

## МОТИВ „ЛЮБОВНОГО ИЗНЕМОЖЕНИЯ" В ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭЗИИ XIV - XVII ВВ

Начиная с эпохи Возрождения активизируется широкое использование разного рода тематических клише из греческой и латинской античности. При том, что весь массив ренессансной лирики как бы вращался вокруг отдельных, наиболее излюбленных тем, прежде всего - темы любви и женской красоты, образное наполнение этих тем отличалось чрезвычайно пестротой и многообразием. Сам принцип широкого вариативного цикла, каковым являлись сборники сонетов, канцон, мадригалов и других мелких стихотворных и песенно-вокальных жанров, побуждал авторов к активным поискам в поэтическом арсенале прошлого. При этом весьма неоднородный материал предшествующих эпох переосмыслился в духе нового мироощущения. Конкретная поэтическая аллюзия абсолютно без остатка растворялась в новой стилистике и воспринималась как новаторство.

Наши наблюдения касаются рецепции в европейской поэзии XIV-XVII вв., распространённого в поэзии античности мотива «любовного изнеможения». Имеем в виду прежде всего стихотворение Сапфо «Богу равным кажется мне по счастью...» и его рецептивный вариант у Гая Валерия Катутлла.

В качестве одного из первых образцов использования этого мотива мы избрали сонет Вильяма Шекспира № 23. Лирический герой сонета испытывает то же противоречивое чувство любовного влечения и робости, страсти и парализующего её страха, что и в стихотворении Сапфо.

Как тот актёр, который, оробев,  
Теряет нить давно знакомой роли,  
Как тот безумец, что, впадая в гнев,  
В избытке сил теряет силу воли, -

Так я молчу, не зная, что сказать,  
Не оттого, что сердце охладело.  
Нет, на мои уста кладет печать  
Моя любовь, которой нет предела.

Так пусть же книга говорит с тобой.  
Пускай она, безмолвный мой ходатай,  
Идёт к тебе с признаньем и мольбой  
И справедливой требует расплаты.

Прочтёшь ли ты слова любви немой?  
Услышишь ли глазами голос мой?<sup>1</sup>

Сначала отметим принципиальные различия между Сапфо и Шекспиром. Стихотворение Сапфо монотематическое, её главная и единственная тема - «любовного изнеможения» раскрывается в бесконечном нанизывании всё новых и новых оттенков, пока не исчерпываются все известные на то время грекам органы чувств и восприятия. У влюблённого человека вблизи объекта страсти словно перестаёт биться сердце, ему изменяет дар речи, его охватывает лихорадочный жар, у него темнеет в глазах, звенит в ушах, все члены тела охвачены дрожью, смертельная бледность покрывает лицо и тому подобное. Вволнованность чувств доходит до полного паралича, и человек оказывается на грани смерти:

Богу равным кажется мне по счастью  
Человек, который так близко-близко  
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно  
Слушает голос  
И прелестный смех. У меня при этом

<sup>1</sup> Перевод С. Маршака



Перестало бы сразу сердце биться:  
Лишь тебя увижу, - уж я не в силах  
Вымолвить слова.  
Но немеет тотчас язык, под кожей  
Быстро лёгкий жар пробегает, смотрят,  
Ничего не видя, глаза, в ушах же -  
Звон непрерывный.  
Потом жарким я обливаюсь, дрожью  
Члены все охвачены, зеленее  
Становлюсь травы, и вот-вот как будто  
С жизнью прошусь я.  
Но терпи, терпи: чересчур далёко  
Всё зашло...<sup>1</sup>

Стихотворение Сапфо отличается предельным натурализмом, откровенно «физиологическим» характером. Поэтесса как бы балансирует на грани полного самораскрытия в сфере своих интимных переживаний. Можно предположить, что к этому её побуждает настойчивый поиск внутренней, психологической, возможно подсознательной сферы, которая для неё так и осталась закрытой. *Количественное* изобилие отражает неудавшийся поиск нового психологического качества. Этим также объясняется страшное психологическое напряжение этого стихотворения, а мысль о смерти в конце логически вытекает из физиологической самозамкнутости героини, из самопогружённости в стихию собственной телесности, из которой нет и не может быть никакого выхода в сферу духовности.

Аналогичным образом построено стихотворение Катулла, которое по сути является лексически близким латинским вариантом стихотворения Сапфо.

В интересах дальнейшего хода нашего анализа попытаемся уточнить терминологию. Считаем, что в понятии (литературный) «мотив» целесообразно выделить две его разновидности: *тематический* мотив, который является ключевым для нашего исследования, и *сюжетный* мотив. Рассмотрим сначала вторую разновидность, чтобы позже к ней не возвращаться.

Сюжетный мотив распространён в эпических жанрах, а лирическим произведениям он придаёт оттенок эпичности (например, в балладах). Он может существовать как в виде развёрнутого сюжета, так и в виде его сжатой формулы. К развёрнутым сюжетным мотивам можно отнести, например, многократно повторяемый в литературе Возрождения и Бароко мотив поисков неверного возлюбленного (мужа) покинутой невестой (супругой), переодетой для этой цели в мужское платье (Боккаччо, Шекспир, Кальдерой и др.).

Но существуют сюжетные мотивы, когда целый ряд психологически и ситуативно схожих сюжетов может быть исследователем обобщён, сжат в виде «формулы», сведён к некоему общему «алгоритму». Число и разнообразие подобных «микросюжетов» зависит от фантазии авторов, но в них ощущается всегда одна и та же исходная ситуативная основа. Таков средневековый и ренессансный мотив «публично униженного тела». Его ситуативная «формульность» обнаруживает себя в разнообразных схожих между собой «карнавальных» сюжетах, подробно описанных М. Бахтиным, когда персонаж попадает в не соответствующую его статусу ситуацию, причём его тело претерпевает неудобства, связанные с унижением: аристократа якобы случайно «роняют» в грязь («Тристан и Изольда» Беруля); пылкий любовник поспешно перебирается из тёплой постели в ящик с углём (Боккаччо), либо прячется в корзине для грязного белья (Шекспир), чтобы спастись от внезапно вернувшегося домой мужа; кладбищенский вор прячется от преследователя в гроб с находящимися там зловонными останками (Боккаччо) и т. п.

Сюжетный «формульный» мотив, в основе которого лежит неожиданный поворот ситуации, имеет явно театральное (зрелищное) происхождение, а комизм его основан на эффекте одномоментности, то есть на самом моменте публичного «развенчания». И наоборот,

---

<sup>1</sup> Перевод В. В. Вересаева



развёрнутый сюжетный мотив имеет книжное («романическое») происхождение и, не завися непосредственно от момента зрелищности, может обрастать побочными сюжетными ответвлениями. Хотя, конечно, он так же, как и «формульный», не может существовать полностью вне сферы наглядности, зрительного воображения читателя.

*Тематический* же мотив генетически связан с выразительными возможностями только поэтического (книжного) текста, а следовательно - с условно зрительным впечатлением («...зеленее // Становлюсь травы...»). Его сфера распространения - преимущественно лирическая поэзия.

*Тематический* мотив может быть либо ситуативным (как в нашем случае, о чём ниже), либо «формульным» (подобно рассмотренному выше сюжетному мотиву). К примерам второго мы можем отнести, в частности, некоторые так называемые «петраркизмы»: основанный на экспрессивной антитезе мотив «внутреннего раздора» («И мира нет, и нет нигде врагов...»; «Скорей снега согреются, разливы // Морей иссохнут, невод рыбаки // В горах закинут...»). Заложенный в этой петрарковской формуле синтаксический принцип повторяется в европейской поэзии в виде различных лексико-смысловых вариаций вплоть до XIX века («Но королева ль ты? Иль ждёт тебя опала? // И кто избранник? Ты иль свергнутый король? (...) // То смерть или смертная? О благодать! О боль!»<sup>1</sup> (Ж. де Нерваль).

Тематический мотив как таковой следует отличать от *мотта-реммиисценции* (ср. стихотворение «Бабочка и свеча» Саади и строчки из Дж. Донна: «Преображаясь волею любви, // Мы - мотыльки, и мы же - свечи. // Самим себе спешим навстречу»<sup>2</sup>; или сходство между строчками Дж. Донна: «Сырою глиной мы ютимся тут, // Покуда смерть не обожжёт сосуд»<sup>3</sup> и словами Б. Спинозы: «Человек - всего лишь сырая глина в руках неведомого гончара»). Впрочем, последний пример может быть отнесён и к мотиву на правах «*общего места*» (*locus omnis*). Вот ещё один пример мотива *locus omnis*: «Замшелый мрамор царственных могил // Исчезнет раньше этих веских слов, // В которых я твой образ сохранил...»<sup>4</sup> (Шекспир) - «Мои стихи живут, чтоб возвеличить Вас, // Их основание прочно, как гранит...»<sup>5</sup> (Дж. Донн).

Тематический мотив следует также отличать от *мотива-метафоры*. Так, широко используемый в античной лирике мотив корабля, разбиваемого бурей (Алкей, Гораций), фактически является метафорой, которая передаёт чувство жизненной неуверенности и даже поражения в катастрофических жизненных обстоятельствах. Именно в таком смысле использует этот мотив Петрарка («Я - углый чёлн в стихийном произволе...»<sup>6</sup>), Дж. Донн в «Послании Кристоферу Бруку» (метафора церкви - корабля, терпящего бедствие) и др.

Анализируемый нами мотив «любовного изнеможения» мы относим к группе *тематических ситуативных мотивов*. Первая часть термина была нами уже объяснена (в основе мотива нет сюжетного движения). Теперь объясним вторую. Дело в том, что лексически этот мотив может изменяться только по линии уточнения, сокращения или расширения. Он не может быть сведён к «формуле», на основе которой может быть построена цепь параллельных образных единиц. Если в основе *формульного* тематического (а также и сюжетного) мотива лежит *значение*, то в основе *ситуативного* тематического мотива лежит *знак*, не подлежащий изменению.

Для полноты нашего анализа мы должны сказать, что мотив «любовного изнеможения» у Сапфо может быть рассмотрен и как тематический *формульный* мотив. Тогда его надо включить в *иную* систему текстов. Это те стихи поэтессы, где проходит тема *амбивалентности* любовных переживаний. Это любовь-ненависть («Противней тебя я никого, милая, не встречала» - Сапфо; «И ненавижу её и люблю. «Почему же?» - ты спросишь. // Сам я не знаю, но так чувствую я и томлюсь» - Катулл), любовь-мучение («Эрос вновь меня мучит истомчивый, // Горько-сладостный, необоримый змей»), любовь-безумие («Страстью я горю и безумствую»), любовь-позор («Всех же милее // Стал ей муж, позором покрывший Трой») и любовь-страх («Богу равным кажется мне по счастью...»).

<sup>1</sup> Перевод Н. Стрижевской

<sup>2</sup> Перевод Г. Русакова

<sup>3</sup> Перевод П. Грушко

<sup>4</sup> Перевод С. Маршака

<sup>5</sup> Перевод Г. Андреевой

<sup>6</sup> Перевод Вяч. Иванова



Лексический объём тематического ситуативного мотива может пролить свет на чисто эстетические установки автора и на принципы его поэтической системы. Так, при диахроническом исследовании избранного нами мотива «любовного изнеможения» мы констатируем его развитие от крайнего натурализма (физиологизма) у Сапфо до «благородной утонченности» и даже сугубого рационализма у ренессансных и барочных поэтов.

Возрождение научилось переходам из сферы телесного в сферу духовного и обратно, оно открыло новый вид поэтического напряжения между духовным началом, с одной стороны, и эмпирическим, земным, телесным, с другой. Мир ренессансного стихотворения раскрывается вглубь, становится разнообразнее за счёт *качества*, то есть многозначных психологических оттенков, раскрывающих в сложном сплетении жизнь тела, сознания и даже подсознания.

У Шекспира мы находим то, чего решительно не доставало Сапфо, - *рефлексию*, способность обобщать свои переживания, абстрагироваться от них, подняться над ними. Так, он сравнивает себя с безумцем и с растерявшимся актёром; в отличие от Сапфо, которая лишь регистрирует свои телесные страдания, но не понимает их скрытой причины, Шекспир знает, что страдание, безумие, изнеможение — это всё проявления любви. Подчиняясь требованию жесточайшего самоограничения в сонете, поэт из множества сравнений отбирает самые характерные: таково поведение безумца, таково поведение растерявшегося перед тысячами чужих взглядов актёра. Как будто бы некое подобие *сравнения* мы находим и у Сапфо:

Словно вихрь, на дубы налетающий,  
Эрос души потряс нам.<sup>1</sup>

Но слово «Эрос» употреблено тут совсем не в переносном смысле, а в буквальном, то есть мифологическом. Так и у Гомера Афина стремительно и бурно шагает с Олимпа на землю (Од., I, 100). Это ещё одна весьма натуралистическая констатация состояния, но не более того.

Рефлексия у Шекспира проявляется в том, что он, словно предупреждая адресата сонета от ложного понимания, *сам же* даёт истолкование своим чувствам:

Так я молчу, не зная, что сказать,  
Не оттого, что сердце охладело.  
Нет, на мои уста кладёт печать  
*Моя любовь, которой нет предела.*

Ещё одной ренессансной особенностью сонета становится его тематическое разнообразие и смысловая многозначность. В частности, появляется новый мотив - книги, *безмолвного*, но верного союзника любовных чувств. Безмолвием, немотством книги снимается безудержный физиологизм, беспредельный натурализм античного мироощущения. Если у Сапфо мы находим нескончаемый ряд аффектов телесной сферы, то у Шекспира *книга* выражает безграничность мира духовного. Если Сапфо сама не понимает язык своего страдающего тела, то Шекспир попутно переводит язык тела на язык мысли, отвлечённых, интеллектуальных образов. Следовательно, несмотря на внешнее сходство заимствованного у Сапфо мотива, его переосмысление у Шекспира настолько значительно, что заставляет говорить о фактически новом образе на основе заимствованного мотива. Знаковость мотива остаётся той же, но *функция* расширяется за счёт нового - психологического - контекста.

Отметим ещё одно отличие. Образ любовного изнеможения в сонете Шекспира *маскулинизируется*. Ведь в греческой литературе этот образ раскрывал *женскую* психологию. Тут стоит вспомнить ещё более аффектированное, нежели у Сапфо, изображение любовных страданий в «Федре» Эврипида!

Наконец, ещё одна ренессансная особенность Шекспировского сонета - его эстетическая *уравновешенность*. Тело и дух уравновешены; уравновешены аффекты и интеллект, бессознательная жизнь тела и мир сознания в виде *книги*.

Так пусть же книга говорит с тобой.

Пускай она, безмолвный мой ходатай,  
Идёт к тебе с признаньем и мольбой  
И справедливой требует расплаты.

<sup>1</sup> Перевод В. Вересаева



Эта уравновешенность, чувство эстетической меры, всё более заявляющее о себе по мере приближения к XVII веку, бросается в глаза при сравнении с драмами Шекспира. Шекспир был знатоком скрытой психологической жизни человека, тайников психически бессознательного. В его «Макбете», «Ричарде III», «Гамлете», «Сне в летнюю ночь» мы находим потрясающие по силе эмоциональной напряжённости изображения психологически пограничных ситуаций, в натуралистическом стиле Сапфо. Однако в сонетах перед нами другой Шекспир - не менее сложный и коллизийный, но лаконичный, эстетически уравновешенный, рациональный и ясный.

Для того, чтобы раскрыть типичность нового, эстетически гармонизирующего мирочувствования ренессансной лирики, стоит обратиться к дошекспировской ретроспективе.

В средние века, в рыцарской поэзии мотив «любовного изнеможения» практически отсутствует, ибо страдания плоти от любовного огня, и тем более смерть от предельно напряжённого любовного аффекта, относились к сфере греховного. Не случайно у Данте Алигьери всех впавших в грех чувственной страсти носит в «Аду» упомянутый выше «вихрь» из стихотворения Сапфо. Однако, у того же Данте мы находим смелую попытку перевести мотив «любовного изнеможения» из плана натуралистического описания в отвлечённый план *символа*. Ведь в описании страсти у Сапфо нет ничего для работы читательского воображения, её аффекты - это только *описание* аффектов, а не символы внутренней, скрытой жизни. У Сапфо знаковость мотива выражена предельно и исчерпывающе, не оставляя места для другого смысла, ибо мотив как бы исключён из контекста и сам представляет для себя и содержание, и контекст. У Данте в «Новой жизни» сапфический мотив введён в новый, мистический контекст, по существу чуждый Сапфо. Здесь немотствование, охватывающее каждого, кто смотрит на Беатриче, - это символ, выражающий чистоту и величие её красоты, как раз отрешённой от земной телесности. Тут функция немотствования прямо противоположна той, что у Сапфо.

Приветствие владычицы благой  
Столь величаво, что никто не смеет  
Поднять очей. *Язык людской немеет,  
Дрожь, и всё покорно ей одной.*<sup>1</sup>

Обширный каталог чувственных переживаний тут сведён к одному - немотствованию, к утрате дара речи - образу, который пережил все литературные эпохи. Соответственно переосмыслен и мотив смерти. Смерть от аффекта у Сапфо символически переосмыслена у Данте как *духовная* погибель.

И узревший её преобразится  
Или *погибнет* для грядущих дней...<sup>2</sup>

Переосмысление сапфического мотива «любовного изнеможения» мы находим у поэта раннего испанского ренессанса Гарсиласо де ла Вега (1501-1536). В его сонете мы обнаруживаем пёструю контаминацию, в духе маньеризма, мотивов андалузской поэзии, петрарковских традиций и сапфического мотива. При этом последний количественно сокращён до минимума - до мотива *немотствования*, однако качественно он выполняет функцию синтеза всего разнообразия переживаний, своеобразного ключа, замыкающего весь ход мысли.

Да, мягче воска я по вашей воле.  
Да, ваши очи - солнца яркий свет.  
Они ещё не подожгли весь свет -  
По недоразумению, не боле.

Так объяснил бы кто-нибудь мне, что ли.  
Престранного явления секрет.  
*Я* сам в него бы не поверил, нет,  
Но вынуждает опыт поневоле.

Пожаром ваших глаз воспламенясь,  
Едва лишь вас издалека замечу,  
Охваченный огнём спешу навстречу.

<sup>1</sup> Перевод И. Голенищева-Кутузова

<sup>2</sup> Перевод И. Голенищева-Кутузова



Когда же наконец я подле вас,  
*То стыну вдруг и не владею речью*  
*Под ледяным свеченьем ваших глаз.*<sup>1</sup>

Как видим, Вега завершает свой сонет именно теми словами, которыми Сапфо *начинает* своё стихотворение:

Богу равным кажется мне по счастью  
Человек, который так близко-близко  
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно  
Слушает голос  
И прелестный смех. У меня при этом  
Перестало бы сразу сердце биться:  
*Лишь тебя увижу, - уж я не в силах*  
*Вымолвить слова.*

Таким образом, каталог сапфических аффектов в эпоху Возрождения, начиная с Данте, постепенно сокращается, и в итоге сохраняется только один устойчивый образ - образ *немотствования*. При сохранении знака, его лексический объём сокращается, а смысловое наполнение зависит от более активного контекста.

В этом нас убеждает ещё один пример — сонет Ронсара (1523-1585):

Когда одна, от шума в стороне  
Бог весть о чём задумчиво мечтая,  
Задумчиво сидишь ты, всем чужая,  
Склонив лицо, как будто в полусне,

Хочу тебя окликнуть в тишине,  
Твою печаль рассеять, дорогая,  
Иду к тебе, *от страха замирая*,  
Но *голос, дрогнув, изменяет мне.*

Лучистый взор твой встретить я не смею,  
*Я пред тобой безмолвен, я немею,*  
*В моей душе смятение царит.*

Лишь тихий вздох, прорвавшийся случайно,  
Лишь грусть моя, лишь *бледность* говорит,  
Как я люблю, как я *терзаюсь тайно.*"

В стихотворении присутствует то же амбивалентное изображение любовной страсти и робости, что и у Сапфо. Набор аффектов ненамного больше, чем у Шекспира и у Беги; зато герой три раза настойчиво повторяет о своём невольном немотствованием. В полном соответствии с общей эстетической особенностью Ренессанса, сонет завершается рационалистическим самоистолкованием: все аффекты свидетельствуют лишь о силе любви:

Лишь тихий вздох, прорвавшийся случайно,  
Лишь грусть моя, лишь *бледность* *говорит*,  
*Как я люблю, как я терзаюсь тайно.*

Главнейшее отличие от Сапфо заключается в том, что в центре сонета оказывается не столько сам автор, сколько предмет его страсти. Как ни далёк этот сонет от Данте, но здесь сильнее, чем у Шекспира, проявилась великая романская традиция: экспрессия авторского переживания отступает перед прекрасным женским образом, представленным через чувства самого поэта; именно в лучах его страсти высвечивается красота и обаяние героини, образ

---

<sup>1</sup> Перевод С. Гончаренко

<sup>2</sup> Перевод В. Левика



которой сам по себе, как и Беатриче в «Новой жизни», намечен лишь беглым пунктиром. Характерно, что именно в этом проявилось равноправие *мужского* и *женского* начал у Ронсара. А вместе с этим создана и общая эстетическая уравновешенность в сонете, что так характерно для всей поэзии Ронсара.

Таким образом, переосмысление знаменитого сапфического образа «любовного изнеможения» в эпоху Возрождения осуществляется в направлении его смягчения, освобождения от натуралистических излишеств, в символизации и вообще интеллектуализации, в переакцентировке внимания на сам предмет страсти (тут — женский образ, не без элементов его идеализации). Всё в целом приводит к выработке эстетически гармонического, эмоционально уравновешенного ренессансного стиля.

Однако, Ронсар оказался не последним поэтом, кто воскресил феминное осмысление этого мотива и этим как бы вернул его в лоно сапфической традиции, но на новом эстетическом уровне. Мы ещё раз находим данный мотив в «Федре» Ж.Расина (1677). Это монолог заглавной героини в 1-м акте:

Давно уже больна ужасным я недугом.  
Давно... Едва лишь стал Тесей моим супругом  
И жизнь открылась мне, исполненная благ,  
В Афинах предо мной предстал мой грозный враг.  
Я, глядя на него, *краснела и бледнела,*  
*То пламень, то озноб моё терзали тело,*  
*Покинули меня и зрение, и слух,*  
В смятенье тягостном затрепетал мой дух.  
Узнала тотчас я зловещий *жар, разлитый*  
*В моей крови* — огонь всевластной Афродиты.  
Умилостивить я пыталась божество:  
Я ей воздвигла храм, украсила его.  
Куря ей фимиам, свершая жертв закланья,  
Я мнила, что она смягчит мои страданья.  
Но тщетно было всё — и фимиам, и кровь:  
Неисцелимая ко мне пришла любовь!

---

В крови пылал не жар, но пламень ядовитый,—  
Вся ярость впившейся в добычу Афродиты.  
Какой преступницей, каким исчадьем зла  
Я стала для себя самой! Я прокляла  
И страсть, и жизнь свою. Я знала: лишь могила  
Скрыть может мой позор; *я умереть решила.*<sup>1</sup>

Расин устами Федры прямо указывает на то, что не сказала прямо Сапфо: любовь — это недуг. Сапфо об этом умолчала, так как это подразумевалось само собой; Расин это обстоятельство акцентирует как необычную деталь греческого мироощущения, так сказать, исторический колорит. Любовь во французском обществе 17 века воспринималась не как «недуг», а скорее — в духе позднеримского общества, как эстетически утончённое и пикантное эротическое переживание. Сапфический мотив, по замыслу поэта, должен был показать дистанцию между его временем и античностью. Но этим самым автор превратил ту психологию любовного переживания в чистую поэтическую *условность*.

В монологе Федры мотив «любовного изнеможения» весь оказывается во власти контекста. Можно спорить о том, насколько органично он включён в него. Любовные переживания Федры могли быть выражены иными словами без ущерба для целого. Расин обратился к Сапфо, подобно тому, как романист, воспроизводящий ушедшую эпоху, пытается раскрыть её через живые реалии того времени. Расин воспроизводит дискурс воссоздаваемой им эпохи. В его поэтической системе это — приём. Он искусственно совмещается (контаминируется) с дискурсом его собствен-

---

<sup>1</sup> Перевод М. Донского

ной эпохи, прежде всего - с рационалистическим самоанализом, с самопрезентацией чувств, с публичной оголённостью переживаний, которые интересны, потому что оголены. Оголённость вплоть до выражаемого героиней желания умереть. В Греции эпохи ранней классики этого не было, это - черта уже эпохи Овидия. Это взгляд эпохи Барокко' в запретную сферу, но запрет снимается в маскараде. Античная фабула, античный эрос - вот тот маскарад, который позволяет заглянуть в предельно оголённую сферу интимных отношений. Насколько всё было непосредственно у Сапфо, и насколько «сублимировано» у Расина!

Интеллектуализация и символизация топосов греческой античности поэтами Возрождения постепенно привела в XVII веке, в эстетике классицизма, к перенесению этих эстетических черт на самую реальную, живую античность. В частности, в Германии в работах И. И. Винкельмана был создан яркий миф о греческой античности как искусстве «благородной простоты и спокойного величия», который отражал общую тенденцию европейского классицизма. В своём толковании знаменитой скульптурной группы «Лаокоон» Винкельман решительно выступил прежде всего против натуралистического, по сути сапфического, толкования аффектов страдания, изображённых скульптором, и настаивал, что здесь «телесные страдания и величие духа (...) как бы уравновешены»<sup>2</sup>.

Подобное интеллектуалистическое толкование античности уже в последней трети XVIII века вызвало реакцию со стороны «штюрмеров» (в частности Гёте), философа Шеллинга и других. Они сделали попытку - один в поэзии, другой - в лекциях по философии искусства - вернуть греческой античности её изначальный облик, полагая, что жизнь греков как раз была пронизана аффектами и вообще всеми влияниями со стороны сферы подсознательного. Характерно, что важным стимулом для них был как раз Шекспир, но не Шекспир сонетов, а Шекспир «Ричарда III», «Макбета», «Гамлета». Ярким примером «штюрмерского» возвращения к сапфическому миру аффектов, пусть и не на античном материале, может служить заключительная сцена 1-й части «Фауста» Гёте, где страдания Маргариты в тюрьме изображены с предельной физиологической достоверностью. Известно, что у самого автора эта сцена постоянно вызывала колебания именно по причине её откровенного натурализма. Он как бы взвешивал между интеллектуализмом Винкельмана и натурализмом Шеллинга. Окончательный шаг был сделан Гёте во второй части «Фауста», где мраморная, классицистическая красота Елены Троянской развенчивалась в духе дионисийского пафоса трагизма и страдания, и в том же духе безудержного дионисийства был изображён мир греческих богов во 2-м акте. Такое понимание античности произвело огромное впечатление на Фридриха Ницше, у которого мы и находим последнее и решающее для эпохи модерна развенчание интеллектуалистического образа античности - в его работе «Рождение трагедии из духа музыки».

<sup>1</sup> Мы рассматриваем XVII век как эпоху Барокко, вслед за исследованием: *Роменець В. А.* Історія психології XVII ст. – Київ: Вища школа, 1990. См. также: *Шалагінов Б. Б.* Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис. – Київ: Видавничий дім “КМ Академія”, 2004. – С. 225.

<sup>2</sup> *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – Москва: ГИХЛ, 1957. – С. 72.

