XII века складывается система основных средневековых жанров (см. раздел «Литературный контекст» «Романа о Тристане»). Важное место в ней занимает куртуазная литература. Она основана на представлении о том, что возвышенная любовь к Прекрасной Даме является стимулом к бесконечному воинскому и нравственному совершенствованию рыцаря. Она представлена лирикой (канцонами, сирвентами, песнями о Крестовых походах, пастуреллами и пр.) и повествовательными жанрами (лэ, романами, аллегорическими поэмами). Часто их писали одни и те же люди: авторы романов могли быть и лирическими поэтами (труверами). Этика куртуазной любви (тайна отношений, поклонение даме и удовлетворение любых ее желаний, верность и т. д.) была сформулирована в 1180-х годах в латинском трактате «О любви», который написал некто Андрей Капеллан из окружения Марии Шампанской. Там же описаны «суды любви» с участием августейших дам, где восхвалялись идеальные влюбленные и осуждались нарушители куртуазии. Интересы авторов и их материал постепенно менялись: если в 1150-е годы при дворе Плантагенетов в романах использовались античные сюжеты (об Энее, Александре Македонском и др.), то позднее при Шампанском и Фландрском дворах стали осваиваться кельтские мифы. Они были изложены в «Романе о Бруте» Васа (1155). Кретьен де Труа стал первым автором собственно куртуазных романов, представившим истории о конкретных рыцарях Круглого стола, в том числе об Ивейне, Гавейне, Персевале и Ланселоте.

Жанр

«Роман о Ланселоте» — один из первых рыцарских, или куртуазных, романов, которые возникают во Франции (см. раздел «Жанр» «Романа о Тристане»). Этот жанр рассказывает о биографии главного героя, которая реализуется как поиск и обретение собственной идентичности благодаря идеализированной любви к Прекрасной Даме, ради которой надо не только совершать воинские подвиги (подобно героям эпическим), но и преодолевать духовные и психологические испытания. Так, ключевое для романа противоречие между любовью и рыцарским долгом, между желаниями рыцаря и дамы усложняет задачу Ланселота по поиску королевы и получения от нее любовной награды. Одним из характерных признаков куртуазного романа является квест (рыцарские поиски).

О чем

В «Рыцаре телеги» на пиру у короля Артура злодей Мелеаган берет в заложницы королеву Геньевру. Ее едут вызволять многие рыцари, в том числе Гавейн и влюбленный в Геньевру Ланселот. Их испытывает карлик, предлагая в обмен на сведения о королеве сесть в телегу, где возят самых страшных преступников. В отличие от Гавейна, Ланселот это делает, поступаясь своей честью. Отныне он становится «рыцарем телеги». Пройдя массу испытаний (в том числе и на верность даме), он попадает к Мелеагану, побеждает его на поединке, вдохновляемый Геньеврой, наконец получает от нее в награду ночь любви, но попадает к Мелеагану в плен. Он все же успевает к турниру при дворе Артура и проигрывает его

по приказанию королевы. В завершение Ланселот убивает на поединке Мелеагана. В позднейших версиях сюжет был дополнен (см. раздел «Последователи»).

Яркий герой

Ланселот — самый сложный и интересный образ в романе. Он без конца подвергается испытаниям — физическим (преодоление моста Меча, заточение в волшебной башне, сражения с противниками) и морально-психологическим, с которыми справиться гораздо сложнее, ведь жестоко испытывает его любовь сама Геньева. Ланселот не просто навсегда преданный своей даме рыцарь — он способен к крайнему самоотречению: садясь в телегу, он теряет самое главное, что есть у рыцаря, — свою честь; вынужденный сражаться, отвернувшись от противника, чтобы не потерять из виду королеву, он выглядит комично; способный победить всех, он по прихоти королевы и к ее восторгу становится проигравшим. Парадоксальное совершенствование Ланселота заключается в том, что он приходит к полному и добровольному отказу от своей воли. Он противопоставлен трезво мыслящему Гавейну. В продолжениях романа Кретьена нарушающая христианские нормы любовь Ланселота не дает ему права стать наследником Грааля. Этой чести удостоен его сын Галахад.

Источники

Источником сведений о короле Артуре, Геньевре и его рыцарях была латинская хроника Гальфрида Монмутского «История бриттов» (ок. 1136) и ее поэтический перевод-переложение на англо-нормандский диалект.

В «Романе о Бруте» нормандского поэта Васа возникает образ Круглого стола, давший название всему циклу романов. Он является символом всеобщего рыцарского братства и позволяет определить короля Артура как «первого среди равных». Сюжет о похищении королевы восходит к древним мифологическим мотивам, например мифу об Орфее и Эвридике, который был хорошо известен в Средневековье по особо популярным в XII веке «Метаморфозам» Овидия. В валлийском житии святого Гильды (начало XII века) рассказывается, как святой помог Артуру освободить похищенную королем Мелвом королеву Гвеннувар. Кроме того, в «Рыцаре телеги» есть много отсылок к «Роману о Тристане» (любовь-адультер, ночное свидание влюбленных с уликами из-за кровавых ран героев, обманные клятвы).

Последователи

В 1235–1240 годах создается прозаическая версия романа о Ланселоте, которая займет центральное место в сложившемся затем цикле романов о поисках Грааля, так называемой «Вульгате». В ней добавлен рассказ о детстве Ланселота, о воспитании его феей Озера, о рождении его сына Галахада от Элейны, принявшей облик Геньева, чтобы соблазнить его. Он также становится одним из искателей Грааля.

«Рыцарь телеги» и особенно «Вульгата» вызвали переработки и подражания в немецкой литературе («Корона» Генриха фон дем Тюрлина, начало XIII века) и английской (анонимные аллитерационные поэмы «Смерть Артура» XIV века, прозаическая «Смерть Артура» Томаса Мэлори, напечатанная в 1485 году). В последнем стихотворном французском рыцарском романе «Ригонер» (XIII век) Ланселот — главный помощник в приключениях Гавейна. Героиня «Божественной

комедии» Франческа да Римини указывает на роман о Ланселоте как на источник «любовной науки» в ее чувстве к Паоло.

Ланселот — один из героев в пастихе Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (одно из ранних описаний путешествия во времени в литературе). Герой Твена, янки, из XIX века попадает ко двору короля Артура и его рыцарям, вмешиваясь в их жизнь.

В живописи изображать Ланселота и Геньеvру любили прерафаэлиты, а во французских игральнх картах с Ланселотом ассоциировался валет треф.

В массовой культуре

Ланселот является героем многих фильмов и мюзиклов, основанных на артуровском цикле. Самый ранний сериал — «Приключения сэра Галахада» (1949, США); фильм — «Рыцари Круглого стола» (1953, США); самый ранний мюзикл — «Камелот» (игрался на Бродвее в 1960–1963 годах, в 1967 году по нему был снят фильм).

В 1975 году британская комическая труппа «Монти Пайтон» выпустила абсурдистский фильм о священном Граале, который не раз входил в списки лучших комедий всех времен; Ланселота там сыграл Джон Клиз.

В 1988 году был создан советский фильм «Новые приключения янки при дворе короля Артура» по Марку Твену с Александром Кайдановским в роли Ланселота (экранизации комедии Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» начали появляться еще раньше — в 1920-х).

Новизна

«Рыцарь телеги» — первый роман, в котором любовь рыцаря представлена как готовность полностью раствориться в желаниях Прекрасной Дамы. Ланселот — символ безупречного влюбленного, который соблюдает все требования куртуазного поведения и в то же время воплощает живое, всепоглощающее чувство любви. В «Вульгате» и «Смерти Артура» образ Ланселота связывается с трагической историей Грааля и королевства Артура.

Цитата

С великой болью по мосту
Он шел вперед, при этом раня
Ступни и голени, и длани.
Вела Любовь и направляла,
Его страданья умяляла,
Он сладость обретал в мученьях,
Полз на руках и на коленях
И встал на берег наконец.

«Парцифаль»

Когда

Время написания «Парцифалья» устанавливается приблизительно по некоторым деталям в тексте. Например, в седьмой книге упоминается осада Эрфурта, при которой кони осаждающих вытоптали близлежащие виноградники, и то, что они «до сих пор» (то есть на момент создания романа) не принесли урожай. Известно, что осада проходила в 1203–1204 годах, а на восстановление виноградника уходит минимум восемь лет, то есть жители города не производили своего вина до 1211–1212 годов. На основании этих и некоторых других данных считается, что роман был создан ориентировочно в 1204–1212 годах.

О популярности средневекового текста судят по количеству дошедших рукописей. «Парцифаль» — абсолютный лидер среди немецких произведений Средних веков, роман дошел до наших дней в 87 списках.

Язык

Роман написан на средневерхненемецком языке (Mittelhochdeutsch). Это язык высокого Средневековья: именно он был языком светской литературы в 1050–1350-х годах. Он относится к верхненемецким диалектам немецкого языка; эти диалекты занимают большую часть Германии и распространены на территории Австрии, Швейцарии, Италии, Люксембурга, Лихтенштейна и других соседних государств. Именно они легли в основу современного немецкого литературного языка, который иначе называют нововверхненемецким.

Автор

«Парцифаль» написал Вольфрам фон Эшенбах. Сведений о нем сохранилось немного. Вольфрам фон Эшенбах родился около 1170 года в Эшенбахе (Бавария) и принадлежал к мелкому рыцарству. Возможно, он участвовал в одном из Крестовых походов. Писал при разных дворах. Умер около 1220 года. Остальную информацию о писателе раньше восстанавливали, опираясь на то, что он рассказывает о себе в произведениях, — однако верить этому можно не всегда. Например, он неоднократно упоминает свою необразованность. Однако текст «Парцифалья» содержит такое количество явных и скрытых отсылок и к художественной литературе, и к научным трактатам, что становится очевидным: его автор был для своего времени прекрасно образован. Возможно, таким образом Вольфрам хотел отмежеваться от традиций латинской учености или из скромности умалить свои достоинства. Соответственно, и другие сведения, которые автор рассказывает о себе, тоже не стоит считать автобиографическими. Из них складывается отдельный герой произведения — Автор.

Исторический контекст

На начало XII века приходится расцвет Священной Римской империи. В эти годы она простиралась от Сицилии на юге до Северного и Балтийского морей на севере — по выражению поэта Вальтера фон дер Фогельвейде, «от Эльбы до Рейна... и снова до Венгрии».

Императоров выбирали князья, папа римский благословлял избранника. К началу XII века претендентами на императорский престол были Гогенштауфены и Вельфы. Их вражда, борьба за признание папой определяли политику того времени. Связывая Парцифалья с домом Анжу, Вольфрам принимает сторону Вельфов, к которым принадлежал и его покровитель, Генрих Тюрингский (он же Герман).

Другая примета времени — Крестовые походы, в них участвовали и немцы. В немецких землях мелкие рыцари появляются в XI веке, в XII веке формируется куртуазная среда. Тон задает окружение императора: при дворе императора Фридриха Барбароссы разрабатывается кодекс рыцарской чести, этикет, ритуалы. «Парцифаль» написан в начале XIII века, к этому моменту рыцарская культура уже сложилась. Автор изображает куртуазную жизнь во всем ее разнообразии, размышляет о ее морали.

Литературный контекст

В Германии XII–XIII веков под влиянием французской куртуазной культуры появляется немецкоязычная светская литература. Немецких поэтов называют миннезингерами — «певцами любви», а их поэзию — миннезангом. Самые яркие представители миннезанга — Вальтер фон дер Фогельвейде, Генрих фон Фельдеке, Вольфрам фон Эшенбах. Они продолжают традиции лирики трубадуров и воспевают Прекрасную Даму и свое служение ей, в отдельных стихах обращаются к социальным и политическим темам. Тогда же на немецком языке появляются рыцарские романы: из-под пера Гартмана фон Ауэ выходят «Бедный Генрих», «Ивейн», Готфрид Страсбургский перелагает «Тристана и Изольду». Многие из немецких романистов перерабатывают французские образцы на немецком языке («Парцифаль» в их числе), но делают это достаточно вольно, поэтому их «переложения» рассматриваются как самостоятельные тексты. Отдельные романы представляют собой полностью оригинальные произведения («Бедный Генрих» Гартмана фон Ауэ, «Титурель» Вольфрама фон Эшенбаха).

Жанр

«Парцифаль» относится к рыцарским романам, повествующим об окружении короля Артура, странствиях рыцарей Круглого стола и поисках Грааля. Традиции этого эпического стихотворного жанра сформировались во французской средневековой литературе. Название жанра «роман» указывает, что произведение написано не на латыни, а на народном («романском») языке. С другой стороны, романы противопоставляются героическому эпосу, описывающему исторические события.

В «классических» рыцарских романах — «Эреке и Эниде», «Ивейне, или Рыцаре со львом» — действие завязывается при дворе короля Артура, а приключения героя призваны подтвердить его мужество или оградить мир рыцарей и их дам от грозящей беды. «Парцифаль» целиком посвящен судьбе и становлению главного героя: роман открывается странствиями его отца, Гамурета, а заканчивается описанием коронации Парцифалья и придворных торжеств.

О чем

Юноша Парцифаль растет в лесной глуши, но однажды встречает рыцарей и решает стать одним из них. Он покидает мать и прибывает к королю Артуру. Победив Красного рыцаря, Парцифаль облачается в его доспехи и отправляется в путь. Он освобождает осажденную страну и берет в жены королеву Кондвиратур. Через некоторое время Парцифаль оказывается в Мунсальвеше, замке, где хранится Грааль. Следуя куртуазному кодексу, он не спрашивает больного короля Грааля о причине его страданий. За это Парцифаль наказан. На утро замок оказывается пуст, а рыцаря начинают преследовать несчастья, повергающие его в уныние и неверие.

Он странствует пять лет, пока приютивший его на Страстную пятницу отшельник не разъясняет причины его бедствий. Герой раскаивается и продолжает свой путь. Встреченный им равный противник оказывается его братом. Вместе они добираются до двора короля Артура. Там рыцари узнают, что Парцифаль прощен. Он отправляется в Мунсальвеш, исцеляет короля своим вопросом и сам становится королем Грааля.

Яркий герой

Главный герой Парцифаль является по материнской линии наследником короля Грааля, хотя ничего об этом не подозревает. Таким образом, именно ему предстоит сменить больного короля Анфортаса и стать следующим хранителем священного Грааля. Но ни он, ни современный читатель не знают этого (совсем иначе повествование открывалось средневековому слушателю, уже до знакомства с романом наслышанному о Парцифале, рыцаре Грааля). Перед нами разворачивается одна авантюра за другой, в ходе которых герой из мальчика, ничего не знающего о куртуазном мире, становится образцовым рыцарем, королем и супругом прекрасной Кондвирамур. Но кризис раскрывает духовную незрелость Парцифала. Безупречный и, как казалось, во всем преуспевший рыцарь оказывается убийцей своего двоюродного брата и — невольно — матери. Усвоенного героем урока «вежества» недостаточно, ему приходится искать новый идеал. Воссоединиться с Кондвирамур и стать королем Грааля Парцифаль сможет лишь тогда, когда обретет веру.

Источники

Сам автор указывает два источника: сочинения Кретьена де Труа и Киота. До нас дошел неоконченный роман Кретьена «Персеваль, или Повесть о Граале». О Киоте известно лишь со слов Вольфрама фон Эшенбаха: это провансалец, якобы разыскавший в Толедо арабские источники и изложивший на их основе историю Парцифала. В наши дни Киота считают литературной мистификацией. Вольфрам придумал предысторию романа, чтобы подчеркнуть значение Грааля: о нем пишут даже арабы. Другой предполагаемый источник «Парцифала» — старофранцузский «Роман о Граале» Робера де Борона, рассказывающий о братстве его хранителей.

Созданный в эпоху расцвета куртуазной литературы, «Парцифаль» опирается на богатую литературную традицию. В романе оказываются вплетены карнавальные традиции (появление Парцифала при дворе в шутовском костюме), религиозный диспут (разговор отшельника с Парцифалем; интересно, что обычно такой диалог ведут с язычником), а история дамы Сигуны, оплакивающей павшего в бою возлюбленного, содержит элементы жития.

Последователи

«Парцифаль» можно назвать энциклопедией немецкой жизни XIII века. В романе нашли отражение самые разные стороны куртуазного общества того времени. Часто нравы рыцарского круга подвергаются скрытой или явной критике: например, автор осуждает бесконечные рыцарские поединки. Сходную критику рыцарских обычаев можно найти у последователей Вольфрама. В их числе Садовник Вернер и его повесть «Крестьянин Гельмбрехт» (ок. 1250).

О «Парцифале» говорят и как о первом немецком романе становления (нем. *Entwicklungsroman* — см. в разделе «Что читать еще»). Эшенбах необыкновенно

подробно для своего времени описывает изменения, происходящие и с главным героем, и с другими например, автор осуждает бесконечные рыцарские поединки. Сходную критику рыцарских обычаев можно найти у последователей Вольфрама. В их числе Садовник Вернер и его повесть «Крестьянин Гельмбрехт» (ок. 1250).

Еще одна заслуга автора «Парцифалья» — в подробной проработке женских образов. Часто женские персонажи в средневековой литературе изображаются довольно схематично. Здесь же писатель прорисовывает довольно разные типы героинь, причем обращает внимание на их духовное развитие. В дальнейшем это получит развитие и в романах, и в городской литературе.

В массовой культуре

Популярный в Средние века, роман оказывается забыт в Новое время. Вновь к нему обращаются уже романтики. Поклонниками «Парцифалья» были братья Гримм, использовавшие в своих сказках и мотивы романа, и даже целые цитаты. Так, три капли крови на снегу, созерцание которых погрузило Парцифалья в беспробудный сон («Перед ним возник / Кондвирамур любимой лик. / И в памяти все ожило: / Как снег, ее лицо бело, / Как кровь, красны ее ланиты!..»), знакомы нам с детства по «Белоснежке»: «Шила королева. Шила она, загляделась на снег и уколола иглою палец, и упало три капли крови на снег. <...> И родила королева вскоре дочку, и была она бела, как снег, как кровь, румяна и такая черноволосая, как черное дерево, — и прозвали ее потому Белоснежкой».

В опере Рихарда Вагнера «Парсифаль» (преьера состоялась в 1882 году) сюжет романа получает религиозную интерпретацию.

В наше время Парцифаль фигурирует в пересказах легенд о рыцарях Круглого стола. Парцифаль и другие рыцари — персонажи фильмов «Рыцари Круглого стола» (1953) и «Парсифаль Галльский» (1978), а фильм «Монти Пайтон и священный Грааль» (1975) пародирует поиски Грааля.

Новизна

В романе, созданном в период расцвета куртуазной культуры, много внимания уделяется размышлениям о рыцарстве, образе жизни и морали рыцарей. В прологе автор пишет: «Иные люди, как сороки: / Равно белы и чернобоки, / И в душах этих божьих чад / Перемешались рай и ад». И действительно, в «Парцифале» едва ли можно найти идеальных героев: блестящий рыцарь Гамурет легко меняет своих избранниц, благочестивая Герцелойда растит сына в невежестве, сенешаль Кей груб, сам король Артур нерешителен.

Мир рыцарей Круглого стола в романе не только не идеален, но и не лишен комического. Парцифаль впервые появляется при дворе одетый шутком; племянника короля, отважного рыцаря Гавана, от разъяренной толпы спасает королева, метаящая в нападающих шахматные фигуры.

Необычен для жанра рыцарского романа и образ Автора, вступающего в диалог с читателем в лирических отступлениях. Автор спорит о литературе, жалуется на

нелегкую судьбу, намекает на свои любовные похождения и повсюду сопровождает своего читателя.

Цитата

Тяжелой шахматной доской
(Что оказалась под рукой)
Разгневанная королева
Направо лупит и налево...
О, гляньте! Чудо, в самом деле!
То не камня полетели
На тех, кто злобен чересчур,
А глыбы шахматных фигур:
Ладьи, и ферязи, и пешки...
Противник отступает в спешке!
От стен отхлынула толпа.
Носы, а то и черепа
У многих перебиты...
Нет никакой защиты!..
Так от погибели и зла
Дева рыцаря спасла,
Так, проявив любовь и жалость,
По-рыцарски она сражалась,
Так подтвердилось вновь и вновь,
Что чудеса творит Любовь...

«Песни трубадуров»

Когда

Трубадуры слагали свои песни примерно с 1100 по 1300 год, хотя можно продлить их историю еще на несколько десятилетий. «Книги песен», донесшие до нас наследие, на 100–150 лет моложе первых трубадуров и совпадают по времени с жизнью последних из них. Существуют еще и жизнеописания трубадуров — разнородные повествования в прозе о жизни и легендарных моментах их биографии. Но эти жизнеописания — не прямые свидетельства. Они основываются во многом на песнях трубадуров и сами по себе являются литературным жанром; реальность в жизнеописаниях может искажаться, а красивые легенды нередко заслоняют в глазах читателей сами песни трубадуров.

Язык

Староокситанский (он же окский, старопровансальский, язык «ок» — то есть язык, на котором так звучит слово «да»), это язык коренного населения юга Франции. Входит в романскую группу языков.

Авторы

Слово «трубадур» по наиболее распространенной этимологии возводят к слову *tropatorem*, которое означает «сочинитель тропов», то есть рифмованных латинских стихов о праздниках и святых, певшихся во время богослужений и постепенно

вышедших за стены храмов. Предполагается, что, наряду с латинскими песнями, с IX века стали сочинять песни на романских языках — и это корень лирики трубадуров.

Трубадур — сочинитель песен (а не стихов) на народном языке (а не на латыни). Эти песни он фиксирует письменно, а затем либо доверяет их исполнять жонглеру (певцу, нередко странствующему), либо исполняет сам.

Владения первого из известных нам трубадуров, Гильома IX Аквитанского (1071–1127), были обширнее владений французского короля; его внучка — покровительница трубадуров Алиенора Аквитанская, будущая французская, а затем и английская королева, жена Генриха Плантагенета и мать Ричарда Львиное Сердце. Однако не все трубадуры были так же знатны. Например, жизнеописание Маркабрюна представляет его безвестным подкидышем, а Бернарта де Вентадорна — сыном истопника (впрочем, возможно этим текстам нельзя доверять полностью). Благородное рождение само по себе не гарантирует благородства и куртуазности — а скромное происхождение не мешает слагать куртуазные песни, спорить о словесности, судить о благородстве, воспевать утонченную и чистую любовь.

Известно около 450 имен трубадуров, причем иногда мы знаем только имена, но тексты до нас не дошли. Среди наиболее значимых сочинителей, наследие которых известно последующим поколениям, — Гильом IX Аквитанский, Серкамон, Маркабрюн, Джауфре Рюдель, Пейре Овернский, Гаусельм Файдит, Арнаут де Марейль, Раймбаут де Вакейрас, Бертран де Борн, Бернарт Марти, Бернарт де Вентадорн, Гираут де Борнель, Гильом де Кабестань, Пейре Видаль, Арнаут Даниэль, Аймерик де Пегильян, Фолькет Марсельский, Раймон де Мираваль, Сордель (Сорделло), Юк де Сент Сирк, Сервери Жиронский, Аймерикде Бельной, Гираут Рикьер, Матфре Эрменгау и другие.

«Божественная комедия» Данте

Когда

Согласно наиболее распространенной гипотезе, Данте начал работать над «Комедией» в 1307 году и продолжал писать ее вплоть до смерти в 1321 году.

Авторского варианта текста не сохранилось, но имеются многочисленные списки, в том числе очень ранние, относящиеся к XIV веку. Сравнивая их, филологи предлагают разные реконструкции «аутентичного» дантовского текста. Первое печатное издание «Комедии» увидело свет в 1472 году.

Язык

Комедия написана на литературной форме флорентийского вольгаре, народного языка Флоренции (термин *volgare* восходит к латинскому *vulgus* — «народ»), развившегося из народной латыни. Благодаря Данте, а затем Петрарке и Боккаччо именно флорентийский вольгаре лег в основу общеитальянского литературного языка, поэтому человек, владеющий современным итальянским, может читать и отчасти понимать «Комедию». Решение писать серьезное произведение (да еще на религиозную тематику) на народном языке, а не на латыни, — революционное для его времени — было обосновано Данте в его трактате «О народном красноречии» (1303–1305), где поэт развил теорию *volgare illustre*, облагороженной литературной

формы народного языка. Стоит отметить, что дантовский язык богат латинизмами, диалектизмами и неологизмами, созданными поэтом.

Автор

Данте Алигьери (1265–1321) — выходец из флорентийской семьи средней руки. Документов о его жизни сохранилось не так много, но Данте оставил достаточно автобиографической информации в своих произведениях, а поколения филологов сумели дополнить и где-то скорректировать эти сведения.

Данте с молодости занимался литературой: входил в круг известного поэта Гвидо Кавальканти (станет одним из персонажей «Комедии») и заработал известность любовной поэзией, удачно женился на представительнице влиятельного флорентийского семейства Джемме Донати. После тридцатилетия начал активно участвовать в политике и даже был избран приором (высшая выборная должность в городе, член совета из семи человек). За взлетом быстро последовало падение: изгнание из города вместе с партией гвельфов (см. ниже раздел «Исторический контекст»), смертный приговор и долгие годы скитаний по разным городам Италии (в это время Данте и написал «Комедию»). Данте умер в Равенне, у него было по крайней мере трое детей, двое из которых стали одними из первых комментаторов «Комедии».

Исторический контекст

Флоренция XIII–XIV веков, как и ряд других важных городов Северной и Центральной Италии, представляла собой город-коммуна, то есть объединение горожан против гнета сеньоров и за самоуправление. Это был один из самых крупных, богатых и передовых городов средневековой Европы. Влияние Флоренции определял банковский сектор: банки города имели разветвленную сеть филиалов по всей Европе и ссужали пап и императоров. Банковское могущество опиралось на золотой флорин — его начали чеканить в 1252 году, и он быстро стал основной денежной единицей международной торговли.

В ту эпоху Италия переживала глубокий политический кризис: происходила так называемая борьба гвельфов и гибеллинов — соперничество за влияние между сторонниками римского папы и сторонниками немецких императоров соответственно; Данте поддерживал гвельфов (конкретнее, белых гвельфов — тех, кто был не против сотрудничества с гибеллинами). Одновременно это была эпоха быстрой социальной трансформации: старая земельная аристократия пришла в упадок, новый класс богатых горожан пришел ей на смену. Данте видел во всех этих переменах отражение глубокого духовного кризиса и морального падения и, подобно библейским пророкам, хотел указать спасительный путь из современного ему хаоса.

Литературный контекст

Хотя Данте заслуженно считается отцом итальянской литературы и языка, «Комедия» вовсе не родилась из ничего — индивидуальное усилие дантовского гения опирается на богатую традицию, не только итальянскую, но и романскую и, конечно, античную.

Первые литературные опыты на народных языках Италии стали появляться в начале XIII века. Первая литературная школа развивается на Сицилии, при дворе

просвещенного императора Фридриха II, под прямым влиянием любовной лирики провансальских трубадуров. К середине столетия культурный центр смещается в Центральную и Северную Италию, в первую очередь в Тоскану. Молодой Данте испытывает непосредственное влияние болонца Гвидо Гвиницелли и флорентийца Гвидо Кавальканти: эти поэты развивают традицию провансальской куртуазной лирики в философском ключе размышлений о природе любовного чувства. Эти тенденции принято называть «сладостным новым стилем», в рамках которого делает свои первые шаги и Данте.

Жанр

Данте два раза называет свое произведение комедией («Ад», XVI, 128; «Ад», XXI, 2). Поэт употребляет это слово в непривычном для нас смысле: в Средние века комедией называлось сочинение с грустным началом и благополучным концом, написанное низким стилем. Но и с такими уточнениями считать «комедию» исчерпывающим жанровым определением нельзя: движение от плохого к хорошему свойственно не только комедиям, а дантовский стиль меняется: в «Чистилище» и «Рае» регистр закономерно повышается. Очень вероятно, что, говоря о «Комедии», Данте имел в виду только «Ад». В «Рае» (XXIII, 62; XXV, 1) Данте дает нам новое указание — на этот раз речь идет о «священной поэме», в создании которой поучаствовали «небо и земля» (Данте намекает на боговдохновенный характер своего сочинения). Речь, таким образом, идет о жанре эпической поэмы, восходящем к классической древности: к «Илиаде» и «Одиссее» Гомера, «Энеиде» Вергилия, «Фарсалии» Лукана, «Фиваиде» Стация — кстати, все эти поэты упоминаются в «Комедии». Очевидна также преемственность по отношению к популярному средневековому жанру видений — повествованиям о путешествиях в загробный мир.

О чем

Данте в сопровождении проводников совершает путешествие в загробный мир, чтобы очиститься от грехов, обрести веру и внутреннюю гармонию и затем возвестить увиденную правду людям: он спускается в ад и через чистилище возносится к раю, где лицезреет Бога. Данте подробно описывает географию загробного мира и повествует о многочисленных встречах с душами умерших: эти встречи и разговоры о земной жизни имеют выраженный аллегорико-дидактический характер, они указывают христианину, как жить, отводя его от греха и приближая к благочестию.

Яркий герой

Франческа да Римини — исторический персонаж, современница Данте, дочь знатного феодала Гвидо де Полента и жена кондотьера Джанчотто Малатесты, убитая мужем за измену с его младшим братом Паоло. Данте встречает Франческу в аду, во втором круге (в нем томятся повинные в грехе прелюбодеяния). История Франчески и ее возлюбленного Паоло стала одним из самых знаменитых примеров трагической любви в мировой культуре — в частности, благодаря тому, как ее описывает Данте. Поэт изобразил их любовниками-читателями: взаимное чувство Паоло и Франчески разгорается, когда они вместе читают историю рыцаря Ланселота и его любви к жене короля Артура. Когда Александр Блок будет жаловаться, что «прошли времена Паоло и Франчески», он имеет в виду не только то, что объект его интереса не стала целовать его за чтением, но и шире — что в XX веке литература, поэзия перестает быть главным проводником живого любовного чувства.

Источники

Комедия — удивительное зеркало культуры своего времени: в ней оригинальным образом синтезируется средневековая латинская ученость (включающая как классических, так и средневековых латинских авторов) и ростки новой романской поэтической культуры.

В энциклопедическом разнообразии дантовских источников обычно выделяется и обсуждается три группы:

— произведения классической древности, в первую очередь эпические поэмы (не случайно автор «Энеиды» Вергилий выступает дантовским проводником) и философия;

— корпус библейских текстов (в первую очередь Апокалипсис и Второе послание к Коринфянам);

— средневековая христианская литература (жанр видений) и философия.

Исследователи предполагают, что Данте мог быть знаком с «Романом о Розе» — знаменитым произведением средневековой литературы XIII века, написанным на старофранцузском языке, в котором в аллегорической форме изложена теория куртуазной любви: оба произведения написаны на простонародном языке (вольгаре), а не на латыни, пространны, основаны на аллегории и говорят о возвышенной любви.

Последователи

«Комедия» оказалась последним великим произведением итальянского Средневековья. Сразу завоевав огромную популярность (о ней говорит обилие рукописных копий и быстрое появление первых комментариев к «Комедии»), «священная поэма» вызвала только серию весьма посредственных подражаний, не оставивших следа в истории литературы, не дав жизнь ничему близкому по величию. Огромно влияние Данте на итальянский литературный язык, которому он дал путевку в жизнь, выведя из тени латыни. Здесь особенно показателен пример другого великого итальянца, поклонника Данте и даже его первого биографа — Джованни Боккаччо. Автор «Декамерона» родился, когда Данте еще был жив, он обожал «Комедию» и был первым биографом ее автора, но дистанция между христианской аллегорией «Комедии» и гуманистическим и светским оптимизмом «Декамерона» огромна.

В массовой культуре

В 2013 году вышел роман Дэна Брауна «Инферно» — продолжение знаменитого «Кода да Винчи». Его сюжет частично основан на «Аде». В 2016 году по книге был снят фильм с Томом Хэнксом в главной роли.

Существует компьютерная игра Dante's Inferno (слешер с элементами ролевой игры).

Новизна

До «Комедии» народный итальянский язык годился только для традиционной любовной лирики; Данте первым раздвинул эти узкие тематические рамки и нашел итальянскому языку новое применение: теперь это поэтический инструмент, стилистически гибкий и чрезвычайно выразительный, подходящий для любой темы. Кроме того, Данте первым смог облечь наследие христианской культуры в поэтическую

форму. Благодаря ему идея, что ад состоит из кругов, по которым грешники распределены в зависимости от тяжести их деяний, стала общеизвестной. Наконец, Данте оставил читателям яркую и запоминающуюся картину грехов и добродетелей.

Цитата

«Ад», 26-я песнь, 112–120, Одиссей напутствует своих товарищей:

«О братья, — так сказал я, — на закат
Пришедшие дорогой многотрудной!
Тот малый срок, пока еще не спят

Земные чувства, их остаток скудный
Отдайте постиженью новизны,
Чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный!

Подумайте о том, чьи вы сыны:
Вы созданы не для животной доли,
Но к доблести и к знанью рождены»

«Кентерберийские рассказы» Чосера

Когда

«Кентерберийские рассказы» — неоконченное произведение, над которым автор Джеффри Чосер, по-видимому, работал до самой смерти (1400). Точного времени, когда поэт приступил к его созданию, мы не знаем, но считается, что это произошло во второй половине 1380-х годов. В сборник также вошли рассказы, которые Чосер мог написать ранее, например «Рассказ Рыцаря».

Текст «Кентерберийских рассказов» состоит из ряда фрагментов, порядок следования которых иногда вызывает споры. Тем не менее общепринятым считается деление текста на десять фрагментов, первый из которых начинается «Общим прологом», а последний заканчивается «Отречением Чосера».

Прижизненные рукописи «Кентерберийских рассказов» до нас не дошли, зато сохранились 55 манускриптов разного качества отделки плюс еще 18 крупных фрагментов, девять мелких и два первопечатных экземпляра, датируемые XV веком. Самыми надежными считаются рукопись Хенгурта (Национальная библиотека Уэльса) и Элзмирская рукопись (Хантингтонская библиотека города Сан-Марино, США).

Язык

В средневековой Англии сосуществовали сразу три языка: латынь — язык Церкви и преимущественно религиозных сочинений; французский — язык высшей аристократии, государственных документов и придворной поэзии; английский — язык простонародья, зажиточных бюргеров, низшего слоя дворянства и аллитерационной поэзии (то есть стиха, в котором главный ритмический прием — это повтор согласных звуков перед ударным гласным; чаще всего эти созвучия подчеркивали самые значимые слова).

При Чосере отношения между ними стали меняться — английский начал выдвигаться на первое место. Чосер владел всеми тремя языками, но как поэт был верен английскому (лондонскому диалекту). В молодости он увлекался французской куртуазной поэзией и именно ее метрику перенес на родную почву, став одним из первых, кто с успехом заменил аллитерацию силлаботоникой (то есть стихом, основанным на регулярном чередовании ударных и безударных слогов).

Чосер — современник перехода среднеанглийского языка (Middle English) к ранненовоанглийскому (Early Modern English). В результате этого перехода отпало произношение безударного -e на конце многих слов, которое Чосер регулярно включал в счет слогов (так, слово *tale*, или «рассказ», сегодня произносится в один слог, а Чосер произносил в два). Для ближайших потомков поэта его стихи перестали звучать метрически правильно, но благодаря его примеру поэты XVI века приспособили новое произношение к правилам силлаботоники.

сегодня произносится в один слог, а Чосер произносил в два). Для ближайших потомков поэта его стихи перестали звучать метрически правильно, но благодаря его примеру поэты XVI века приспособили новое произношение к правилам силлаботоники.

Автор

Чосер родился в начале 1340-х годов в семье лондонского виноторговца, близкого ко двору Эдуарда III. Вскоре он и сам попал на придворную службу, где со временем удачно женился. В 1368 году Чосер числился среди сквайров двора, но выше этого звания уже не поднялся и, не имея других доходов, всю жизнь вынужден был служить. Судя по всему, поэзии он уделял время, остававшееся от других занятий.

Чосер застал трех английских королей — самого Эдуарда III (ум. 1377), его внука Ричарда II (1377–1399) и Генриха IV Ланкастера (1399–1413), который сверг Ричарда с трона. Все трое были милостивы к Чосеру, который также пользовался покровительством могущественного Джона Гонта, сына Эдуарда III и отца Генриха IV.

Чосер часто выезжал за границу с дипломатическими поручениями, в том числе дважды — в Италию. Его творчество принято делить на три периода: первый (до 1372 года), отмеченный подражанием французским поэтам, второй — «итальянский» (до 1380-х годов), третий — посвященный созданию самых значительных произведений, прежде всего «Кентерберийских рассказов».

Исторический контекст

Еще до рождения Чосера началась Столетняя война (1337–1453), и в молодости поэт успел побывать в плену у французов. Несмотря на ряд ярких побед в начале — при Креси (1346), Пуатье (1356), англичане не добились быстрого перевеса, и война затянулась. Она истощала силы обоих государств, но дала толчок к возникновению английской национальной идентичности.

В 1377 году трон занял малолетний Ричард, который в середине 1380-х годов вступил в конфликт с группой влиятельных аристократов, на чьей стороне находился его дядя Джон Гонт. Видимо, чтобы не быть втянутым в этот раздор, Чосер на время удалился

от двора. К 1389 году король взял верх, но десять лет спустя сын Гонта, Генрих Болингброк, отнял у Ричарда корону.

В середине XIV века в Европе начался затяжной экономический и демографический спад, который продлился полтора столетия. В Англии участились неурожаи и мятежи, а в 1381 году вспыхнуло крестьянское восстание под руководством Уота Тайлера, едва не лишившее власти короля Ричарда. Во всех этих перипетиях Чосер неизменно занимал сторону короны.

Литературный контекст

Рядом с Чосером работали крупные эпические поэты, оставившие значительный след в английской литературе. Уильям Ленгленд (ок. 1330 — 1387), автор аллегорической поэмы-видения «Петр Пахарь», и анонимный автор или авторы видения «Жемчужина» и рыцарского романа «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» (ок. 1375–1400) сочиняли, пользуясь аллитерационным стихом. Друг Чосера, Джон Гауэр (ок. 1330 — 1408), автор сборника рассказов о любви «Признания влюбленного», как и Чосер, осваивал силлаботонику.

Французская аллегорическая поэма «Роман о Розе» Гильома де Лорриса (ум. ок. 1238) и Жана де Мёна (ок. 1250 — 1305) была написана еще в XIII веке, но на английский ее перевел именно Чосер. Чосер же перевел и латинское «Утешение философией» Боэция (ок. 480 — 524), главный источник средневековых представлений о власти Фортуны.

Наконец, в Италии Чосер познакомился с «Божественной комедией» Данте (1265–1321), произведениями Боккаччо (1313–1375) и, возможно, поэзией Петрарки (1304–1374). Впрочем, мировоззрение раннего итальянского Ренессанса осталось ему чуждым.

Жанр

«Кентерберийские рассказы» состоят из 24 повествовательных сочинений (некоторые остались неоконченными). Их принято относить к четырем жанровым традициям: куртуазной (подражания рыцарскому роману и пародии на него), комической (сатиры и фаблю — так назывались стихотворные насмешливые, часто непристойные истории-анекдоты), дидактической (басни и *exempla* — то есть сборники «примеров» коротких историй поучительного содержания, в которых раскрывается смысл библейских эпизодов или дается нравственное наставление) и патетической (жития святых, чудо Богородицы и тому подобное).

Но подлинную жанровую уникальность и невиданную прежде композиционную целостность этому сборнику отдельных рассказов сообщает рамочная конструкция — «Общий пролог» и связанные с ним интерлюдии между историями. В «Общем прологе» речь идет о путешествии группы паломников к святым мощам в Кентербери. Чтобы не скучать по пути, они решают рассказывать друг другу занимательные истории. Соответственно, читатель знакомится как с самими историями, так и с каждым из рассказчиков и перипетиями их отношений.

Согласно изначальному плану, 30 рассказчиков должны были рассказать по две истории на пути в Кентерберии и по две — на обратном пути в Лондон. Чосер успел воплотить лишь пятую часть из задуманного.

О чем

Сюжеты всех историй, вошедших в «Кентерберийские рассказы», связаны фигурами паломников, о которых говорится в «Общем прологе» и прологах к отдельным рассказам. Согласно появившейся в начале XX века драматической теории, «Кентерберийские рассказы» были написаны именно ради изображения паломников — широкого среза английского общества конца XIV века.

Сегодня так считать не принято. Паломники не отражают весь современный им английский социум и не наделены глубокими характерами — каждый из них является образцовым воплощением определенной «профессии», то есть социальной роли. Забавные сценки, возникающие между ними, служат Чосеру не более чем интерлюдиями для подготовки читателя к очередному рассказу.

Так, в «Рассказе Рыцаря» речь идет о двух благородных друзьях (к тому же братьях), которых любовь к одной даме превратила во врагов. В «Рассказе Мельника» — о веселых похождениях школяра и причетника, влюбленных в жену старого плотника; в нем имеются обманутый муж, поцелуй в задницу и раскаленная кочерга, приложенная к тому же месту. Наставительный «Рассказ Продавца индугенций» повествует о трех беспутных приятелях, встретивших старика, указавшего им на клад; жадность заставила их перебить друг друга. «Рассказ Студента» — трогательная история о терпеливой Гризельде, которую знатный маркиграф сперва сделал своей женой, а затем, желая испытать, подверг множеству незаслуженных оскорблений; безропотно выдержав все, Гризельда тем самым доказала свою верность.

Яркие герои

Единственные сквозные персонажи «Кентерберийских рассказов» — собственно паломники. Лишь трое из них описаны подробно: Продавец индугенций, Слуга каноника и Батская ткачиха.

Образ Батской ткачихи полюбился уже первым читателям Чосера и, пожалуй, остается самым ярким и сегодня. Собственно, ткачество — не главное занятие Жены из Бата (The Wife of Bath): Батской ткачихой она стала в русском переводе Ивана Кашкина. По роду своих занятий она прежде всего жена — женщина, пять раз бывшая замужем, познавшая все тонкости брака и владеющая всеми уловками, необходимыми для того, чтобы получить власть над мужем.

В «Общем прологе» она показана женщиной одновременно обаятельной и компанейской, в «Прологе Батской ткачихи» — словоохотливой, остроумной, жизнелюбивой и опытной в искусстве подчинять себе мужчин. Под стать ей и «Рассказ Батской ткачихи» — о незадачливом рыцаре времен короля Артура, который провинился перед женщинами и вынужден был искать ответ на вопрос, чего больше всего хочет любая из них. мужем.

В «Общем прологе» она показана женщиной одновременно обаятельной и компанейской, в «Прологе Батской ткачихи» — словоохотливой, остроумной, жизнелюбивой и опытной в искусстве подчинять себе мужчин. Под стать ей и «Рассказ Батской ткачихи» — о незадачливом рыцаре времен короля Артура, который провинился перед женщинами и вынужден был искать ответ на вопрос, чего больше всего хочет любая из них.

Источники

Из-за многочисленности и разнообразия «Кентерберийских рассказов» вопрос об их литературных источниках непросто. Материалом для многих из них послужили широко распространенные в Средние века антологии религиозных и светских повествований, такие как «Золотая легенда», «Сто новелл древности» и проч.

Традиционный для таких сборников авторский пролог самостоятельным композиционным элементом с собственным сюжетом сделали Джон Гауэр в «Исповеди влюбленного» и Боккаччо в «Декамероне». Чосер пошел по тому же пути, но значительно развил и усложнил его.

У Боккаччо — напрямую или через посредничество других авторов — Чосер мог заимствовать и ряд сюжетов, например, для «Рассказа Рыцаря» («Тезеида»), «Рассказа Мажордома» («Декамерон», IX, 6), «Рассказа Студента» («Декамерон», X, 10), «Рассказа Франклина» («Филоколо», «Декамерон», X, 5), «Рассказа Шкипера» («Декамерон», VIII, 1), «Рассказа Монаха» («О падении знатных мужей»). Источниками Чосеру также послужили «Роман о Розе», моралите, сочинения античных авторов (Овидий, Тит Ливий), богословские трактаты и т. д.

Последователи

Чосера называют отцом английской поэзии и часто — отцом английской литературы вообще. Благодаря Чосеру лондонский диалект английского языка стал литературной нормой для всей страны, прежде такой нормы не имевшей. Чосер произвел революцию в стихосложении — продемонстрировал возможности английского языка применительно к силлаботонике, разработал пятистопный ямб и так называемую чосеровскую, или королевскую, строфу.

Чосер ввел в литературный обиход множество средневековых и античных сюжетов, которые впоследствии разрабатывали другие писатели, в частности Шекспир. «Рассказ Рыцаря» повлиял на его комедию «Сон в летнюю ночь» и трагикомедию «Два знатных родича» (написанную совместно с Джоном Флетчером), а «Рассказ Монаха» дал представление о национальном понимании «трагедии», которое Шекспир развил впоследствии.

Но главное, благодаря «Кентерберийским рассказам» в английскую литературу вошли комизм характеров, контрастное изображение персонажей, сложные характеры персонажей, авторская ирония по отношению к описываемым событиям. За детальную разработку жизнеподобных характеров «Общий пролог» к «Кентерберийским рассказам» иногда даже называют «прологом к английскому роману».

В массовой культуре

В 1851 году художник-прерафаэлит Форд Мэдокс Браун представил свою картину «Чосер при дворе Эдуарда III», известную новаторским изображением игры солнечного света и тени. Правда, сюжет ее вряд ли можно считать историческим, и к тому же «Кентерберийские рассказы» Чосер начал писать после смерти Эдуарда.

В Великобритании отдельные истории из числа «Кентерберийских рассказов» неоднократно были экранизированы — как правило, в виде телесериалов (в 1949, 1956, 1969, 1975, 1998–2000, 2003 годах).

В 1972 году «Кентерберийские рассказы» экранизировал Пазолини. В 2001 году американец Брайен Хелгеланд снял фильм под названием «Рассказ рыцаря» (в российском прокате — «История рыцаря»), в котором одного из персонажей зовут Джеффри Чосер. Правда, к сюжету «Рассказа Рыцаря» из «Кентерберийских рассказов» он имеет довольно отдаленное отношение; главного героя в нем сыграл Хит Леджер.

В 2006 году свою версию перевода-пересказа «Кентерберийских рассказов» записал канадский рэпер Баба Бринкмен и даже издал ее в виде книги.

Новизна

Главное достоинство «Кентерберийских рассказов» заключается в их потрясающем стилистическом разнообразии. Предшественники Чосера — Гауэр и Боккаччо — не изобретали для каждого своего рассказчика персональную поэтическую манеру, а Чосер сумел придать каждому индивидуальный голос и особенную точку зрения. Соответственно, сами рассказы также очень разнообразны в сюжетном, жанровом и стилистическом отношении.

Даже в «Общем прологе» практически нет похожих описаний. Они различаются по длине, тону и точке зрения. Одни персонажи описаны с точки зрения того, во что они одеты, другие — того, что они делают, третьи — того, что думают. Постоянно меняется и тон рассказчика (персонажа по имени Чосер), становясь то наивным, то проницательным, то нейтральным, то оценивающим.

Такого языкового остроумия, жанрового разнообразия, стилистической пластичности английская литература до Чосера не знала — и еще долго, вплоть до появления Шекспира и его современников, не могла приблизиться к его уровню литературного мастерства.

Цитата

А вот апостол, это знаю твердо,
Он женщине не заповедал гордо
Быть девственной. Он просто умолчал,
А волю божию наверно знал.
Советовать нам могут воздержанье,
Но ведь совет не то, что приказанье.
Могу его послушать или нет,
И уж сама несу за то ответ.
Когда бы девство всем господь судил,

Тогда б и брак он девам запретил.
Но если нету поля для посева,
Откуда б нарождались сами девы?
Не мудрено, что сам апостол Павел
Запрета против брака не оставил.
В соревнованье девам лишь почет,
А приз — еще посмотрим, кто возьмет.

Стихи Франсуа Вийона

Когда

Год рождения Франсуа Вийона назван им самим — 1431-й. Дата смерти неизвестна, и этот факт — важная составляющая вийоновской легенды. 5 января 1463 года парижский суд отменяет приговор о казни Вийона и приговаривает его к изгнанию из города на 10 лет — после этого следы Вийона теряются. Любые сообщения о последующей судьбе поэта (вроде его бегства в Англию под покровительство короля Эдуарда V, о котором писал Рабле) документами не подтверждаются. Главные свои произведения Вийон написал за предыдущие семь лет: например, «Малое завещание» (оно же «Лэ») — в 1456 году, а «Большое», вероятнее всего, в 1462-м. Помимо этих двух крупных текстов, от Вийона остались 14 баллад, «Похвала Марии Орлеанской», катрен о заде и шее и баллады на жаргоне. Первое серьезное издание сочинений Вийона вышло в 1533 году — его составил поэт Клеман Маро.

Язык

Среднефранцузский. Также Вийон использует так называемый франко-английский жаргон, кухонную латынь, региональные диалекты. Наконец, Вийону традиционно приписывают баллады на жаргоне (имеется в виду воровской жаргон так называемой банды кокильяров), хотя ответа на вопрос о его авторстве, принадлежности воровскому миру и конкретно шайке кокильяров нет до сих пор. Язык этих баллад действительно похож на тайное наречие кокильяров, но не совпадает с ним полностью.

Автор

Личность Вийона парадоксальна для Средневековья: эпоха, в которую имена многих сочинителей вообще не сохранились, подарила мировой культуре поэта с избыточным количеством имен. Его настоящее имя — Франциск де Монкорбье или Франсуа де Лож. Свою фамилию, Вийон, он взял от воспитавшего его Гильома де Вийона, который, по его словам, был ему «больше отца» и «ласковее матери». Имя тоже содержит секрет; в знаменитом катрене «Я — Франсуа, чему не рад...» имеется в виду и «Я — француз» («Je suis François»). В 1452 году Вийон получил степень магистра на факультете искусств в Сорбонне, но начиная с 1455 года неуклонно маргинализуется. Он дважды бежал из Парижа (один раз после драки, где его соперник был смертельно ранен, второй — после ограбления Наваррского колледжа Сорбонны). В начале 1460-х Вийон трижды попадал в тюрьмы и подвергался пыткам; последний раз — когда оказался не в том месте не в то время. Его приятель ранил нотариуса Ферребука, Вийона схватили, пытали, приговорили к повешению, но затем заменили казнь десятилетним изгнанием из Парижа. Поэт пропал, оставив среди последних известных сочинений «Балладу повешенных», вошедшую в золотой фонд французской литературы и обеспечившую ему репутацию «висельника».

Исторический контекст

Исследователи вписывают жизнь Вийона в длинный период — от смерти в 1305 году Жана де Мёна, автора второй части «Романа о Розе», сильно повлиявшей на Вийона, до публикации первого серьезного издания сочинений поэта в 1533 году. Вийон родился в год казни Жанны д'Арк; Столетняя война будет длиться еще 20 с лишним лет. В 1414–1418 годах церковный собор в Констанце кладет конец Великой схизме Западной церкви, избирает папу Мартина V и выносит Яну Гусу приговор как еретику: в 1419 году вспыхивают гуситские войны: «Богемцев ересь знаю», — напишет Вийон в «Балладе примет». В 1424–1425 годах на кладбище Невинноубиенных младенцев в Париже появляется фреска с изображением пляски смерти: это важный материальный знак в стихах Вийона. В 1440 году из английского плена будет освобожден поэт и герцог Карл Орлеанский — к нему (и его дочери) будут обращены некоторые стихи Вийона, с ним связана история о поэтическом состязании в Блуа и баллада Вийона «От жажды умираю над ручьем». В 1453 году Константинополь взят турецкими войсками: Восточной Римской империи больше нет. В 1455 году в Дижоне проходит суд на бандитами, известными под именем кокильяров. Вийона в их числе нет, хотя были попытки соотнести его с одним из фигурантов дела. В 1458 году умирают король Арагона Альфонс, папа Каликст III и герцог Бретонский Артур III, в 1461 году — французский король Карл VII: все они упомянуты в «Балладе о сеньорах былых времен». Сын Карла VII станет королем Людовиком XI, и по случаю его коронации и приезда в город Мён-сюр-Луар Вийона освобождают из местной тюрьмы.

Литературный контекст

Во времена Вийона «Роман о Розе» все еще влиятельнейшее французское произведение, к нему апеллируют все, и Вийон не исключение.

В XIV веке во французской словесности четко обозначается разрыв с песенной традицией: если раньше стихотворение мыслилось как песня, то теперь формулируется мысль о «естественной музыке языка». Высказывается мысль о поэте как человеке «особо созданном», одаренном к сочинительству природой: это уже провозвестие идей Ренессанса.

В XV веке поэт Ален Шартье, важный для Вийона, создает поэму «Немилосердная красавица», в которой под неожиданным углом подает главную тему куртуазной эпохи: влюбленный страдает, красавица жестока и отказывается дать ему надежду, потому что, по ее сведениям, от любовной болезни еще никто не умирал, однако влюбленный уходит и умирает по-настоящему. Это главная культурная провокация эпохи; придворные дамы сообщили поэту, что за демонстрацию их в таком дурном свете его надо бы повесить или сжечь.

Французские литераторы служат хронистами у государей, а те поощряют переводы — например, Данте и Петрарки. Поэты, пользовавшиеся покровительством короля, ограничены в свободе выражения, поэтому они реализуют себя в виртуозной языковой игре: они так нагнетают похвалы монарху, что это порой начинает звучать иронично. Эти стихотворцы останутся в культуре под именем «великих риториков».

Жанры

Лэ (во французской словесности позднего Средневековья — лирический поэтический жанр, произведения которого обычно состоят из довольно большого количества строф;

их количество и структура обычно варьируются, хотя Вийон назвал «Лэ» сочинения из одинаковых стрóf), баллада, рондо, пародийное завещание, ди (средневековый поэтический жанр, в котором автор говорит от первого лица; имеет крайне расплывчатые контуры, скорее приближается к современному понятию «стихотворение»).

О чем

В «Лэ» (оно же «Малое завещание») поэт сообщает, что решил разрушить темницу любви, разбившей ему сердце, и отправляется в Анже. По обычаю, перед дальней дорогой он раздает свое имущество — пародийные предметы, которых у него на самом деле нет. Его «наследники», над которыми он издевается, — парижане разных сословий: от богатых ростовщиков (которых Вийон иронично называет «бедные детки») до нищих бродяг.

В первой части «Большого завещания» Вийон воскрешает тяжелые воспоминания: сожалеет об ушедшей молодости, жалуется на бедность, на любовные злоключения, на неумолимость старости и смерти. Текст прерывается балладами — о дамах и сеньорах ушедших времен, — которые говорят о скоротечности времени и неотвратимости смерти, уравнивающей всех. Во второй части «Большого завещания» Вийон использует прием из «Малого» и снова горько и иронично раздает несуществующие подарки. Есть и черты настоящего завещания — например, Вийон говорит, в какой колокол нужно звонить на его похоронах.

Яркий герой

Лирическое «я» Вийона не тождественно магистру искусств, ввязывавшемуся в криминальные истории и получившему в итоге смертный приговор. В XX веке Вийона называли «певцом-индивидуалистом», хотя к такой характеристике нужно относиться сдержанно, это интерпретация из совсем другой культурной эпохи: Вийон — фигура, заново открытая романтиками, а затем прекрасно вписавшаяся в парадигму «проклятых поэтов».

Тем не менее Вийон правда одинок; он иронично выстраивает для себя генеалогии, но единственный подлинный предок для всех — праmaterь-земля, в чье лоно все должны рано или поздно вернуться. В «Послании к друзьям» он просит их помочь, ведь и свиньи бросаются на помощь, если одна из них завизжит; значит, он не очень высокого мнения о своем социальном окружении. Вийон постоянно оказывается человеком без роду и племени, оставленным без помощи узником, скулящим из угла, «как старый пес».

Источники

Библия, особенно Книга Иова, сочинения Аристотеля, которые Вийон должен был читать на латыни по программе факультета искусств Сорбонны, сочинения Вергилия, Макробий, а также «Роман о Розе», творчество Рютбёфа, поэзия Карла Орлеанского, творчество Рене Анжуйского, средневековые фарсы и мистерии.

Анжуйского, средневековые фарсы и мистерии.

Последователи

«Вийон необычен уже для своей собственной эпохи: на современную ему поэзию он не оказал значительного влияния» (филолог Георгий Косиков). Даже первый издатель поэта Клеман Маро отметил, что Вийон ему совсем не близок и он публикует стихи лишь из любви к его «приятному духу» и в благодарность за все, чему он смог научиться.

Признание пришло к Вийону позже. Николя Буало в «Поэтическом искусстве» написал, что «Неловкий, грубый стих тех варварских времен / Впервые выровнял и прояснил Вильон». Романтик Теофиль Готье сравнил Вийона с Байроном. Артюр Рембо сочинил «Письмо Карла Орлеанского Людовику XI» с просьбой о помиловании Вийона, которому грозит виселица (1870). Верлен в своих «Триолетах» объявляет о поклонении Вийону, а стихотворение «Моей возлюбленной» строит по модели вийоновской «Баллады примет».

На русский «Балладу о дамах прошлых времен» перевел Гумилев, а Осип Мандельштам сопроводил эту публикацию статьей «Франсуа Виллон»: это атака акмеистов на поэтику символистов.

Музыку на слова баллад Вийона писал Дебюсси, а Бертольт Брехт в «Трехгрошовой опере» использует стихи Вийона, с чем был связан скандал в критике.

В массовой культуре

В XX веке Вийон стал культом. В 1926 году был написан знаменитый «Роман о Франсуа Вийоне» Франсиса Карко: в нем Вийон, едва отправившись в изгнание, угодил в смертельную ловушку, расставленную старым знакомцем. Множество прозаиков домысливают судьбу «первого проклятого поэта». Фантаст Тим Пауэрс в романе «The Stress of Her Regard» выводит Вийона, которому уже почти 400 лет, а прозаик Жан Тёле в романе «Я, Франсуа Вийон» рассказывает историю от первого лица со множеством жестоких и малоаппетитных подробностей и основывается на поэзии Вийона, чтобы домыслить ту или иную коллизию.

Жорж Брассенс исполнял песню на слова «Баллады о дамах былых времен»; влияние Вийона признает Боб Дилан, а Булат Окуджава назвал свою песню «Молитва Франсуа Вийона», чтобы отвлечь именем поэта внимание советских цензоров от слова «молитва».

Первый фильм о Вийоне вышел еще в 1914 году («The Adventures of François Villon (The Oubliette)», режиссер Чарльз Гиблин). Фильм Фрэнка Ллойда «Если б я был королем» (1938) был номинирован на четыре «Оскара».

Новизна

Вийон не изобрел ни жанры, в которых работал, ни свои любимые темы. Но его особенность — в том, что все эти разнообразные регистры комбинируются внутри одного большого вийоновского текста. Герой этого текста — не один из традиционных героев средневековой словесности (не мученик любви, не грешник, сожалеющий о бурной молодости, не веселый шалопай, не старик, изуродованный временем), который органично чувствует себя внутри культурного канона. В центре здесь — «бедный Вийон», примеряющий на себя эти каноны, как карнавальные личины, чтобы в любой момент сыграть на эффекте срывания маски. Вийон не чужд миру

средневековых зрелищ, и этот эффект приобретает у него невероятный, пронзительный драматизм и динамичность. Вийон — мастер иронии и уклонения от главной темы (например, Вийон, многократно замешанный в уголовных делах, гораздо реже, чем другие поэты, говорит о знаменитой французской виселице Монфокон — чаще она присутствует в его текстах в виде фигуры умолчания). Никто пронзительнее его в XV веке не задерживает внимание на смерти, замершей в своей материальности: его персонажи-повешенные общаются с живыми, а поэт тем временем описывает их неприкаянное качание на виселице, высушенные и почерневшие от солнца тела, исклеванные птицами.

Цитата

Я — Франсуа — чему не рад! —
Увы, ждет смерть злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПРОСВЕЩЕНИЯ

Тут мне нечего добавить от себя.

Всё прекрасно разъяснено в работе "Образы любви и красоты в культуре Возрождения" (отв.ред. Л.М.Брагина) 2008 года издательства.

Ни прибавить ни убавить.