

Čuvel'eva, Natal'ja

Грани рыцарства : несколько слов о судьбе артуровских мифов

Новая русистика. 2011, vol. 4, iss. 1, pp. [3]-13

ISSN 1803-4950 (print); ISSN 2336-4564 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/116233>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Наталья ЧУВЕЛЕВА
(Брно)

Грани рыцарства. Несколько слов о судьбе артуровских мифов

The Faces of Knighthood. A Few Words about the Arthurian Legends' Destiny

The article deals with the characters from the Arthurian cycle in the light of some peculiarities of their existence nowadays. These characters have been retaining important significance during many centuries already. The author makes an attempt to trace the reception of the Arthurian characters under the influence of the changes of society's consciousness and then points out a distinguishing feature of their today's depicting, which consists in the parody viewpoint. The main attention is given to the trend of portraying legendary characters in a comic vein. From this point of view the author compares the two examples of such transformations: J. B. Priestley's novel *The Thirty-First of June* (1961) and its reception in the Russian (Soviet) film with the same title (1978). This trend seems to be ambiguous. On the one hand, it corresponds to the need of humor, irony and satire in literature. On the other hand, this trend can narrow the range of these characters' reception so that their archetypal potential becomes less active and can't be realized in full measure.

Существуют образы, ставшие достоянием всего человечества и занимающие особое место в человеческом мышлении. Эти образы обладают активным потенциалом и превосходят границы конкретного историко-географического пространства. Образ короля Артура (а также всего так называемого

артуровского мира) – один из них. Интересно, что его значительный внутренний потенциал проявился уже в том, что именно он стал символом «старой доброй Англии» несмотря на то, что, строго говоря, артуровский цикл относится к британскому эпосу.

Но, по сути, и рамки Англии или Британии были бы здесь тесны. География человеческого мышления живет по своим собственным законам, и в ней границы артуровского мира чрезвычайно широки. Он распространяется и на те ареалы, которые не связаны напрямую ни с британской, ни с англосаксонской традицией. Образы артуровских преданий имеют важное значение для психологии всего общества. С момента возникновения их внутренний объем постоянно возрастал и вбирал в себя те свойства, что люди вкладывали в него на протяжении веков. Так что для каждой эпохи эти образы вновь и вновь становились определенной вехой, привнося что-то изменяющемуся обществу. А с другой стороны, они и сами видоизменялись в свете нового восприятия, под влиянием общественного сознания.

Обратим внимание, что сегодня мало кто сможет точно назвать все те старейшие произведения литературы, где впервые стала разрабатываться система образов артуровского мира. Это, в первую очередь, *Смерть Артура* Томаса Мэлори и *История королей британских* Гальфрида Монмутского, а также значительное количество средневековых куртуазных поэм и романов (например, принадлежащих перу Лайамона, Кретьена де Труа, Васа, Эшенбаха и др.). Ассоциации с этими произведениями, а тем более какие-либо конкретные познания, встречаются в среде современного среднестатистического читателя довольно редко. Ожидать их можно скорее или от страстных поклонников древнего эпоса и средневековой культуры, или от исследователей-специалистов в этой области. Так, например, этапы развития Артурианы из лона кельтской мифологии прослеживает О. М. Ладыгина. В своей книге *Культура мифа* она подробнейшим образом рассматривает формирование важнейших постулатов так называемого рыцарского кодекса, а также обращает внимание на существенные различия между английской, французской и немецкой традицией изложения артуровских легенд.¹

Что же касается самих по себе образов Артурианы, то они уже давно отделились от своих первоисточников и превратились в «свободные» образы, существующие как самостоятельный феномен. И теперь они, пожалуй, намного показательнее и ярче отражают состояние сегодняшнего общества, чем многолетнюю литературную традицию, возвращенную из конкретных древних мифов. Кажется поэтому, что сама их жизненность заключается не в длительной литературной преемственности, а в непреходящей значимости самих понятий, которые они воплощают.

¹ Ладыгина О. М.: *Культура мифа: Книга для учащихся*. Москва 2000.

Грани рыцарства

Можно сказать, что образ короля Артура, как и весь артуровский мир в его целостности, приобрел архетипические свойства. К. Г. Юнг, отец концепции архетипов, пишет: «Можно уловить специфическую энергию архетипов, когда мы переживаем то особое волшебство, которое их сопровождает. Они, кажется, несут в себе особые черты. Такое качество присуще и личностным комплексам <...> Но в то время как личностные комплексы характеризуют лишь особенности одного конкретного человека, архетипы создают мифы, религии и философии, оказывающие воздействие на целые народы и исторические эпохи, характеризующие их».² Согласно исследованиям Юнга, «содержательную характеристику первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание и при этом наполняется материалом сознательного опыта».³

В этом смысле мир Камелота и образы, населяющие его, становятся посредником в диалоге различных культур и традиций, а также психологий и типов мировосприятия, подчас существенно отличных друг от друга. Причем этот диалог не является некоей канонизированной беседой. Наоборот, эта беседа постоянно меняет свое русло. Можно согласиться со словами А. А. Радугина, по мнению которого «диалог как принцип культурного развития позволяет не только органично заимствовать лучшее из мирового наследия, но и вынуждает человека подать «свой» голос, совершить личностное переосмысление «чужой» культуры».⁴ По сути, это процесс постоянного мифотворчества, в котором мы участвуем. А. Д. Михайлов справедливо называет Камелот, Круглый Стол, рыцарское братство, поиски Грааля «новыми мифологемами».⁵

Вряд ли у кого-то вызывает сомнения тот факт, что сегодня образы короля Артура и рыцарей Круглого стола – одни из любимых и наиболее востребованных. Они интерпретируются не только в произведениях литературы, но и в других видах искусства – в частности, в музыке и в кинематографе.⁶ Анджей Сапковский пишет об этом: «Редко какому мифу досталось сделать

² Юнг К. Г.: *Подход к бессознательному. Архетип и символ*. Москва 1991, с. 73.

³ Аверинцев С. С.: *Архетипы*. In: *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Москва 1980, с. 110–111.

⁴ Радугин А. А.: *Культурология*. Москва 2001, с. 221.

⁵ Михайлов А. Д.: *Артуровские легенды и их эволюция*. In: Мэлори Т.: *Смерть Артура*. Москва 1974, с. 827.

⁶ Яркий пример музыкальной интерпретации Артурианы – альбом Рика Уэйкмена в стиле арт-рок *Мифы и легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола* (The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table, Rick Wakeman, 1975). В кинематографе это фильмы *Первый Рыцарь* (First Knight), *Мерлин* (Merlin), *Туманы Авалона* (The Mists of Avalon), *Король Артур* (King Arthur), детский фильм с элементами анимации *Артур и минипуты* (Arthur et les Minimoys) и многие другие.

такую головокружительную карьеру, как повести о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. Легенда, родившаяся в VI–VII веках на Британских островах, в то время чуть ли не Ultima Thule Европы, ударила в колокол европейской и мировой культуры с такой силой и вызвала такой резонанс, что звон этот не умолкает и по сей день, а ведь с тех пор прошло уже почти четырнадцать сотен лет. Есть люди, которые не помнят имени отца Зевса, но мало кто не знает, кем приходился Артуру Утер Пендрагон. Есть люди, которые понятия не имеют об Иешуа, Гедеоне, Илии или Иеремии, но каждый знает, кто такой Мерлин. Есть такие, которые не шибко-то ведают, что стряслось с Лазарем Четырехдневным из Вифании, или что точно случилось во время свадебного пиршества в Кане Галилейской, но почти любой верно перескажет историю о том, как был извлечен меч, погруженный то ли в камень, то ли в наковальню».⁷

С одной стороны, сами по себе «исходные» образы артуровского мира оживляют в нашем сознании представление о важнейших этических понятиях и нормах, таких, как рыцарство, братство, совесть, долг, честь, служение и т.п. В этих образах они обретают плоть и кровь. Король Артур здесь предстает как воплощение мудрой силы и благородства. Камелот становится твердыней, где нет места предательству: *здесь* чужеродное, оно существует за пределами королевства Артура и может быть только внедрено *извне*. В целом, если для средневекового человека рыцарский кодекс и был практическим сводом правил куртуазного поведения, то наши современники, чья жизнь уже никак не связана с реалиями Средневековья, имеют возможность взглянуть на него намного шире – с точки зрения «кодекса» этики. Так что здесь, в каком-то смысле, у нас есть преимущество.

Тем не менее, сегодня, на рубеже 20–21 века, все более отчетливой становится тенденция переосмысления образов Артурианы под знаком комического: юмора, иронии или сатиры – причем последняя здесь, пожалуй, наиболее активна. Роман М. Твена *Янки при дворе короля Артура*, (1889 г.) – один из первых примеров такой трактовки, но отнюдь не последний.

Сквозь призму такого восприятия «изначальные» образы короля Артура, рыцарей и других персонажей кажутся по-детски наивными и черно-белыми. Вышеупомянутые этические понятия воспринимаются как абстрактные и далекие от жизни категории. Поэтому потребность использовать эти образы в качестве аллегорий у наших современников почти не возникает. Зато появляются все новые попытки наделить образы из глубокого прошлого чертами своего времени – будь то человеческими качествами или общими особенностями социума. Так происходит «очеловечивание» легендарных образов,

⁷ Сапковский А.: Мир короля Артура (*Świat króla Artura*. Maladie, 1995). Русский перевод опубликован на официальном российском сайте писателя «Миры Анджея Сапковского».

Грани рыцарства

когда человек нового времени по своему пониманию стремится воссоздать психологию этих героев, объяснить их поступки с высоты 20–21 века. «Вероятно, подобная трансформация во временном пространстве присуща каждому мифу, когда-либо созданному социокультурной общностью», – пишет О. М. Ладыгина.⁸

В самом деле, нужно сказать, что сами по себе попытки психологизации предпринимались еще в античную эпоху. Достаточно вспомнить одного из столпов древнегреческой драмы – Еврипида. Именно в человеческой психологии персонажей – Медеи, Алкесты, Ипполита и др. – он искал обоснование внутреннего и внешнего конфликта своих драм. Однако в том случае результатом действительно стало обогащение образа и переворот в творческом мышлении. Еврипид возвысил представление о психологических структурах человека, показав их значимость и поставив в один ряд с силой самого божественного рока.

Сегодня же часто можно наблюдать «очеловечивание», которое, напротив, часто означает низведение высокого образа до уровня шаржа. Палитра изображения становится намного беднее – иронические и сатирические краски в ней преобладают и заглушают все остальные. Нельзя сказать, что такой подход абсолютно несостоятелен. Разумеется, и сатирическое изображение может принести интересные и оригинальные результаты. И даже более того, в искусстве сатиры, гротеска, пародии, каламбура и т. п. современные авторы достигли настоящего мастерства. Но стоит отметить все возрастающее предпочтение подобной сатиричности и шаржевости. Не говорит ли это о сужении диапазона нашего восприятия действительности и самих себя? И не утрачиваются ли при этом необходимые краски той палитры, которой обладают древние образы? Иначе говоря, возникает вопрос, действует ли по-прежнему «специфическая энергия архетипов», о которой говорил Юнг.

Примером того, как сегодня может проявлять себя новая трактовка артуровских образов, может послужить фантастическая повесть приключенческого характера *31 июня*, написанная английским писателем Джоном Бойнтон-ом Пристли (*The Thirty-First of June*, J. B. Priestley, 1961). Это довольно ярко написанный прозаический текст с выразительными художественными особенностями. С одной стороны, это произведение еще не возведено в ранг признанной литературной классики – и неизвестно, произойдет ли это когда-нибудь. Вполне возможно, что его так и не перестанут причислять к так называемой «развлекательной литературе». Тем не менее, не так крепко связанное с какими-либо литературными канонами и не имеющее пока длительной традиции литературоведческого восприятия, это произведение в данном вопросе может стать даже более показательной иллюстрацией читательского

⁸ Ладыгина О. М.: Культура мифа: Книга для учащихся. Москва 2000, с. 51.

восприятия и диалога эпох. В конце концов, процесс нового мифотворчества нигде не протекает так активно, как при такой тесной и, главное, ничем не опосредованной связи книги и ее читателя.

Одна из ключевых идей повести отражена в подзаголовке: «Повесть о верной любви, предприимчивости и прогрессе в век короля Артура и в век атома». Главные герои, художник Сэм Пенти и принцесса Мелисента, видят друг друга в волшебном зеркале и понимают, что отныне их судьбы навсегда связаны. Чтобы разыскать любимую, Сэм отправляется в ее мир. Путь героев навстречу друг другу и лежит в основе сюжета. Пристли сводит два временных пласта: «век атома» – современность для самого автора и для Сэма – и «век короля Артура». Важно, что писатель выбирает именно «мифическое», «легендарное» время, которое лишь образно можно назвать Средневековьем. В это волшебное пространство вписан и мир Мелисенты – принцессы, дочери короля Мелиота из Перадора. Именно здесь является закономерным наступление «Лунного дня, тридцать первого июня».

Обратим внимание на то, что Пристли сознательно поселяет своих героев не в самом Камелоте, а в Перадоре – вымышленном «соседнем» королевстве. Сам образ короля Артура не участвует в повествовании непосредственно, но формирует специфику этого мира. Кроме того, благодаря этому автор обретает определенную свободу. Он остается в артуровском мире, и даже расширяет его в пространственном отношении, но одновременно с этим уходит от необходимости следовать хоть каким-либо традициям в его изображении. Он избирает взгляд со стороны, «соседскую» точку зрения. Тем не менее, свое внимание он проецирует именно на артуровскую Англию, используя реалии, взятые из этих легенд. Приведем несколько примеров.

Традиционно образу Артура сопутствует образ королевы Гвинеvры. В данном случае Пристли сам «направляет» внимание читателя на конкретную легенду, связанную с любовью Гвинеvры к рыцарю Ланселоту; причем он подает эту легенду в комическом ракурсе: отец не берет Мелисенту в Камелот, резиденцию Артура, так как боится дурного влияния королевы на нравственность своей юной дочери.

– Когда мы едем? – спросила Мелисента.

– Ты не едешь. Только мужчины... Даже королев и то не звали: кое – какие проблемы обороны. Да и вообще Камелот сейчас не место для юных девиц. Королева Джинеvра, конечно, женщина обаятельная, но... так сказать...

– Ах, отец, ну что вы, ей – богу! – воскликнула Мелисента. – Мы отлично знаем про нее и про сэра Ланселота...

– Ничего ты не знаешь! – закричал король, внезапно рассвирепев. – И никто ничего не знает! Все это дурацкий вздор!

Грани рыцарства

Таким образом, весь символический диапазон данной легенды и мифологем, фигурирующих в ней, Пристли сводит к предельно бытовой и даже банальной ситуации.

Таким же образом в повести переосмысляются и другие явления, характерные для «века короля Артура». Так, например, автор изображает придворного музыканта Лэмисона, до сих пор не сдержавшего обещания выучить «новинку сезона» – песню «Черный рыцарь взял мое сердце в полон». Есть в повести и традиционный бой с драконом. Ему предшествует юмористическая сцена подготовки к страшному сражению. Сэм Пенти изучает биологические виды и подвиды драконов, среди которых необходимо различать «рогохвостых», «мечехвостых», а также «копьехвостых» и «рыбохвостых».

На страницах повести можно встретить и сцену турнира – важнейший атрибут как легенд о короле Артуре, так и любого рыцарского романа вообще. Но Пристли переосмысляет и эту ситуацию, изображая ее так, как если бы события происходили в наши дни. Например, создает яркий и меткий образ буфетчицы, предлагающей отведать «турнирного» или «оригинального турнирного» пива. Между тем, эта буфетчица прибыла в Перадор из мира Сэма Пенти и тотчас прекрасно вписалась в здешнюю жизнь.

Это еще один прием, которым активно пользуется Пристли. Между странствами Сэма и Мелисенты постоянно обнаруживаются параллели. Например, король Мелиот по своему душевному складу, особенностям характера очень напоминает начальника Сэма – Диммока.

Некоторые герои даже созданы по принципу зеркальности. Средневековый лекарь магистр Джарви соответствует доктору Джарвису, врачу в мире Сэма. Сами диалоги с пациентами построены по принципу зеркальности:

1. – Ваше высочество, – сказал Джарви, приближаясь, – осмелюсь заметить: хоть сколько-нибудь уверенно обратиться к опытному медику с таким заявлением, как ваше, могут весьма немногие. Готов согласиться, что вы *чувствуете себя* совершенно здоровой. Но быть совершенно здоровой и *чувствовать себя* здоровой – далеко не одно и то же <...>

– Естественная гармония четырех первичных влаг несколько нарушена, – сказал Джарви с неописуемой важностью. – Плотная, черная и кислая влаги, очищенные от соков селезенки, недостаточно надежно оберегают в крови горячую влагу, или же, как учит нас Гален, природная пневма, возникающая в сердце, не сдерживает в должной мере пневму жизненную, возникающую в печени. Отсюда слишком быстрое освобождение возникающей в мозгу душевной пневмы, что в свою очередь разжигает пустую игру воображения <...>.

2. – Мистер Пенти, – сказал доктор, приближаясь, – мой опыт свидетельствует, что совершенно здоровы лишь очень немногие, хотя многие склонны *воображать*, будто совершенно здоровы. А вы, надо полагать, относитесь к типу людей с повышенной деятельностью воображения <...>

– Эйдетизм, – сказал доктор Джарвис, – связанный, вероятно, с гиперфункцией щитовидной железы и неустойчивым общим обменом, влекущим за собою дефицит йода и кальция. Быть может, в недавнем прошлом имело место воздействие коры надпочечников на кальциевый обмен, нарушившее нормальную функцию паращитовидных желез. Не исключены почечные расстройства... бессонница... чрезмерная возбудимость функции эйдетической образной памяти, вызванная главным образом гиперфункцией паращитовидных желез и гиперфункцией щитовидной железы, иначе говоря – известным нарушением щитовидно – паращитовидного равновесия, что ведет к устойчивой объективации образов эйдетического воображения, галлюцинациям <...>

Таким образом, Пристли выстраивает свое легендарное пространство, исходя из принципа «Ничто в этом мире не меняется». Порой это, кажется, даже более жесткое «Глупцы на этой земле не переведутся».

Диалог между артуровским миром и нашей действительностью можно рассматривать и оценивать в двух плоскостях. С одной стороны, в нем можно увидеть импульс для дальнейшего развития различных форм комического – а это одна из наиболее характерных черт сегодняшнего мировосприятия. С этой точки зрения, разработка образов Артурианы уже достигла весьма высокого уровня и по-прежнему является источником новых возможностей. И само по себе это свойство ни в коем случае не заслуживает однозначной негативной оценки. В произведении Пристли нужно по достоинству оценить умение автора смотреть на все явления жизни легко и с юмором – это, например, отмечает исследователь Н. А. Анастасьев: «Сама стилистика, само содержание этой легкой прозы противятся такого рода интерпретационному насилию. Пристли просто фантазирует: в некалендарный день, 31 июня, может случиться все что угодно, в том числе встреча легендарных персонажей из окружения короля Артура с англичанами второй половины XX века <...> Марк Твен забрасывал коннектикутского янки из XIX века в VI, чтобы посмеяться, а иногда и поиздеваться над пережитками феодального сознания в Европе и над грубым практицизмом своих соотечественников. Для Джона Пристли поединок доброго и злого волшебника, история беззаветной любви, рыцарский турнир, поединок с драконом – словом, весь антураж старины – лишь причудливая гимнастика ума, чувства, воображения, рассчитанная на доброжелательного, понимающего юмор собеседника. Недаром столь непри-

Грани рыцарства

нужденно завершает он свою повесть-шутку: «Ну что же, простимся, читатель?».⁹

И все же остается открытым вопрос, не приводит ли такая тенденция авторского и читательского восприятия к тому, что мы все реже оживляем весь объем артуровских образов, теряя при этом полноту восприятия. И не говорит ли это о сужении амплитуды нашего видения мира?

Далее, подобная трактовка в свою очередь вызывает к жизни новый диалог, который не ограничивается ареалом Англии. В случае повести Пристли в диалог вступает русское (точнее, советское) пространство: откликом на литературное произведение является советский кинофильм 31 июня (1978, режиссер Леонид Квинихидзе, автор сценария – Нина Фомина). Здесь вариант Пристли становится исходной точкой, и, вкупе с социально-политическими предпосылками, уводит образы артуровского мира еще дальше от их первоначальной основы. Кроме этого, в сценарии существенно изменяется и сюжет самой повести. Книгу и киноленту объединяют лишь отдельные мотивы, и то весьма отдаленно напоминающие первоисточник. Причем сценарист Нина Фомина внесла эти изменения совершенно сознательно, о чем и рассказала впоследствии: «Я легла спать в полной уверенности, что никто не заставит меня экранизировать эту скучную вещь, а утром в голову пришла крамольная мысль: не буду я ничего переписывать, а сама под именем Пристли сочиню новую сказку. Перенесу действие в первый год XXI века. С классика Пристли взятки гладки, а оригинал пьесы в худсовете все равно не читали».¹⁰

Фильм, в отличие от повести, построен скорее на сатирическом, чем на чисто комическом изображении. Интересно, что в этом смысле литературный текст – его антипод. Дело в том, что создатели фильма представили Перадор как мрачное, темное и замкнутое пространство, под которым подразумевался Советский Союз. Образ передовой – причем западной – современности был подан с симпатией, хотя и с незлой усмешкой. Даже выбор актеров был показателен: на главные роли были приглашены балетные артисты (Людмила Власова, Наталья Трубникова, Александр Годунов), считавшиеся «неблагонадежными». Действительно, многие из них впоследствии эмигрировали на Запад. Песни Александра Зацепина, прозвучавшие в фильме, тоже не соответствовали представлению о «советской» музыке. Неудивительно поэтому, что фильм был запрещен цензурой и семь лет пролежал на полке.

Что же касается повести, то в ней именно мифическое королевство Перадор – это место, далекое от суеты и хаоса современного общества:

⁹ Анастасьев Н. А.: В защиту жизни. In: Пристли Дж. Б.: Избранное. Москва 1985, с. 15.

¹⁰ Сажнева Е.: Одинокий волк. In: МК, 17 февраля, Симферополь-Москва 2001.

По той прискорбной причине, что Артуровой Англии прогресс был неведом, все вокруг жили очень мирно и тихо: нигде не сносили старинных зданий, чтобы расчистить участки для контор и административных корпусов, никто не старался съесть живьем конкурента, ни один из подданных короля Мелиота не наживал себе язвы или нервного расстройства из-за трудностей с транспортом и служащие не втискивались в мчащиеся под землей поезда. Поскольку об экономике тогда еще понятия не имели, Перадор не строил безнадежных планов превышения вывоза над ввозом. Собственно говоря, там вообще не занимались планированием, если только не считать планом обеденное меню.

Двадцатый век, наоборот, – воплощение, с одной стороны, бессмысленной суеты, а с другой, – безликости и серости. Особенно ярко этот контраст выражен в финале повести, где описывается свадебное пиршество Сэма и Мелисенты. Празднование проходит за длинным столом, одна половина которого находится в мире принцессы, а вторая – в мире Сэма. Пир в пространстве Перадора – само изобилие, пестрота и по-средневековому простодушное веселье; на современном конце это «меланхоличный официант и усталая, насупленная официантка», «все только в черном и белом, а угощение скудное». Хронотоп с его двойным пространством вообще приобретает противоположное смысловое наполнение. Пристли намеренно объединяет два мира и показывает, насколько относительно граница между ними. Режиссер советского фильма, напротив, резко противопоставляет эти два пространства, ставя между ними непреодолимый «Железный занавес» – подобный тому, что существовал в действительности.

Заметим, что общечеловеческая проблематика при таком изложении – даже по сравнению с трансформацией в комизм у Пристли – практически аннулируется или, по крайней мере, уходит далеко на второй план. Выбор образов Артурианы здесь оказывается несущественным; эти мифологемы не несут особой смысловой нагрузки; разрабатывается лишь их формальная сторона – и зачастую лишь в приблизительном виде.¹¹

Будущее покажет, в каком направлении будет проходить дальнейшее развитие образов из легендарного пространства короля Артура. Думается, однако, что ныне популярный пародийный ракурс вряд ли останется определяющим. С нашей точки зрения, сегодня общество – пусть даже не всегда осознавая это – нуждается в этических ориентирах и опоре. И потому древняя внутренняя форма образов не может окончательно угаснуть, несмотря на ее кажущуюся, лишь мнимую, несостоятельность на фоне современной

¹¹ В работе над кинолентой проявилось определенное невнимание к деталям. Известны неточности, когда, например, в качестве реквизита использовались предметы, относящиеся не к раннему Средневековью, а к 17 веку.

Грани рыцарства

общественной ситуации. Очень точно сказал об этом Йохан Хейзинга, чьи слова мы и приводим в заключение: «Рыцарство никогда бы не сделалось жизненным идеалом на период нескольких столетий, если бы оно не заключало в себе высокие социальные ценности <...> Кто станет отрицать, что действительность постоянно опровергала эти столь возвышенные иллюзии о чистой и благородной жизни общества? Но в конце концов где бы мы были, если бы наша мысль никогда не витала за пределами достижимого?»¹²

Использованная литература:

1. Аверинцев С. С.: Архетипы. In: Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва 1980, с.110–111.
2. Анастасьев Н. А.: В защиту жизни. In: Пристли Дж. Б.: Избранное. Москва 1985.
3. Ладыгина О. М.: Культура мифа: Книга для учащихся. Москва 2000.
4. Михайлов А. Д.: Артуровские легенды и их эволюция. In: Мэлори Т.: Смерть Артура. Москва 1974.
5. Радугин А. А.: Культурология. Москва 2001.
6. Сажнева Е.: Одинокий волк. In: МК, 17 февраля, Симферополь-Москва 2001.
7. Сапковский А.: Мир короля Артура (*Świat króla Artura. Maladie*). Warszawa 2001.
8. Травина Е.: Миф о короле Артуре: творение Западного мира. In: Зарубежные записки, 17, 2009.
9. Хейзинга Й.: Политическое и военное значение рыцарских идей в Позднем Средневековье. In: Человек, 5, 1997.
10. Юнг К. Г.: Подход к бессознательному. Архетип и символ. Москва 1991.

¹² Эти слова прозвучали в докладе Й. Хейзинги *Политическое и военное значение рыцарских идей в Позднем Средневековье*, прочитанном им 6 июня 1921 года на Генеральной ассамблее Общества истории дипломатии.

Хейзинга Й.: Политическое и военное значение рыцарских идей в Позднем Средневековье. In: Человек, 5, 1997. Цитата по электронной версии журнала, доступной по адресу: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/MEN/HEIZ.HTM>

