

Пролог: Ерос і культура

Усе починається з історії про те, як юний Сократ дізнався про суть любові.

У «Бенкеті» Платон розповідає про Діотіму з Мантінеї, філософиню та жрицю, яка розкриває Сократові історію Ероса – того, хто в божественному світі опікується коханням. За історією Діотіми, Ерос – це син Багатства (*Poros*) та Бідності (*Penia*). Тому він і не є «богом», бо не має в собі досконалості. Він – «даймон», демон: дух-посередник між світом божественним і світом людським. Той, хто має в собі і божественну повноту, і нестачу світу смертних.

Як породження Багатства та Бідності, Ерос є вічною напругою між ними, вічною подорожжю між двома полюсами. Це нестача, що прагне надлишку; це порожнеча, що прагне повноти. Ерос замащує рани бідності енергією божественної досконалості. Він є постійним неспокоєм прагнення; струмом, що породжується напругою між полюсами.

Уже у Платона концепт-метафора Ероса стосувалася не лише «еротичного» у нашому розумінні цього слова. Ерос – це бажання Далекого, прагнення Відсутнього та мрія з'єднатися з тим, хто тобі не належить. У концепті-метафорі Ероса є відчуття нестачі, емоція рани, драма відчайдушного прагнення. І тому Платон дасть цій метафорі значно ширший горизонт. Діотіма говорить не тільки про еротичний порив – а й про тяжіння до божественного. Те, як ми закохані в іншу людину, стає метафорою того, як ми закохані в божественну мудрість. І, коли ми закохуємося в мудрість, нас огортають ті самі емоції, що й коли ми закохуємося в людину: почуття нестачі, емоція рани, драма прагнення.

Але Ерос дає не тільки емоцію нестачі; він також дає емоцію повноти. Ерос – це потреба «породження у красі», як каже Платон. Він містить у собі енергію появи того, чого світ іще не бачив. Закохуючись у красу, тілесну чи безтілесну, ми бажаємо вистрибнути за межі власних тіл, власних душ і власних світів. Ми прагнемо стати тим, через що у світ приходять нове буття. Ми волимо безсмертя*.

Ерос у Платона, інакше кажучи, стає метафорою самої філософії. Її можна було би назвати *ерософією* (в одному місці «Бенкету» він говорить, що Ерос теж є філософом, коханцем мудрості): драматичною, вразливою, не завжди щасливою, але завжди захопленою і гарячою любов'ю, – любов'ю, що веде до народження нового буття.

* Саме тому Платон добре розумів: навіть якщо Ерос сприймати примітивно, як біологічний інстинкт до продовження роду – у цьому інстинкті заховане щось глибинне: бажання подолати смерть, передати своє життя іншому творінню, прагнення безсмертя. Тому, вважає він, крізь Ерос, як «народження у красі», кожен із нас якоюсь мірою торкається вічності.

* * *

У II столітті нашої ери латинянин Апулей надав образу Ероса ще одного виміру. Апулей народився в Мадаурі – нині це місто Мдауруш в Алжирі; через два століття в ньому вчитиметься Августин. Він був підданим Римської імперії, якийсь час жив у Карфагені, практикував магію і глибоко занурювався у греко-римську інтелектуальну культуру. Саме він розповість історію про Амура-Ероса та Психею: про любов бога кохання і смертної жінки.

Це історія про скандальну красу смертної жінки – скандальну настільки, що вона викликає гнів самої Венери-Афродіти. Ця краса і божественна, і демонічна: божественна, бо Психеї починають вклонятися, немов богині; демонічна, бо ніхто не наслідкується запропонувати їй шлюб.

Прагнучи помститися Психеї за її красу, Афродіта-Венера просить свого сина Ероса-Амура заразити Психею коханням, до того ж коханням до найнижчого зі смертних. Але Ерос ранив себе власною стрілою – і замість того, щоб маніпулювати коханням смертної, закохується в неї сам.

За наказом оракула, Психею мають принести в жертву невідомому монстру, в «похоронному весіллі»*. Але жертва не відбулася: зі скелі її забирають вітри і несуть до палацу Ероса. Даймон кохання приходять до неї тільки вночі, в темряві.

Це кохання в темряві, це єднання без бачення, це незряча пристрасть. Тому одного дня Психея вирішує цю темряву порушити. А якщо її коханець – монстр, потвора, «найлютіший звір»? До наступної зустрічі вона готує ніж та оливний світильник: коли Ерос спатиме, Психея засвітить світло і вб'є його.

* Переклад Івана Франка.

Але тієї вирішальної ночі, запаливши вогонь оливної лампи, Психея бачить «найсолідшого звіра» – Амура-Ероса, прекрасного бога. Вона роздивляється його обличчя і його тіло, торкається його стріл, раниться однією з них – а тому закохується ще глибше. Крапля розпеченої оливи, однак, падає на тіло бога – і той прокидається. Психея порушила заборони – тому її Ероса розгнівано. Він клянеться, що покидає Психею, назавжди. Потім буде ціла низка випробувань. Розплата Психеї за рішення знехтувати заборонами бога. За те, що замість монстра вона побачила саму красу. За подорож по краю леза, між любов'ю та вбивством. Психея навіть сходить до Аїда і ледь не залишається там – і тоді вже сам Ерос-Амур приходиться їй на допомогу. Фінал цієї історії – це гепі-енд: винагорода за кола випробувань. Історія про смертну жінку, чия краса була злочином, за який боги відправляли її до ліжка монстра, стала історією про сходження на небеса.

* * *

Міф про Психею та Ероса був би звичною історією про помсту бога, яких було багато в античній Греції; про приховану агресивність краси, що спричиняє надмірне захоплення чи надмірну заздрість, – з одним тільки нюансом: Ерос так і не чинить покарання, він ранить себе власною стрілою. А тому це історія про те, як бог кохання стає жертвою власної ж зброї.

Парадокс історії про Ероса і Психею – в перевертанні ролей. Ерос-Амур тут є не просто «даймоном», зв'язковим між царством богів і царством людей; він не просто посилав смертним енергію любові – він сам стає інструментом цієї енергії. Він не тільки змушує закохуватися – він закохується сам. Стріли його зброї ранять його самого.

І навіть більше: даймон, який мав би бачити повноту у світі божественного, бачить цю повноту у світі смертному, у світі нестачі. Багатство та Бідність міняються місцями. Виявляється, смертний світ також містить у собі багатство, велике та невичерпне. Можливо, він здатен зачаровувати через власну вразливість, власну смертність і власну недосконалість.

Християнство збереже цю язичницьку історію й надасть їй нового звучання. Історія про Ероса та Психею стала для нього історією про двосторонність руху між світом божественним і світом смертним: смертний сходить шаблями до божественного тільки завдяки тому, що божественне сходить до смертного – як Христос у своєму Втіленні; як Ерос у своїй закоханості у смертну жінку.

У ХХ столітті цю революцію влучно вловить німецький філософ Макс Шелер. Він протиставить античний Ерос християнській Агапе.

Агапе, *agapē*, як і Ерос, можлива на перетині багатства та бідності, повноти та порожнечі, сили та слабкості. Але якщо Ерос – це історія про підняття бідності до багатства, про сублімацію порожнечі у бік повноти, то Агапе – це історія зворотна: про сходження багатства до бідності.

Шелер це називає «поворотом руху любові». Замість метафори сходження нижчого до вищого, християнська Агапе виводить на світло зворотний рух: тут «шляхетне схиляється і згинається до нешляхетного, здоровий – до хворого, багатий – до бідного, красивий – до потворного, добрий і святий – до поганого та підлого, месія – до митарів і грішників»*. Християнство відмовляється від античного (передусім Арістотелевого) погляду на Бога як на «нерухомого

* Шелер М. Ресентимент у будові моралей / Шеллер Макс. ; пер. з нім. Вахтанга Кебуладзе. – Рукопис.

рушія» – нерухомого, але також «непорушного», «незворушного» та «незворушливого». Християнський Бог натомість цілком рухомий і рухливий, цілком зворушний і зворушливий, – він не чужий рухові та історії, не чужий події та змінам. Саме тому замість античної концепції часу як Хроносу, незворушної повторюваності та зворотності, християнство пропонує концепцію часу як Кайросу, в якій головне – це подія, точка на поверхні часу, після якої все вже перестає бути, як колись, – після якої історія стає *незворотною*, ніщо вже не повертається. «Місце вічного “першого рушія” світу посідає “творець”, який “з любові” створює його», – пише Шелер.

Якщо рух Ероса є рухом від порожнечі до повноти, через відчуття *нестачі*, яке міститься в порожнечі, то рух Агапе є рухом від повноти до порожнечі, через відчуття *надлишку*, який є у повноті. Це почуття надлишку породжує бажання створювати, віддавати, розширюватися та жертвувати. У цій візії любов – це не прагнення заповнити в собі лакуну й порожнечу – це прагнення діяти від того, що твоя енергія настільки повна, аж переливається через край.

* * *

Ці два погляди на кохання і любов – погляд античного Ероса та погляд християнської Агапе – визначатимуть чимало подальших сюжетів європейської культури.

Ми можемо побачити обидва ці елементи в ключовому любовному феномені епохи Середньовіччя – «куртуазному коханні».

* Там само.

«Куртуазне кохання» – це творіння XII століття, витвір мандрівних поетів південної Франції, відомих як «трубадури» – із певними впливами античних джерел («Мистецтва любові» Овідія) та арабської поезії^{*}.

«Куртуазне кохання» передбачало низку чітких правил: чоловік мав бути закоханий у заміжню жінку, що практично унеможливлювало сексуальну близькість між ними. Чоловіки цих «прекрасних дам» були або далекі від духовної близькості із власними дружинами, або ж були далеко фізично, задіяні у хрестових походах чи місцевих війнах.

Друге правило: поет чи лицар, закоханий в «прекрасну даму», демонстративно наголошували на своїй нижчості щодо них: вони були їхніми «рабами», «слугами», «недостойними». Прекрасні ж дами були повелительками цих поетів та лицарів – власне «дамами», тобто «домінами» та володарками.

У цьому трубадурському фантазмі про «прекрасну доміну» ми можемо побачити спробу гуманізувати тодішню феодальну ієрархію: якщо стосунки між людьми мали неодмінно бути ієрархічними (сюзерено-васальними), то принаймні краще коритися «прекрасній дамі», ніж злісному феодалові, з яким тебе звела доля – або ж на чий території ти мав нещастя народитися.

Але цікаво, як крізь трубадурську практику і теорію кохання проникають, немов крізь чорний хід, давні рамки античної еротики. Бо «куртуазне кохання» трубадурів навряд чи близьке християнській Агапе: у ній немає ніякого сходження «вищого» до «нижчого»; «прекрасна дама»

* Див. вступ John Jay Parry до англomовного видання «Мистецтва куртуазної любові» Андреаса Капеллануса, у книжці: *Philosophies of Love*. Edited by David L. Norton and Mary F. Kille. Rowman & Littlefield Publishers. Kindle Edition.

залишається здебільшого недоступною, незворушною та безмежно Далекою. Натомість для закоханого поета чи лицаря вона є орієнтиром та ідеалом, вічним магнітом, який спонукає до нескінченного вдосконалення – або штовхає їх на воєнні чи турнірні подвиги, або перетворює на поетів.

Ключовий еротичний феномен західноєвропейського християнського Середньовіччя – трубадурська поезія – будувався радше на моделі античного Ероса (сходження «нижчого» до «вищого»), ніж на моделі християнської Агапе. Складно навіть переоцінити впливовість трубадурського кохання на подальшу європейську культуру: її фактично канонізували у своїх творах Данте, Петрарка чи П'єтро Бембо (з яким ми ще зустрінемося в цій книжці); вона повернеться з новою силою до європейської культури в часи романтизму початку ХІХ століття та символізму епохи *fin de siècle*. Але важливі і складніші впливи: ми не можемо уявити собі архетипових «модерних героїв» без розриву з цим фантазмом куртуазного кохання. Такими героями є фігури «антилицарів», що їх породжує рання європейська (передусім іспанська) модерність – Дон Кіхота, великої іронії над лицарським і трубадурським міфом – і Дон Жуана, в якого куртуазний образ «прекрасної дами» перетворюється на його повну протилежність: недоступність стає доступністю, унікальність стає числом, честь стає обманом.

Але в самій середньовічній культурі ми можемо знайти твори, в яких ієрархізоване та ритуалізоване «куртуазне кохання» дає тріщину, руйнується, впускаючи в себе життєву стихію, – стихію непередбачуваності. Одним із основних таких творів є легенда про Трістана та Ізольду.

Мабуть, найпотужніша метафора цієї легенди ось яка: коли король Марк знаходить Ізольду і Трістана заснулими в лісі, то бачить, що між ними покладено оголений меч.

Але що цей меч насправді означає? Нездоланний бар'єр, який унеможлиблює близькість, робить Трістана та Ізольду вічно далекими? Чи навпаки – гострий, мов лезо, небезпечний зв'язок, який хоч і ранив, але назавжди з'єднує й наближає?

Інтуїція кохання легенди про Ізольду і Трістана дивовижно сучасна: вона не бачить кохання як сходження вищого до нижчого; їй затісно у феодальних стосунках між васалом і сюзереном; вона не приймає навіть трубадурської зміни сюзерена на «прекрасну Даму». Народжуючись у середовищі тотальної ієрархії (релігійної, соціально-політичної чи любовної), вона намагається показати кохання як сферу грандіозної, скандальної і непереборної рівності.

* * *

Пізньюантична історія про Психею та Ероса й середньовічна легенда про Ізольду і Трістана вчать нас деяких важливих речей. Вони вчать, що кохання – це сфера, де не діє ані примат Далекого, ані примат Близького. Що це сфера, де ці два полюси вступають між собою у складні стосунки та хімічні реакції.

Роман Апулея корегує античну теорію Ероса як прагнення нижчого до вишнього і бідності до багатства, показуючи, що боги теж можуть прагнути єднатися зі смертними, страждати від зв'язку та розлуки з ними – і що смертні самі можуть перехопити ініціативу і бути для безсмертних джерелом повноти, а не порожнечі.

Легенда про Ізольду і Трістана коригує християнську теорію Агапе як сходження вишнього до нижчого, показуючи, що кохання є сферою радикальної рівності.